

EXPERIENCIAS

Experiencias recientes de restauración en Italia

Paolo Marconi, arquitecto. Profesor titular de Restauración Monumental en la Facultad de Arquitectura.

Università degli Studi Roma Tre

Traducción: Rosalía Gómez Muñoz y Laura Moreno Soto

En 1986 apareció el hermoso libro *Les delices de l'imitation* (Madariaga, Bruxelles), realizado bajo la dirección de Maurice Culot, responsable del *Departement Histoire et Archives de l'Institut Français d'Architecture* y con la colaboración de Ives Poiret y otros, en el cual se discutía sobre el futuro arquitectónico de la bella ciudad de Tolosa, además de sobre el futuro de la restauración de la Iglesia de Saint-Sernin, llevada a cabo por Viollet le Duc en torno a 1860. Dicha discusión se producía en un mundo de la arquitectura ya fuertemente condicionado por la *Carta de la Restauración de Venecia de 1964* y por consiguiente favorable a la *conservación* más que a la *restauración*, firmemente convencido de que cada *acabado de un edificio por restaurar*, según el artículo 9) de aquella Carta, *debe distinguirse del proyecto arquitectónico y deberá llevar el signo de nuestra época*. En particular, se discutía sobre el hecho de que, en una sesión de la *Commission superieure des Monuments historiques* del 27 de enero de 1979 celebrada en París, la restauración de Saint-Sernin había sido juzgada negativamente por Ives Boiret, Architecte en Chef, por ser demasiado *parisina* y no suficientemente *du Midi de la France*, desde el punto de vista lingüístico. Por este motivo era una *restauración que había que des-restaurar*, aunque Bruno Foucart, valioso historiador del arte tolosano, contraatacaba diciendo que *le passage a l'acte dit dérestauration s'appelle en verité vandalisme*.

Tuve la suerte de participar en el debate que dio origen al mencionado libro, invitado por Maurice Culot, y el resultado de la discusión fue el siguiente: habría sido mejor dejar en pie la restauración de Viollet le Duc, antes que volver al estado de la iglesia antes de 1860, dado que era una restauración cuya eliminación *hubiera privado a Saint-Sernin y a Tolosa de una gran parte de su historia y de la historia nacional*, llevada a cabo de forma magistral *por el salvador de Nôtre Dame y por el poeta de Pierrefonds*¹.

El libro recogía el punto de partida de la disputa sobre el Saint-Sernin para elogiar *les delices de l'imitation* en el campo de la arquitectura, con una hermosa serie de proyectos encaminados a rediseñar numerosos edificios de Tolosa según el lenguaje de su época, siguiendo el ejemplo de Viollet y basándose en nuevos relieves y representaciones de su estado actual. Todo ello con el fin de frenar en los arquitectos contemporáneos *el deseo latente y lancinante de lo novedoso, de la afirmación individual, legítima en sí pero fuera de lugar en el corazón de la ciudad*, evitando llevar al centro de la ciudad antigua los comportamientos habituales en las *banlieues* y recurriendo preferentemente al *lenguaje del lugar*².

El debate sobre la *des-restauración* nació pues hace veinte años, inspirado ya, por nuestra parte, por una valoración negativa de la Carta de Venecia de 1964, la cual, aunque incitaba a los arquitectos en el artículo 9) a elegir un lenguaje *de nuestra época*, el mismo artículo contradecía, sin embargo, afirmando que *cuando subsista un ambiente tradicional, éste deberá ser conservado; además, deberá ser condenada cualquier otra nueva construcción, destrucción o utilización* (Art. 6). Una Carta, pues, incierta si no contradictoria, además de inspirada por la *revolución cultural* de moda entre 1963 y 1968 en las Facultades de Arquitectura desde Pequin hasta Roma o Berkeley, inspirada a su vez por Mao Tse Dong, Adorno y Marcuse. Por no hablar de la recién aparecida *Teoría del restauro* (*Teoría de la*

Restauración) de Cesare Brandi (Roma, 1963), que afirmaba que *para la restauración de los monumentos valen los mismos principios que han sido planteados para la restauración de las obras de arte... La reconstrucción, la rehabilitación o la copia ni siquiera pueden abordarse en materia de restauración... Se debía reconstruir el campanile de San Marco de Venecia, pero no el campanile caído; de este modo se debía reconstruir el puente en Santa Trinità (Florencia), pero no el puente de Ammannati...*

He rebatido ya públicamente esta forma de asimilar la *copia de la arquitectura* a las *copias de las obras de arte muebles* en numerosas ocasiones, incluso recientemente, con el argumento de que *la copia de la arquitectura, ciertamente, no está destinada a engañar a los mercaderes del arte como las copias de las obras de arte muebles y, por consiguiente, no es ni un pecado mortal ni un crimen, sino el único modo de hacer que sobrevivan los ejemplares de la arquitectura que se considere importante conservar para las futuras generaciones*³. En nuestro país, por otra parte, *la asimilación* de las *copias de arquitectura* a las *copias de las obras de arte muebles* es un concepto ampliamente difundido en la opinión pública por la actividad mediática de los *historiadores del arte/entendidos* al servicio de los mercaderes del arte y de los *Conservadores de ruinas antiguas* al menos desde hace dos siglos, y se explica con el hecho de que la *falsificación de objetos de arte y objetos de arquitectura* (capiteles, fuentes, etc.) es *la única industria fina* nacional desde el tiempo de los Jubileos y del Grand Tour, junto al tráfico ilegal fuera de nuestras fronteras de los objetos en cuestión, provocando una asimilación de los dos "oficios" tan maximalista como errónea, cuya única justificación, sin embargo, se encuentra en el deseo de frenar la salida de Italia de un número pavoroso de obras maestras.

En cualquier caso, los arquitectos que se dedican a la restauración olvidan con gusto, gracias al beneplácito de la Carta de Venecia de 1964, que la tradición secular de la restauración arquitectónica exige, entre las obligaciones culturales del restaurador, *el conocimiento del lenguaje clásico y vernáculo de la arquitectura*, es decir *el equivalente del conocimiento de las lenguas griega, latina y medieval para quien se dedique a los estudios humanistas y literarios* y quiera dedicarse a la *filología* de los textos correspondientes. El trabajo del *restaurador arquitecto*, efectivamente, es análogo al trabajo del *filólogo de textos literarios*, tanto de los antiguos como de los medievales y modernos. Un trabajo eminentemente *creativo*, sin embargo, aunque obligado a recorrer las mismas vías que los textos que se pretenden *enmendar: un arte, más que una ciencia (emendatio ope ingenii)*, como decían los romanos y el gran Giorgio Pasquali⁴, y por tanto sujeto a una racionalidad y a una masa de conocimientos de orden superior a la del que proyecta obras tecnológicas. *Un arte que necesita de una sensibilidad artística que sea capaz de interpretar dignamente las obras de arte sobre las que interviene, como sucede por otra parte en el caso de las obras musicales y de su ejecución. Además de intercalarlas con la máxima competencia lingüística y poética, con el fin de devolverlas íntegras a la admiración de la posteridad.*

Está claro que *la cultura histórica y la sensibilidad artística no impiden las equivocaciones*, y la disputa sobre la validez del Saint-Sernin es muy reveladora: la restauración de Viollet, al ser fruto quizá de un escaso conocimiento del lenguaje arquitectónico del Mediodía francés y de su tradición, es tal vez equivocada en el plano lingüístico, si bien constituye un orden expresivo y lingüístico superior al de los incoherentes añadidos medievales del ábside de la Catedral. Ésta es, en todo caso, *poética*, como decía B. Foucart, y podría ser sustituida por otra restauración (*con una des-restauración previa*) sólo si *la nueva restauración fuera mejor que el objeto actual*, en el plano de la coherencia histórica y lingüística, y también en el de su calidad poética. Tal y como sucede en el campo de la filología lingüística.

Pero aquí se plantea el problema de nuestra actitud a la hora de juzgar la calidad cultural y estética de la restauración arquitectónica; una actitud minada por el exhibicionismo arquitectónico inducido por la Carta de Venecia de 1964, tras cuya aparición se atribuyó a *la contemporaneidad del len-*

guaje arquitectónico una *plusvalía ideológica* capaz de obstaculizar la valoración de la *congruencia lingüística, sintáctica y gramatical del texto enmendado*. Dicha plusvalía, por consiguiente, puede *distorsionar el juicio cualitativo de la nueva obra en nombre de su valor ideológico*.

En realidad, las *modificaciones posteriores de las lenguas habladas y escritas* son lentísimas: entre el latín de Cicerón y la lengua vulgar de Macchiavelli transcurren quince siglos; entre el lenguaje de Machiavelli y el de Manzoni, cuatro siglos; entre Manzoni y Montanelli, dos siglos. Pero el italiano de Montanelli (el buen italiano de hoy) no es muy distinto del italiano de Machiavelli (con seis siglos de diferencia) y puede ser comprendido también por alguien que conozca solamente la lengua aprendida de su madre. De este modo, entre la arquitectura de los tiempos de Cicerón y la de finales del siglo XIX las diferencias lingüísticas no son grandes, y pueden ser comprendidas también por el hombre de la calle, que se habitúa a él como a la lengua hablada y escrita del lugar; no se entiende por qué hay que insistir tanto en *la contemporaneidad del lenguaje de los añadidos de los monumentos*, casi como si emplear el lenguaje de algunos siglos atrás fuera *ilógico, o bien pecaminoso, si no un hecho criminal*.

El problema al que el libro *Les delices de l'imitation* trataba de dar respuesta es el siguiente: en una ciudad como la hermosa Tolosa el lenguaje arquitectónico del contexto constructivo, colocado históricamente entre la época del latín y la de la lengua vulgar medieval, renacentista y neo-renacentista, es comprendido de forma espontánea por los ciudadanos como se comprende una lengua madre y no comporta especiales esfuerzos de aprendizaje. Éste, sobre todo, como todas las *lenguas madre*, encarna y simboliza nuestro sentido de pertenencia al lugar donde hemos nacido. *Un sentido de pertenencia que es el único baluarte que existe, hoy, contra la globalización de las culturas*⁵.

La Restauración debe ser enseñada pues *sólo en caso de que su método sea afín al método de la filología literaria*, también y sobre todo por su capacidad de difundir entre los arquitectos *la sensibilidad hacia la arquitectura en cuanto sistema de comunicación* basado en códigos conocidos, si es verdad, como lo es, que la arquitectura es cultura y por tanto comunicación, como repite Umberto Eco desde el mítico 1968⁶. Ese año, sin embargo, como dice nuestro Sartori, *la revolución juvenil (o pseudojuvenil) ha borrado a los gigantes de la antigüedad -cuyos sucesores eran enanos en comparación con ellos- e interrumpido la transmisión cultural* entre el pasado y el presente⁷.

Notas

¹ FOUCCART Bruno, *La restauration du Saint-Sernin, LES DELICES DE L'IMITATION*, cit.

² M. Culot, *INTRODUCTION*, pag. XV

³ En *IL RESTAURO ARCHITETTONICO: RIFLESSIONI A CONFRONTO*, conferencia pronunciada para el *ISTITUTO CENTRALE PER IL RESTAURO A LOS 65 AÑOS DE SU FUNDACIÓN*, *Jornadas de estudio del 18-19 de octubre de 2006*, organizadas por el I.C.R., Roma; en *LA QUALITA' DEL RESTAURO TRA TRASGRESSIONE e REGOLA*, Congreso del ARCo, (*Asociación para la Recuperación de las Construcciones*), Mantua, 2006, y también en el *Congreso internacional* celebrado en Venecia con ocasión de la Bial de Arquitectura por el INTBAU - Princes Foundation entre el 2 y el 5 de noviembre de 2006, titulado *THE VENICE CHARTER REVISITED*, en el que tuve el honor de pronunciar la conferencia inaugural, todos de próxima publicación. Para información de los lectores, sigue la Declaración final de la Carta de Venecia de 2006:

La Declaración de Venecia de la INTBAU

Sobre la conservación de los monumentos y sitios histórico-artísticos en el siglo XXI

La Carta de Atenas de 1931 ha supuesto una importante contribución al desarrollo de un amplio movimiento internacional por la salvaguarda del patrimonio común para futuras generaciones. La Carta de Venecia de 1964, examina de nuevo los principios fundamentales de la Carta de Atenas a través de un minucioso estudio para profundizar y ampliar sus contenidos y ámbito de acción en un nuevo documento, teniendo en cuenta problemas más complejos y variados.

Hemos sido testigos casi medio siglo más tarde de nuevos problemas y dificultades, entre lo que destaca el reto de mantener entornos urbanos sostenibles y coherentes en los que los monumentos, importantes y útiles testimonios históricos, están totalmente integra-

dos. Hemos advertido también que el alcance de la Carta de Venecia no va más allá de Europa o los Estados Unidos, y pasa por alto el importantísimo papel que sigue teniendo la construcción de edificios tradicionales. Por último, hemos podido comprobar contradicciones lógicas evidentes dentro de la propia carta, o en la interpretación demasiado rigurosa que puede hacerse de su contenido.

De acuerdo con esto, un grupo de líderes internacionales en la conservación, arquitectura, urbanismo y planificación del entorno, se reunió en Venecia en noviembre de 2006 y acordó que era el momento de aclarar el contenido de la Carta de Venecia y su interpretación, principalmente en los siguientes temas:

- El PREÁMBULO incide en la responsabilidad común de salvaguardar los monumentos para futuras generaciones y de «transmitirlos en toda la riqueza de su autenticidad». Sin embargo, se entiende que cualquier obra de conservación o restauración es inevitablemente una obra de alteración basada en conocimientos históricos parciales. Por lo tanto, la autenticidad no debe interpretarse como la necesidad de una conservación total de momentos precatalogados en el tiempo, sino como reflejo de un modelo complejo de cambio y recurrencia en diferentes épocas, incluida la presente, y que se consigue a través de material interpretativo y de técnicas correctas de conservación.

- El ARTÍCULO 1 incluye sabiamente los conjuntos urbanos y rurales en la noción de monumento histórico. Advertimos que también deberían incluirse enclaves históricamente únicos o estructuras organizativas dentro del entorno que pudieran servir de modelos para futuros enclaves.

- El ARTÍCULO 2 hace un llamamiento a todas las ciencias y técnicas que puedan contribuir al estudio y salvaguarda del patrimonio monumental, haciendo hincapié en la importancia de la investigación científica, sobre todo para el útil pero infravalorado testimonio histórico que suponen los monumentos, el cual puede resultar relevante de manera imprevisible para nuestros retos tanto en el presente como en el futuro. La participación del público en intercambios de naturaleza científica, educativa o política es vital en estos asuntos.

- El ARTÍCULO 4 pide el cuidado permanente de los monumentos. Advertimos que el mantenimiento mediante nuevos elementos compatibles no es un «falso historicismo» siempre y cuando los nuevos elementos puedan ser rápidamente distinguidos por expertos, o a través de material interpretativo.

- El ARTÍCULO 5 prohíbe cambios en la composición de un edificio, incluso aunque tenga una función útil para la sociedad. Se permitirán estos cambios en los casos en los que la alternativa suponga una amenaza a la conservación del edificio, los cambios mantengan la armonía que señala el Artículo 6, y se lleve a cabo una cuidadosa documentación de los mismos. En la medida de lo posible, tales cambios deben adecuarse a la estructura y las características espaciales originales del edificio.

- El ARTÍCULO 9 establece que las restauraciones «deben destacarse de la composición original y deben constituir un sello de nuestro tiempo». Este objetivo debe perseguirse en armonía con otras necesidades, tales como la coherencia y continuidad de los entornos humanos. Por lo tanto, las restauraciones deben destacarse de la composición original, pero manteniendo la armonía con tal composición. Un sello de nuestro tiempo puede presentarse de diversas formas, incluyendo información interpretativa o marcas distintivas o características. No es necesario crear una impactante yuxtaposición que pueda violar el mandato de preservar la composición tradicional o las relaciones de volumen y color (Artículo 6, Artículo 13).

- El ARTÍCULO 11 declara que «las aportaciones válidas de todas las épocas patentes en la edificación de un monumento deben ser respetadas, dado que la unidad de estilo no es el fin que se pretende alcanzar en el curso de una restauración». No obstante, los estilos no pueden asignarse a un único origen en un determinado tiempo o contexto, ya que pueden resurgir en diferentes periodos y contextos. Sin embargo, puede tolerarse y aceptarse una variación de estilos de algún periodo, incluyendo el presente. Además, la unidad de composición puede mantenerse sin conservar necesariamente la unidad de estilo.

- El ARTÍCULO 12 declara que «los elementos destinados a reemplazar las partes que faltan deben integrarse armónicamente en el conjunto, pero distinguiéndose a su vez de las partes originales a fin de que la restauración no falsifique el documento histórico-artístico». Sin embargo, esta afirmación no tiene que interpretarse necesariamente como la prohibición de reemplazar elementos de estilos compatibles. Esto requerirá una visible distinción de las reparaciones, que deben poderse identificar mediante información interpretativa.

El ARTÍCULO 13 prohíbe agregados que no respeten las partes interesantes del edificio, su esquema tradicional, el equilibrio de su composición o su relación con el entorno. Se permiten los agregados contemporáneos que puedan introducirse en armonía con la composición, como la reforma o innovación de estilos si se consideran apropiados. Así es como éste, junto con otros artículos, deben interpretarse. Los agregados que sean deliberadamente discontinuos, discordantes o conscientemente dominantes, no se permiten en favor del equilibrio de la composición o de la relación con su entorno.

⁴ Váyase al *MANUALE DI FILOLOGIA ITALIANA* de A. Balduino, Firenze, 1979/1999, alumno del gran G. Pasquali, *FILOLOGIA E STORIA*, Firenze, 1929/1964

⁵ Concepto extraordinario que guía la *INTACH CHARTER* de 2004, New Delhi, 2004, Carta de extraordinaria sensibilidad para la arquitectura vernácula y sus usuarios locales que he elogiado en el Congreso de Venecia del 2/5 de noviembre de 2006 mencionado en la nota 3)

⁶ *Los objetos de arquitectura aparentemente no comunican sino que funcionan... pero todos los fenómenos de la cultura son sistemas de signos, así pues la cultura es esencialmente comunicación. La arquitectura es cultura, por consiguiente es comunicación*, U. Eco, *LA STRUTTURA ASSENTE*, Milano, 1968.

⁷ G. Sartori, *L'intelligenza decrescente*, *CORRIERE della SERA*, 15.08. 2006.

L'Auberge Royale des Pauvres de Naples, un grand monument inachevé

Nicolas Detry, architecte spécialiste en restauration des monuments

Chaque homme porte en lui un monde composé de tout ce qu'il a vu et aimé et où il rentre sans cesse alors même qu'il parcourt et semble habiter un monde étranger
Chateaubriand, *Le voyage en Italie*

Un patrimoine sauvé de l'abandon

Noé a sauvé les animaux sur son Arche, l'homme aujourd'hui est replacé devant ce même défi, sauver l'équilibre fragile de la nature mise en péril par l'homme lui-même. La belle planète bleue est notre patrimoine global, notre «jardin planétaire»¹. L'Italie elle, est «patrimoniale» jusqu'à la moelle épinière de sa longue botte.

L'usage créatif de ses monuments est l'un des enjeux majeurs de la société italienne contemporaine. À l'heure du consensus mondial sur l'urgence d'une démarche écologique à tous les niveaux; la «restauration des monuments» s'inscrit naturellement dans ce processus de sauvegarde d'un équilibre écologique. Le monument est comme une énergie renouvelable, recyclable et partie intégrante de la nature, à la manière des paysages sans cesse façonnés par l'homme.

En Italie du Sud, le tremblement de terre du 23 novembre 1980 détruit un grand nombre de villes et villages dans la région de l'Irpinia et cause de graves dommages à la ville de Naples. Un mois après ce grave séisme, trois zones de l'Auberge Royale des Pauvres (Real Albergo dei Poveri – RAP) s'écroulent, entraînant la chute des voûtes en béton armé, du haut vers le bas, causant ainsi la mort de 10 personnes. Suite à cet accident, l'Auberge Royale des Pauvres «*Real Albergo dei Poveri*» (RAP) est fermée et la ville de Naples devient propriétaire du bâtiment. Un groupe d'experts travaille alors pour analyser les causes du sinistre. Une mise en sécurité du site est réalisée. Alors que l'immense édifice (environ 110.000 m² et 750.000 m³) est encore partiellement habité, commence une longue période d'agonie et de déprédation. Les archives des institutions occupant le RAP (*Collegi riuniti, Istituto sordo muti, tribunali dei minori, scuole di arti e mestieri...*) sont abandonnées, le mobilier, les éléments de décor,...tout ce qui peut être emporté est progressivement spolié pour alimenter des marchés aux puces. Le manque d'entretien, le vent et la pluie continuent le lent travail de dégradation.

Pendant cette période de décadence, la question de l'utilisation du RAP, suscite de vifs débats à tous les niveaux de la société. Plusieurs articles et livres sont publiés à ce sujet. Grâce au travail du professeur Francesco Lucarelli², l'UNESCO intervient dans ces débats, parallèlement au classement de la Ville de Naples sur la liste du Patrimoine Mondial de l'Humanité. Mimmo Jodice, un des meilleurs photographes italiens contemporains, publie une série de photos remarquables sur l'agonie de ce grand vaisseau de pierre. Francesco Lucarelli organise une pièce de théâtre³ dans la cour centrale du RAP en 2001. L'architecte napolitain Paolo Giordano⁴ étudie l'histoire du RAP, analyse son architecture et propose un projet préliminaire pour une restauration d'ensemble du monument.

En 1999 un «chantier école» est financé par la ville de Naples. Ce premier chantier permet de dégager des tonnes de débris, côté *piazza Carlo III* et de mettre en œuvre la reconstruction de quelques voûtes en maçonnerie de *tufo*. En juillet 2000, la ville de Naples organise un concours international pour choisir une équipe d'ingénieurs et d'architectes spécialistes en restauration des monuments. Je décide alors en association avec Francesca Brancaccio, architecte napolitaine de monter une équipe européenne d'experts avec comme chefs de groupe Didier Repellin, Architecte en Chef des Monuments Historiques (ACMH) installé à Lyon et Giorgio Croci, professeur et ingénieur spécialiste en restauration des édifices anciens, installé à Rome.

En février 2002 notre équipe «RTP Croci-Repellin» a gagné le concours. Le travail d'étude commence dès février 2002. La mission qui nous est confiée porte exclusivement sur la question de «la consolidation et de la reconfiguration architecturale du RAP». Le maître d'ouvrage laisse de côté, «temporairement», la question essentielle du programme de réutilisation. Ceci complexifie le travail de projet qui consiste à restaurer un «container monumental» sans fonction précise.

Début 2005 la ville de Naples annonce officiellement son intention de créer dans le RAP, la *città dei giovani* (la ville des jeunes), avec le soutien de Madame Rosa Russo Iervolino, Maire de Naples. Cette idée de la *città dei giovani* semble être plus un «paravent» qu'un véritable programme adapté à la réalité socio-économique et urbaine d'un édifice d'une telle importance.

Un palais royal pour les pauvres au 18eme siècle

Fils de Philippe V roi d'Espagne et d'Isabelle Farnese, Charles arrive à Naples en 1734, âgé de 18 ans pour assumer le rôle de roi Charles III de Bourbon, roi de Naples et des deux Siciles (Madrid 1716-1788). Arrivant par la mer, la ville posée dans l'un des plus beaux paysages de la Méditerranée, lui semble magnifique. Mais ces châteaux, ces églises, ces somptueux palais cachent une ville pleine de contradictions sociales, une ville alors exceptionnellement dense de 600.000 habitants, aux rues sombres. Ses palais, de grandes hauteurs, sont bâtis sur le parcellaire étroit de la ville grecque, Neapolis. Naples «città nobilissima» était aussi dévastée par la peste et le choléra, comme beaucoup d'autres grandes villes européennes. Comme l'explique avec sensibilité le professeur Lucarelli, «...au milieu du XVIIIème siècle, l'architecte Ferdinando Fuga – commandité par le jeune roi Charles de Bourbon qui entendait mettre un voile, au bénéfice des nobles et des bien pensants bourgeois, sur la déplorable vision de la plaie des mendiants et des marginaux – conçoit pour la ville de Naples le dessein de rationaliser, non seulement la vie, mais également le décès des déshérités. Il crée ainsi, dans l'arc d'une décennie (1751-1762), dans le remodelage urbain de la ville des Bourbons, les projets du Real Albergo dei Poveri et du Cimitero delle 366 fosse: la vie et la mort»⁵. Carlo III a été certainement le meilleur et le plus dynamique des rois de cette dynastie Bourbon. C'est lui qui va commanditer d'immenses travaux d'architecture à l'échelle du territoire, dans tout le royaume, avec une vision sociale et économique durable: les aqueducs et le palais royal de Caserta, l'Albergo dei poveri de Naples, les greniers, l'Albergo dei poveri de Palerme...

Dans la mémoire collective et les pratiques sociales napolitaines le «*Real Albergo dei Poveri*», inspire encore la souffrance, mais aussi l'espoir. Il force le respect par sa taille et son rôle d'institution caritative publique. Sa naissance au milieu du XVIIIème siècle, reste liée à un vaste élan de générosité et de paternalisme illuminé, de la part de Carlo III Dès sa genèse, le *Real Albergo dei Poveri* est affublé des noms les plus divers, de *Ospizio*, *Ospedale*, *Serraglio*, *Reclusorio*, *Conservatorio dei Poveri*, *albergo dei Poveri*, *palazzo Fuga*...

Alors que la question de la charité est débattue dans l'Europe du XVIII^{ème} siècle, est-elle une affaire d'église ou une affaire d'état? Le roi de Naples entendait avec cette oeuvre architecturale reconnaître la valeur de la souffrance humaine. La pauvreté devait être "compensée" par la beauté et la grandeur de l'édifice.

Dès 1749, le roi Carlo III confie à l'architecte florentin Ferdinando Fuga, le projet pour la construction du *Real Albergo dei Poveri*, alors qu'il confie à son rival, Luigi Vanvitelli, le projet pour son Palais Royal, la *Reggia di Caserta*. Ferdinando Fuga conçoit un immense édifice capable d'accueillir tous les pauvres du royaume, 8000 personnes selon les estimations de l'époque. Le projet a marqué les contemporains de Fuga et plusieurs générations d'architectes.

Grâce notamment au «*carteggio Vanvitelliano*», un vaste fond épistolaire du grand architecte Luigi Vanvitelli, nous pouvons retracer une histoire du projet et des travaux du RAP. En effet, Vanvitelli, premier architecte du roi, non content d'être l'auteur de la Reggia, la nouvelle Versailles, veut prendre la place de Fuga et ne rate pas une occasion de le critiquer pour tenter de démontrer son incapacité. Dans ses lettres, Vanvitelli parle du retard dans l'avancement des travaux, «[...] *l'ospedale dei poveri va male, li disegno non piacciono, onde patisce la crisi del non edificandum [...]*»⁶. Fuga se plaint également, il souffre des incertitudes quant aux financements de la fabrique, les ministres changent son programme constamment. Le devis de départ est de 900.000 ducats, après le début de la construction, l'estimation passe à 2.000.000 de ducats. Les travaux exécutés ainsi que les études ne sont pas payées ou payées tardivement. Fuga crie, réclame⁷ et obtient ainsi la réputation de «*seccatore*». Bien que préféré du Roi, Vanvitelli souffre des mêmes problèmes de retard de paiement à la Reggia.

Le choix du site pour l'Albergo dei Poveri, conditionne les différentes solutions envisagées et élaborées par Fuga. Il élabore un premier projet avec 4 cours carrées et une église sur la façade, implanté le long de la mer à «*spiaggia Borgo di Loreto*». Le second projet s'adapte bien au site finalement choisi, un vaste terrain en longueur situé au pied de la colline de *Capodimonte*, *hors les murs*, "*fuori porta Nolana*".

Du vaste projet de Fuga, prévoyant un immense édifice capable d'accueillir 8000 personnes avec 5 cours, seulement trois cours ont été construites. Seules les ailes donnant sur la place sont «achevées», les volumes postérieurs (côté colline) restent inachevés. De l'église, ne sera construit que le plan articulé autour de 6 cours triangulaires et trapézoïdales.

Une architecture complexe

Des dessins de Fuga conservés, à la façade gravée sur le plan de Naples du «*Duca di Noja*»⁸, on perçoit l'originalité et la grandeur de ce projet. L'édifice s'étend sur une longueur de plus de 600 mètres. L'enfilade de la grande façade Sud est rythmée par les 5 cours carrées. L'ensemble très horizontal, est dominé par la cour centrale coiffée d'une coupole sur plan circulaire: grande église en panoptique. L'espace de l'église est le point focal de la composition, autour duquel se disposent à droite et à gauche, de manière parfaitement symétrique, quatre grandes cours carrées, de 85 mètres de côté (intérieur).

Fuga met en place une distribution lucide depuis l'avant-corps central, siège de l'administration, vers les quatre autres cours (projetées) destinées à accueillir de manière parfaitement séparée les quatre catégories de pauvres, à droite les filles et les femmes, à gauche, les garçons et les hommes strictement séparés. Les quatre nefs de l'église accueillent séparément les quatre catégories de «reclus». Les circulations verticales et horizontales sont conçues selon ce même principe de séparation disciplinée. Deux typologies d'escaliers (grands et petits), distribue de manière différenciée les niveaux, selon les zones: nefs de l'église, tribunes hautes, dortoirs, réfectoires,

sanitaires... Cela signifie, avec sa traduction exemplaire en architecture, la mise en place de nouvelles règles sociales et hygiéniques tendant à l'abandon progressif des solutions précédentes de promiscuité des pauvres et des malades.

L'édifice, dans son état actuel, est caractérisé par la conception rationnelle de Fuga. Les proportions, la nature des espaces, la lumière, traduisent la volonté de créer une "machine parfaite", capable d'orchestrer le parcours terrestre des déshérités. Même inachevé le monument contient potentiellement l'idée formelle du projet initial. Les cinq cours, la vaste coupole de l'église, existent, *in nuncce*, dans cet état fragmentaire.

Le plan des ailes latérales (cour Est et cour Ouest) est tripartite: un couloir central qui distribue de vastes salles (8,20 x 39 m) de part et d'autres. D'autres salles carrées sont implantées systématiquement aux croisements des couloirs de distributions. Ces dernières servaient probablement de salle d'eau (bain, toilette, cuisine?).

L'avant-corps central (lot A-B en cours de restauration actuellement) présente une composition bipartite: un couloir au Nord qui distribue une enfilade de «petites chambres» (6,2x10 m). Ces chambres correspondaient aux bureaux et aux logements des administrateurs. Le couloir traverse tout l'édifice: 385 mètres en longueur, 140 mètres en largeur et constitue un drainage fonctionnel des espaces.

Grâce à cette rigueur de composition, basée sur la logique des espaces servis/espaces servants l'édifice est capable d'une grande flexibilité dans son usage. Depuis le début du chantier, les grands espaces ont été divisés, avec des simples cloisons, à l'intérieur du «container» ou avec des interventions plus lourdes. Malgré le temps et ses multiples dégradations, adaptations, abandons, bricolages, la logique initiale est inaltérée. Une certaine intégrité «stylistique» est réelle sur l'ensemble du bâtiment jusqu'au niveau V (deuxième étage).

Grâce à une recherche historique attentive, à une lecture philologique et critique, à de nombreux sondages, à une patiente recherche sur les modules et les proportions, un travail d'équipe mené entre 2002 et 2003, il a été possible de déterminer les zones attribuables au projet de Fuga, réalisée de son vivant ou après sa mort mais selon sa conception. Ces parties «Fuga» peuvent être synthétisées comme suit.

La grande façade sur piazza Carlo III

Composée selon une logique savante de proportions basées sur le carré et le rectangle d'or, la façade offre une perception du fonctionnement intérieur par la différenciation des rythmes, du nombre et de la dimension des percements: 5 niveaux de baies sur l'avant-corps et 3 niveaux sur les ailes latérales.

En revanche, l'attique avec ses fenêtres carrées, est le résultat de la transformation, par Carlo Vanvitelli d'un mur d'acrotère, originellement prévu par Fuga. Les têtes des couloirs sont éclairées par des grandes baies avec arcs en plein-cintre.

Selon le projet de Fuga, seuls les niveaux 0 (seminterrato), I (piano terra) et VI (terzo piano) devaient être continu –sur un même niveau sans emmarchement- sur toute la surface de l'édifice. Les autres niveaux étant des entresols introduits dans la partie centrale. Cette disposition s'exprime en façade par la base en *piperno* (pierre volcanique noire) et par la grande corniche sous l'attique, rythmée par des consoles en *piperno*.

Le plan et la coupe, les niveaux intérieurs voûtés

Du niveau 0 (piano seminterrato, accessible depuis la place) jusqu'au niveau V (secondo piano) la construction est de Fuga. Les thèmes récurrents sont les grands espaces voûtés, les rapports géométriques entre voûtes de différents types, surtout des berceaux à pénétration (voûte courante); les

lunettes, fenêtres, et portes, induisant des rapports de lumière clair/obscur subtils, comme l'a si bien exprimé Roberto Pane, dans son remarquable ouvrage sur l'œuvre de Fuga⁹.

L'organisation des niveaux et des espaces est basée sur un tracé géométrique simple, le tout est modulé par l'unité de mesure napolitaine du XVIII^{ème} siècle: la canna corrente e le *palmi*. Une canne courante équivaut à 8 palmes, soit 187,44 cm = 8 x 23, 43 cm. L'épaisseur des murs est continue depuis le niveau 0 jusqu'au niveau V (191 cm = 1 canne courante + enduit).

Deux volumes d'escaliers rampe sur rampe distribuent les 7 niveaux du corps central. Alors que pour les ailes latérales, deux volumes d'escalier, de part et d'autre du couloir central, étaient prévus (un seul est construit) pour distribuer alternativement les niveaux I (piano terra), III (primo piano) et V (secondo piano), dans une logique de séparation des flux.

Les niveaux VI, VII sont le résultat des différentes phases d'adaptation du bâtiment dans le temps (dès la fin du XVIII^{ème} siècle); dans une logique d'exploitation maximum des volumes disponibles. Il n'y pas de cohérence entre la façade sur la piazza d'une part, la façade sur la cour, les niveaux de sols et les percements des murs de refends longitudinaux d'autre part. Les différents éléments, mis à jour lors des sondages, ne permettent pas de rétablir une cohérence attribuable à Fuga. En somme ces étages supérieurs (niveaux VI et VII) sont l'expression d'un projet inachevé et résiduel qui ne fonctionne pas avec le dessin de la grande façade de Fuga sur la piazza.

Les Façades inachevées sur les deux cours latérales

Le dessin de ces façades depuis le sol jusqu'au niveau V correspond au projet de Fuga. Elles présentent une composition monumentale proche de l'architecture romaine; ordres superposés de pilastres et d'arcs en plein cintre évoquent le mur extérieur du Colisée, ou encore les grandes cours des palais de la renaissance. De même que pour la cour centrale, les niveaux VI et VII avec leurs divers percements sont l'expression d'un projet inachevé et résiduel.

La façade sur la cour centrale, vers l'église

Elle apparaît aujourd'hui comme une façade de même importance que celles des grandes cours, mais elle était prévue par Fuga comme une façade de cour secondaire (non vue). L'ensemble vu depuis l'intérieur de l'église, est marqué par l'inachèvement, ce qui crée l'impression d'être face à une gigantesque ruine antique. Le temps a interrompu le processus de construction et transformé le bâtiment par des apports de strates successives; il agit ici comme «un grand sculpteur» (Marguerite Yourcenar). La couleur ocre, l'aspect rude et écorché de la pierre de tufo, renforce ce sentiment. Les vues plongeantes sur les cours, depuis les étages hauts donnent le rapport de cette architecture avec le jardin botanique : une ruine romantique caressée par la végétation méditerranéenne, thème idyllique des peintres et des architectes du XVIII^{ème} siècle.

La question des toitures, les voûtes en béton armé des années 1930: une suite de «dérestauration» nécessaire ou une restauration manquée?

Certains dessins originaux de Fuga (les coupes) ont disparu. Nous ne connaissons qu'une minuscule reproduction dans un article de G. Chierici¹⁰ de 1932. Entre 1930-1940 le RAP est l'objet d'un grand programme reconstruction qu'alors on pouvait appeler restauration, ou restauration structurelle. Les pans de toitures du XIX^{ème} siècle, ainsi que le petit tympan central –dont nous avons les traces sur le bâtiment et sur l'iconographie– sont un complément et une surélévation du projet inachevé de Fuga. Ces toitures alors couvertes en tuiles romaines, sont détruites au début du XX^{ème} siècle: première dérestauration.

Les trois étages supérieurs, VI, VII (terrasse) et VIII (couverture du couloir) sont construits en voûtes minces et planchers de béton armé, durant les années 1930-1940. L'ensemble du béton est aujourd'hui fortement dégradé. De plus le tremblement de terre de 1980 a entraîné la chute de ces voûtes en béton qui ont détruit au passage les voûtes en pierre (*tufa*) des 5 niveaux inférieurs.

L'Auberge Royale des Pauvres s'adapterait-elle à tous les usages?

Les «typologies» définies de manière rationnelle, radicale, comme celle du RAP, sont avant tout indéniables comme forme architecturale. Comme la basilique romaine, le monastère bénédictin, les prisons et les hôpitaux du début du XIX^{ème} siècle, les Hôtel-Dieu du XIV^{ème}, les hôtels particuliers parisiens du XVIII^{ème} siècle, le RAP fait partie de ces «types» par excellence. Ces édifices «type» ont été relevés, classés, commentés par l'excellent Jean-Nicolas-Louis Durand¹¹ dès la fin du XVIII^{ème} siècle. La typologie, qui génère la forme architecturale est-elle indifférente à la fonction? Cette question clé du rapport forme/fonction a été brillamment développée dès les années 1950 par Saverio Muratori; ces études de la «typomorphologie» sont poursuivies par la suite, en particulier par Aldo Rossi et Giorgio Grassi.

Par son architecture monumentale, austère et savante, par son concept d'espace servant/espaces servis, Louis Kahn, est le plus brillant héritier de cette grande «famille architecturale» qui va de Filippo Brunelleschi à Claude-Nicolas Ledoux en passant par Andrea Palladio et Ferdinando Fuga.

Comme évoqués précédemment le concept «Khanien» d'espaces servants/espaces servis est très utile pour comprendre l'architecture de Fuga, en particulier pour ces «œuvres sociales napolitaines» que sont le RAP, les Greniers à blé, et le cimetière des 366 fosses.

Si effectivement la ville européenne montre cette indépendance forme/fonction, cela ne signifie pas qu'un grand édifice peut se passer de fonction et vivre uniquement comme «forme urbaine». Ne fût-ce que d'un point de vue économique, «it's not sustainable» pour employer une expression à la mode. En outre, la taille exceptionnelle du RAP rend la question de son utilisation particulièrement complexe. Cette complexité est réelle selon différents points de vue:

Point de vue urbain et social, le RAP aujourd'hui: une barre minérale de 385 mètres de long et de 40 mètres de haut, non pénétrée par la ville, non pénétrée par la nature, imperméable aux pratiques sociales constitue une «poche» d'insécurité, de dégradations urbaines et de délinquances.

Point de vue économique et politique: seul un partenariat public/privé avec une dimension nationale et internationale sera en mesure de financer un projet de cette dimension, forcément programmé sur plusieurs années (20 ans environ). La durée d'un tel projet dépasse la vision à moyen terme d'un mandat politique.

D'un point de vue psychologique - participatif/éducatif: un travail de participation à l'élaboration du projet et du programme pourrait être mené avec les habitants de Naples. Le principe de «ré-appropriation» d'un monument par la ville passe par ce dialogue constructif, groupe de discussions, happening, workshop, mise en place de chantier école pour la restauration du bâtiment, atelier avec les enfants... A Naples, les liens sont particulièrement forts et complexes entre les habitants et leur patrimoine urbain.

Un tel projet aurait grand bénéfice à dépasser une approche «technocratique» du travail patrimonial. Ce bâtiment exceptionnel et radical dans sa forme (inachevée) et son rôle, demande un projet ambitieux, une attitude créative et sensible, une vision humaniste. Or, à ce jour, les tentatives d'élaboration d'un projet cohérent et radical ont été, semble-t-il, affaiblies par la segmentation du projet en «zones» (ou lots) et par un processus de gestion du chantier qu'il n'est pas aisé de comprendre; projet ultérieurement affaibli, par une tradition de la «Sovrintendenza» de Naples¹² dont

nous serions tenté de partager l'analyse qu'en faisait Renato Bonelli en 1963 dans sa célèbre définition de «restauo architetonico» publiée par l'Enciclopedia Universale dell'Arte, en complément de la définition de Cesare Brandi.

Orientation pour un nouvel usage du Real Albergo dei Poveri

Pour certaines catégories de travaux, comme la consolidation de voûtes, la reconfiguration de baies, la réintégration de lacunes, la restauration des escaliers, des portes, la reconfiguration du système de couverture... Il est possible de restaurer un édifice sans programme d'utilisation clairement défini. C'est d'ailleurs ce que la ville de Naples a commencé à mettre en œuvre¹³ avec détermination depuis 2002. Mais Ce chantier devient inextricable, voir «absurde» dès qu'il faut mettre en cohérence le projet de «restauration» avec l'architecture du bâtiment dans sa globalité.

Comment gérer, un chantier de restauration «sans utilisation» par rapport à la mise en œuvre nécessaire de «réseaux», équipement essentiel à la vie d'un édifice: eau, chauffage, électricité, ventilation, évacuation, assainissement...? Comment se passer d'ascenseur dans un édifice où le dernier étage est situé à 40 mètres au-dessus du niveau de la rue?

La destination, forcément plurifonctionnelle du RAP est favorisée par sa grande clarté typologique décrite précédemment (espaces servants, couloir=rue intérieure, distribuant les espaces servis=grandes pièces carrées ou rectangulaires).

Je n'ai pas la prétention, dans l'espace de cet article forcément limité et synthétique, d'élaborer une véritable programmation précise, mesurée, chiffrée pour la réutilisation de l'Auberge Royale des Pauvres. Un programme soutenable sera le fruit du travail d'une équipe multi disciplinaire. Ce programme pourra apporter des financements de la ville, de la Région, du pays, de l'Europe, du monde... Le propriétaire du bâtiment a tout intérêt à soutenir cette recherche de programmation.

Je souhaite simplement, après 5 années d'études et de «progettazione» sur ce magnifique monument, tracer des pistes, un voyage «entre utopie et réalité» pour reprendre les mots de Francesco Lucarelli. L'usage futur de cette immense fabrique inachevée; est un thème qui me tient à cœur, depuis ma première découverte de Naples en 1993.

Habiter, communiquer et travailler

Au cours de ses 257 années d'histoire, le RAP a accueilli tellement d'hommes et de femmes: petits garçons, petites filles, orphelins, pauvres, mendiants, sourds-muets, aveugles, délinquants, bandits, prostituées, reclus de la société... La silhouette minuscule et vacillante des enfants est encore perceptible dans ses immenses emmarchements inachevés, dans ses longs couloirs pharaoniques et concentrationnaires... Impossible de s'échapper par les fenêtres grillagées bâties à trois mètres du sol. Tant de souffrance et d'espoir dans cette immense machine à séparation; charité érigée en monument royal et lumineuse de rationalité.

Aujourd'hui cette architecture visionnaire devrait être récupérée avec ses propres dispositions architecturales. Récupérée comme «machine à habiter et à communiquer».

Vide, froidement inachevé, l'édifice demande à être de nouveau «projeté» de manière créative et de nouveau «habité» de manière durable, c'est à cette condition qu'il pourra reprendre sa place dans la ville.

D'ailleurs, même dégradé, inachevé, en cours de restauration, officiellement fermé au public, le

RAP n'est pas mort. 87 familles habitent dans la cour Ouest (niveau III). Le centre sportif "Kodokan" situé au niveau 0 de la cour Est joue un rôle social important dans tout le quartier grâce au charisme de son directeur et fondateur Peppe Marmo. D'autres espaces sont animés par des activités artisanales, une menuiserie installée depuis 1900, un atelier de travail du laiton,...

Comme d'autres, ces ateliers créés par des anciens "pensionnaires", participent, par le travail artisanal à l'insertion sociale. Les gens qui vivent et qui travaillent là expliquent simplement le pourquoi et le comment de cet édifice énigmatique.

Cette réalité actuelle est un point de départ de toute réflexion sur l'usage futur du RAP. En trois images symboliques, un plan, une coupe et une axonométrie nous illustrons une piste pour la réappropriation de ce monument.

Une situation favorable au transport urbain

Le projet établi de nouvelles connexions entre l'Albergo dei Poveri et l'ensemble métropolitain. Le bâtiment est situé de manière stratégique, dans la zone Orientale de la ville, au bord du centre historique classé patrimoine mondial UNESCO, sur la route de l'aéroport, proche de la gare Centrale (stazione Garibaldi), il s'ouvre sur le quartier populaire de Sant'Antonio. Cette situation invite tout naturellement à une connexion avec le réseau de transport en commun de la ville en pleins essors. Pourquoi pas une station de tramway *Piazza Carlo III*? Ou tout autre ligne de transport urbain qui pourrait le relier directement l'aéroport, la gare centrale, piazza Carlo III et le musée archéologique. C'est à cette condition que l'Albergo dei Poveri pourra retrouver son échelle territoriale et son rôle de pôle économique pour le quartier et pour la ville.

A. Au rez-de-chaussée, vaste socle creux pour l'ensemble

A.1. Ces espaces voûtés directement accessibles depuis la piazza Carlo III, de pleins pieds, doivent rester perméables à la ville, ce «socle perméable» a vocation à accueillir des fonctions utiles au quartier : ateliers d'artisans, boutiques, magasins de proximité, bars, bureaux-tabac journaux, restaurant, crèche pour les enfants.

Il serait très souhaitable de réserver un espace de cet ensemble pour un des lieux de prière et de méditation. Une chapelle pourrait être heureusement installée dans un des espaces voûtés, selon la communauté qui va l'animer, ce lieu pourrait être oecuménique, de manière à constituer un espace de dialogue entre les différentes communautés et nations.

A.2. La partie arrière du socle (vers la colline, côté Nord) doit conserver et développer son activité actuelle de centre d'activités sportives et associatives, mais elle devrait pouvoir s'installer sur deux niveaux communicant entre eux (niveau 0 et niveau 1). De cette manière, le «Kodokan», pourra générer d'autres activités sportives, ludiques et thérapeutiques avec un rôle social: gym, danse, yoga, fitness, hammam, sauna...

Enfin un local pour des associations caritatives et un local pour les Scouts du quartier pourrait également être installé dans le socle côté colline.

A.3. Sous les deux cours Est et Ouest, des parkings pour voitures (vélos et motos) doivent être construits, et reliés avec le nouveau réseau de transport. Nous savons, par l'histoire urbaine de Naples, que le sous-sol de ces deux cours (7200 m²) est libre de gisement archéologique et libre de réseaux (égouts, gaz, électricité...). Outre le fait que le périmètre du futur parking est déjà défini, ceci constitue un avantage énorme par rapport aux autres zones archéologiques et urbaines où les infrastructures enterrées sont très coûteuses et délicates à construire.

Bâtie sur un seul niveau, chaque cour peut accueillir 224 places de voiture (438 places de voitu-

re sur deux niveau), tout en laissant une zone centrale en pleine terre (de 600 m²) afin de faire pousser de grands arbres.

B. Dans la partie achevée, la ville côté piazza—administrer, projeter, communiquer, étudier

Le centre de l'édifice (lot AB) garde sa vocation d'origine prévue par Fuga : le cœur décisionnel de l'ensemble (en bleu sur le plan).

B.1. Au niveau I (piano terra) des espaces d'exposition ouverts au public permettent de communiquer sur les phases de projet et l'avancement des travaux. Architectes, ingénieurs, et les différents acteurs du processus de restauration/réappropriation du bâtiment installent leur «studio» également avec aisance dans les salles voûtées de la partie centrale, toujours au niveau I.

Au niveau II (primo piano ammezzato); jusqu'au niveau VI, s'installent des bureaux et des espaces de travail et de communication pour la ville de Naples et la Région *Campania*, ainsi que les bureaux de gestion du projet «recupero real albergo dei poveri». Ce bloc central, unique zone qui comprend 7 niveaux est parfaitement distribuée par les couloirs et cages d'escaliers. Le niveau VI et VII (terrasse) accueille un bar et un restaurant avec vue panoramique sur la ville.

B.2. La partie Ouest, avec le retour côté jardin botanique, accueille la cité des jeunes (città dei giovani) selon le projet élaboré par la ville de Naples (en vert sur le plan). Les différentes fonctions de la cité des jeunes s'installent à partir du niveau I (piano terra) mais avec des accès possibles au niveau O (piano seminterrato) socle perméable.

B.3. La partie Est, avec le retour côté via Tanucci (en bleu clair sur le plan), accueille l'université de Naples—Université Federico II et Université Orientale. Selon le projet élaboré par la ville de Naples en partenariat avec *l'Università*. Les différentes fonctions de la cité des jeunes s'installent à partir du niveau I (piano terra) mais avec des accès possible au niveau O (piano seminterrato) socle perméable.

C. Dans la partie inachevée, la campagne côté colline—habiter et travailler

Les volumes arrière au Nord sont inachevés. Ils seront probablement «reconstruit» au moins en partie de manière à achever le primo piano (niveau III), comme prévu dans le projet de reconfiguration architecturale élaboré par le groupe RTP Croci-Repellin et approuvé par la ville de Naples.

La vocation de ces espaces: habiter et travailler.

Ces espaces sont bien éclairés, parfaitement distribués par les rues intérieures (le couloir de Fuga). Une fois pénétré à travers l'épaisseur des ailes bâties (29 mètres) on se trouve dans une sorte de caravansérail, la ville fait silence (c'est si rare à Naples), et le regard peut se tourner vers la nature de tous les côtés: vers la colline verdoyante de *Capodimonte*, vers le jardin botanique, vers les cours, jardins potentiels...

C.1. Au niveau III (primo piano) autour des deux cours (en ocre-jaune sur le plan) des logements ainsi que deux hôtels, de différentes typologies prennent place de part et d'autres du couloir.

C.2. Au niveau III (primo piano) dans la partie centrale au Nord (en rouge sur le plan) des logements combinés avec des ateliers et des bureaux prennent place de part et d'autres du couloir. Ici les espaces sont plus vastes et permettent cette combinaison habitat et travail.

D. Dans la partie centrale, l'église inachevée—communiquer avec le monde

Que faire de cette vaste église inachevée, véritable cœur qui irrigue tout l'organisme architectural? Poursuivre sa vocation aulique originale avec un enjeu à l'échelle des ambitions d'un royaume du siècle des lumières: un centre de communication et de formation pour conservation des sites du patrimoine mondial de l'UNESCO.

Un programme de ce type permettrait de placer le Real Albergo dei Poveri dans une dynamique susceptible d'attirer des financements internationaux.

Chaque continent pourra organiser librement son pôle de communication sur ses sites classés patrimoine mondial ou en étude de classement. Fuga a juste eu le temps de bâtir des voûtes de 5 nefs pour accueillir 5 continents à Naples. La sixième nef sera celle du rassemblement, de la gestion de ce nouveau centre sous le signe de la diversité culturelle. Chaque nef-continent communique de manière cyclique par le passage d'une nef à l'autre, à travers les cours triangulaires, symbole des jardins planétaires et des océans.

Le projet de restauration

Une proposition critique entre dérestauration et reconstruction typologique

La description qui précède –lecture architecturale- n'est pas un simple état des lieux, mais c'est cette interprétation critique (analyse historique/critique) qui donne le ton au projet de restauration. Les éléments identifiés en phase d'analyse, constituent par la suite les thèmes du projet. Notamment à travers la volonté de rétablir (là où c'est possible) et de mettre en valeur les parcours, les niveaux, les percements, la distribution spatiale, le caractère, les rapports plein/vide, clair obscur, les textures et couleurs d'enduit, les sols, bref tous les éléments propres à la composition inachevée de Fuga. Cette intention de rétablir –*ripristinare*- n'est pas comprise dans son sens d'unité stylistique, mais bien dans cette idée d'unité figurative (Cesare Brandi). Ainsi il est possible de retrouver cette unité figurative, d'augmenter la cohérence formelle et la lisibilité de l'architecture conçue par Fuga, sans nécessairement effacer toutes les traces du passage de l'édifice dans le temps. Cela demande une solide préparation critique et historique ainsi qu'une sensibilité artistique et plastique, cela demande de ne pas confondre l'histoire et la chronique (Renato Bonelli). C'est là que le métier d'architecte-restaureur est véritablement passionnant, exigeant, paradoxal, presque impossible, sujet à toutes les critiques, souvent tendu entre ses deux positions extrêmes que sont le romantisme de l'absolue conservation (Ruskin et ses disciples) et la rationnelle fascination stylistique (Viollet-le-Duc et ses disciples).

L'intention maîtresse est celle de reconfigurer l'ensemble du Real Albergo dei Poveri, selon l'esprit du projet conçu par Ferdinando Fuga, tout en permettant une lecture diachronique des transformations de l'édifice dans le temps. Les dérestauration, conséquentes à la reconfiguration architecturale sont contrôlées. Une approche critique et créative permet d'évaluer -au cas par cas- ce qui peut être «sacrifié» au profit d'une meilleure lecture, d'un meilleur fonctionnement de cette machine, et ce qui doit être conservé, valorisé, et restauré, pour augmenter la valeur propre de l'édifice. C'est ce que nous avons tenté de faire, avec la première esquisse de projet, élaboré en 2002, mais écarté d'emblée par le Surintendant des monuments.

La première esquisse dite « hypothèse C/2002 ». Restauration selon l'esprit de Fuga, sans effacer toutes les traces du temps

Les voûtes en béton armé construites dans les années 1930 sont dans un état de dégradation très avancé. Les restaurer serait un travail d'un coût très élevé. Il n'est pas justifiable de consolider une disposition architecturale non cohérente avec une logique d'ensemble, non cohérente avec la façade sur la piazza qui est le seul élément achevé, héritage du grand dessin de Fuga. De plus, les voûtes en béton armé sont ancrées dans les murs de maçonnerie de *tuffo*; ces deux types de structures ont un comportement plastique différent (incompatibilité structurelle). Pour ces rai-

sons structurelles et architecturales, l'hypothèse de départ, qui consiste à démolir l'ensemble des voûtes en béton armé, est confirmée.

La question de la terrasse côté piazza

La démolition des trois niveaux de voûtes en béton armé «libère l'espace» des parties supérieures et ouvre le projet de consolidation et de reconfiguration architecturale des trois derniers niveaux: troisième étage (niveau VI), quatrième étage (niveau VII) et couverture du couloir (niveau VIII).

Le troisième étage (VI) devait être à l'origine 130 cm plus haut formant une vaste terrasse continue à 53,20 mètres au-dessus du niveau de la mer. Le bâtiment étant achevé par cette terrasse protégée d'un simple mur d'acrotère. Ce mur a été surélevé, doublé et transformé en étage d'attique, percé de baies carrées. L'attique est un ajout intéressant du XIX^{ème} siècle (Carlo Vanvitelli).

En partant de ces observations la première esquisse nommée «hypothèse C/2002» -propose de rétablir le niveau VI (troisième étage) à son «bon niveau» et de supprimer ou dérestaurer l'actuelle terrasse, qui n'a jamais été conçue à ce niveau-là. Cette «hypothèse C/2002» est restée à un stade d'esquisse, sans avoir pu être développée. Cependant avec le recul de 5 années de travail sur ce monument, il me semble que cette piste était l'une des meilleures. Cette solution avait de nombreux avantages, d'un point de vue structurel et spatial.

La terrasse existante est située à 58,80 mètres au-dessus du niveau de la mer, soit 3,60 mètres plus haut que la terrasse d'origine. L'«hypothèse C/2002» combine deux facteurs essentiels: conserver l'attique de Carlo Vanvitelli, et reporter la terrasse à son niveau d'origine -niveau Fuga- soit 53, 20 mètre au-dessus du niveau de la mer, cela pour l'ensemble du bâtiment côté *piazza*. Le niveau de sol est donné à la fois par les traces trouvées lors des sondages, ainsi que par la logique architecturale des coupes.

Avec la terrasse reportée à ce niveau, il est possible pour une personne de voir la ville à travers les fenêtres carrées de l'attique, ce qui n'est pas le cas actuellement. Le troisième étage (niveau VI) redevient ainsi la terrasse projetée par Fuga, mais entourée d'un mur haut percé de trous. Rétabli à cette hauteur, l'étage VI offre de belles vues sur Naples, par cadrage régulier, disposition spatiale plus riche que celle d'un grand pont ouvert sur la ville. Le fait de remonter le niveau VI implique de compléter les dernières volées d'escaliers. Dans cette zone, l'escalier actuel est en béton armé, il est donc prévu de le démolir. Le nouvel escalier aura trois volées rampe sur rampe au lieu de deux.

Des nouvelles voûtes en briques, dialogue avec Fuga - «hypothèse C/2002»

Du côté de la place, dans les chambres en enfilade, le nouvel étage VI (troisième étage) constitue le lien structurel et architectural avec la partie achevée - la façade Sud. L'«hypothèse C/2002» propose une nouvelle structure voûtée en briques. Une brique actuelle, industrielle, différente du *tufo*, des voûtes mais qui reste dans la même logique constructive de maçonnerie. Ces briques ne seront pas enduites mais seulement badigeonnées à la chaux. La texture des briques, évoque ainsi l'idée du *tratteggio*, utilisée dans la réintégration des lacunes en peinture murale.

Du côté du mur de refend longitudinal, les nouvelles voûtes seront établies à une certaine distance du mur. Cette distance critique est celle qui permet à la nouvelle structure de rétablir un espace architectural unitaire, tout en laissant la possibilité d'une lecture diachronique des stratifications (complexité des percements lisibles sur les refends). Cette distance permet de mettre en place un système de couverture vitrée qui met en lumière la complexité archéologique du mur de refend. Cette idée de distance par rapport aux murs «archéologiquement complexes» a été maintenue dans le projet finalement approuvé en 2004.

La brique est largement utilisée par Fuga, partout dans l'Albergo dei Poveri, combinée avec les assises de tufo, pour les plate-bandes, les arcs, les encadrements de baies, les angles de murs... Les autres matériaux sont la pierre volcanique *piperno* et la pierre calcaire (blanche) de Bellonna. Aucune structure en bois n'existait dans la construction d'origine, puisque l'édifice était voûté, en pierre, de bas en haut.

Evolution de l'hypothèse C/2002

Lecture et distribution des espaces à travers une passerelle

Le projet prévoit, dès 2002, au niveau VI (troisième étage) une différenciation entre espaces servis (les salles) et espaces servants (le couloir). Le couloir, qui est la partie la plus remaniée de l'ensemble, va accueillir sur toute sa longueur, une passerelle en ossature d'acier avec des garde-corps en verre. La passerelle sera détachée des murs afin d'offrir une lecture des différentes traces archéologiques et de laisser passer la lumière du toit (vitré) jusqu'au niveau V (deuxième étage). Dans un souci d'unité (architecture et structure) tous les éléments nouveaux ont été prévus au départ en acier et en verre. En outre, chaque élément nouveau qui s'insère dans le bâtiment existant est mesuré en canne courante et en palme, depuis le détail jusqu'aux grandes dimensions. Cette utilisation d'unité de mesure ancienne constitue une constante de notre travail d'architecte du patrimoine. Cette recherche de la bonne unité de mesure est garante d'harmonie entre l'ancien et le nouveau.

Nouvelles structures en acier pour les niveaux supérieurs, planchers et plafond, projet «seconde version» de 2003

Après l'abandon du projet des nouvelles voûtes en briques, les structures qui vont remplacer les voûtes en béton armé de 1930 (niveau VI et VII) sont projetées selon une «seconde version» en 2002/2003. À cette époque, elles sont conçues selon les critères suivants :

- Compatibilité avec la structure existante en maçonnerie,
- Réversibilité et indetification comme nouvelle structure.

L'enjeu: sur les deux niveaux VI et VII à «dérestaurer», ces nouveaux planchers représentent une surface d'environ 21.200 m², uniquement sur la partie achevée côté piazza. La structure est composée de poutres triangulées en acier. Ces poutres creuses et légères permettent le passage des réseaux (*impianti*) inévitables pour l'usage futur du bâtiment. L'entre axe des poutres est mesuré avec un module dimensionnel dit «A» (une canne courante = 187,44 cm). L'acier permet de franchir de grandes portées avec moins de matières, ainsi les empochements de poutres sont réduits en nombres. Ceci constitue un avantage par rapport à une structure bois ou béton armé, l'acier est moins destructeur (*invasivo*) pour le monument. D'un point de vue structurel, ce système de plancher a été étudié en détail pour résister au tremblement de terre.

Le plancher, posé sur les poutres triangulées, est composé d'une tôle nervurée avec une chape de compression. Cette chape pourra recevoir des strates d'isolation ainsi qu'un système de chauffage par le sol. Ces questions techniques ont été étudiées, mais restent en attente du fait de l'incertitude sur l'usage du bâtiment.

Pour la sous face des planchers, est proposé un système de plafond à caissons, démontable, en plaque de cuivre. Dans le détail, un profil acier en U (boulonné) relie les plaques de cuivre qui forment ainsi des carrés et des rectangles, rythmant l'espace des salles et des couloirs. Le dessin des plafonds

suit la position des poutres triangulées en acier. Le tout est modulé sur l'unité A (une canne courante = 187, 44 cm). Le cuivre est un matériaux noble et durable qui agit par sa qualité intrinsèque sur la beauté des espaces. Ces plafonds peuvent se patiner sans vieillir d'un point de vue linguistique. Un rapport s'établit dans l'espace par l'incidence de la lumière sur l'enduit à la chaux et le cuivre.

Une couverture en verre photovoltaïque, objet de polémique

Le système de couverture des couloirs, n'est pas connu avec certitude, même si il est probable qu'il s'agissait de voûtes en pierre comme sur l'ensemble. Le projet prévoit une couverture «ecotechnologique» qui puisse en même temps apporter de la lumière naturelle aux étages inférieurs, à travers une verrière et produire de l'électricité verte; (énergie renouvelable) grâce à l'utilisation de verre photovoltaïque¹⁴. Cette couverture contemporaine est calibrée et configurée pour protéger la partie supérieure de l'édifice, pour récupérer de manière efficace l'eau de pluie, et éclairer les étages supérieurs. La production d'énergie renouvelable et gratuite (électricité verte) représente une contribution économique et symbolique non négligeable dans la gestion d'un édifice public d'une telle dimension.

Déjà esquissée dans «l'hypothèse C/2002», cette solution innovante a été finalement approuvée fin 2004. La verrière photovoltaïque (PV), dans sa version maximum de 2003 (une grande toiture plate avec un porte à faux de 6,50 mètres) «troublait» le skyline de Naples, en particulier, selon E. Guglielmo, vue depuis la tangenziale, autoroute urbaine sur pilotis qui passe derrière le Real Albergo dei Poveri. Il est vrai qu'il serait dommage de perturber cette tangenziale empreinte si caractéristique dans paysage urbain de toute la partie Orientale de Naples, équivalente à l'esthétique encore injustement incomprise du Centro Direzionale, opération immobilière de grande envergure érigée dans un secteur à forte valeur ajoutée.

Fortune et infortune

Le projet (toutes les versions du projet) passe par l'avis du Surintendant des monuments; à Naples il s'agit de l'architecte Enrico Guglielmo (*Soprintendente Beni Architettonici ed al Paesaggio di Napoli e Provincia*).

Deux éléments particulièrement intéressants et sensibles ont fait l'objet de nombreux débats:

- La verrière photovoltaïque avec sa structure en acier, dans sa version 2002, sous la forme d'une grande plaque en porte-à-faux (5800 m²),
- Le système de plancher en acier avec faux plafond à caisson (21.200 m²).

Quant est-il aujourd'hui?

Deux fois le «comitato di settore nazionale¹⁵» s'est réuni à Rome pour donner un avis sur le projet. Deux fois l'avis de Rome était favorable, deux fois l'avis d'Enrico Guglielmo à Naples était négatif, deux années se sont passées...

- La verrière photovoltaïque avec sa structure en acier est finalement acceptée, dans une version «light» sans porte-à-faux, mais avec des caissons en acier comprenant une verrière extérieure PV et une verrière intérieure qui servira de régulateur thermique. La structure approuvée est limitée à la stricte couverture du couloir par des caissons en acier, modules assemblés tous les 140 cm (6 palmes). Les caissons sont posés sur un cordon en briques armées de chaque côté du couloir. L'ensemble sera couvert par un double vitrage avec un verre extérieur armé – et équipé de cellules Photovoltaïques.

- Pour les planchers, le Surintendant de Naples a imposé une solution composée de poutres pleines en bois lamellé collé sous-tendues par des tirants en acier, avec des planchers en béton. Conséquence sur les 21.200 m² de ces nouveaux planchers? Il est difficile de savoir comment les réseaux (impianti) vont prendre place dans cette structure mixte bois/acier/béton? L'architecte Fuga n'a jamais prévu de bois dans l'Auberge Royale des Pauvres, édifice conçu comme étant voûté entièrement en maçonnerie. Il me semble en outre incongru de démolir du béton des années 1930 réputé mal adapté et en mauvais état (il s'agit bien de dérestauration), pour le remplacer par des planchers formé en partie de béton armé, de bois et d'acier?

Récupération de l'eau de pluie et jardins en toiture?

En principe, les parties arrières, inachevées, seront couvertes par des toitures végétalisées, de part et d'autre de la couverture PV des couloirs. Comme les citernes prévues pour récupérer l'eau de pluie, les toitures végétalisées font partie de la démarche environnementale globale du projet, soutenu par le programme européen SARA (HYPERLINK "<http://www.sara-project.net/>"http://www.sara-project.net/).

Etre cohérent dans tous les choix par rapport aux questions actuelles d'eco-building serait exemplaire et rare dans un projet de restauration d'un monument historique de cette taille. Dans les plans d'occupation des sols, de plusieurs villes allemandes et autrichiennes, la végétalisation des toitures de grands bâtiments est obligatoire et fait l'objet d'une aide de la collectivité.

Le microclimat des grandes villes est de plus en plus perturbé: températures élevées, perméabilité des sols, humidité réduite, grande concentration de pollution. Il est prouvé que la végétalisation des surfaces de toitures compense en partie la pollution et influence positivement le microclimat. Les végétaux filtrent naturellement la poussière et régulent l'humidité du microclimat. En cas de fortes précipitations (fréquentes à Naples), les toitures végétalisées retiennent de 70 % à 90 % de l'eau de pluie régulant son évacuation et son filtrage.

En outre la végétalisation des toits, renforce l'isolation thermique des toitures et prolonge la durée de vie des couvertures en limitant les échanges thermiques.

Types de végétalisation, le système à végétalisation extensive est léger et ne demande que très peu d'entretien avec une fine couche de terre (10 à 15 cm). Il s'agit de petites plantes, mélange de Sédum et de graminée. Par contre ce système n'est pas accessible comme véritable un jardin.

La végétalisation intensive demande une plus grande couche de terre. En revanche cette solution permet de transformer les toitures en jardins suspendus accessibles, avec des plantes, des fleurs, des arbustes. Créer des jardins suspendus, au-dessus des zones inachevées, en liaison avec le jardin botanique, par une passerelle, pourra être envisagé.

L'équipe d'architectes et d'ingénieurs « RTP Croci-Repellin » auteur du projet de « consolidation et reconfiguration architecturale de l'Auberge Royale des Pauvres à Naples»

Maître d'ouvrage : Ville de Naples, représentée par Andrea Esposito, architecte, *Responsabile Unico del Procedimento, chef du bureau Recupero Real Albergo dei Poveri.*

Architectes et ingénieurs :

Deux chefs de groupe,

- Giorgio Croci (Rome) est ingénieur et professeur à l'Université de Rome La Sapienza, titulaire de la chaire d'analyse et consolidation structurelle des monuments. Très attentif à préserver l'authenticité et la logique structurelle des monuments, il a contribué à une nouvelle approche de la consolidation des structures anciennes, ceci à travers ses interventions sur les monuments historiques en Italie et dans le monde, ainsi qu'à travers de nombreuses publications qui constituent des références.

- Didier Repellin (Lyon) Architecte en Chef des Monuments Historiques (ACMH) pour les départements du Vaucluse, du Rhône et pour les monuments français de Rome, Inspecteur Général des Monuments Historiques (IGMH). Il est consultant international dans le domaine de la restauration du patrimoine architectural. Il est particulièrement attentif à une approche globale du patrimoine architectural qui prend en compte la place de l'homme dans les processus complexes de fabrication et de restauration des monuments historiques.

Sept associés,

- Mario Biritognolo (Rome) ingénieur structure, spécialiste en restauration des monuments.
- Francesca Brancaccio (Naples), architecte, docteur en histoire de l'architecture, spécialiste en restauration des monuments.
- Nicolas Detry (Lyon) architecte, spécialiste en restauration des monuments, enseignant à l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Lyon.
- Giuseppe Carluccio (Rome) est ingénieur structure, spécialiste en restauration des monuments,
- Laurence Lobry-Lajunias (Paris) architecte, architecte du patrimoine et historienne de l'art.
- Pascal Prunet (Paris) architecte et Architecte en Chef des Monuments Historiques (ACMH)
- Paolo Rocchi (Rome) est architecte spécialiste en consolidation structurelle, professeur ordinaire à l'Université de Rome La Sapienza, consultant international.

Notas

¹ Gilles Clément, grand paysagiste français.

² Voir Lucarelli F. *Recupero e fruizione del Real Albergo dei Poveri, viaggio tra utopia e realta*, ed. scientifiche italiane, Napoli, 2000.

³ Lucarelli F. *I vivi e i morti, Oratorio per Ferdinando Fuga architetto dei Borbone*, ed. Sama, Napoli, 2001 (spectacle de théâtre en l'honneur de F. Fuga).

⁴ Giordano P., *Ferdinando Fuga a Napoli, l'Albergo dei Poveri, il cimitero delle 366 fosse*, i Granilli, ed. Del Grifo, Napoli 2002.

⁵ Lucarelli F. *Recupero e fruizione del Real Albergo dei Poveri, viaggio tra utopia e realta*, opcit, p.41.

⁶ Il s'agit d'un ensemble de 1500 lettres adressées en partie à son frère D. Urbano ou reçues, adressées au Roi. Ce Carteggio est conservé à la Biblioteca Palatina di Caserta

⁷ «[...] il Re nicchiava di fronte alle ripetute richieste di Fuga qui; il Re si era stomacato di Fuga...dice mi si levi di torno per finirla [...]».

⁸ Giovanni Carafa Duca di Noja, *Mappa della Città di Napoli e de' suoi Contorni* (Napoli, 1775)

⁹ «...Carattere di imponente grandiosità per il suo dimensionamento funzionale e per la sobrietà delle sue membrature. Le volte a botte e a padiglione, i raccordi a crociera sugli angoli delle gallerie, con conseguente e vario giuoco delle luci, conferiscono agli spazi interni una grande complessità di effetti chiaroscurali ; ma più precisamente interessano, come anticipazione di una sensibilità tutta moderna, il semplice riquadrare di fasce intorno alle aperture dei quattro cortili ad angoli smussati, il ritmo ottenuto con il solo variare il proporzionamento delle finestre e il limitare i risalti a nude paraste toscane, secondo quella visione d'insieme che trova un'anticipazione in altri edifici del periodo romano come il carcere di S. Michele ed il monastero di Calvi dell'Umbria». Pane Roberto, *Ferdinando Fuga*, ESI, Napoli 1956, p. 140.

¹⁰ Chierici G., *L'albergo dei poveri a Naploi*, in *Boll. D'arte*, 1932, pp. 439-445.

¹¹ Jean Nicolas Louis Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes : remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*. pub. l'Imprimerie de Gillé fils; Paris, 1799/1800.

¹² « Il Sovrintendente per i beni architettonici, archeologici... di Napoli e Provincia » était fier de nous dire lors d'une réunion mémorable, qu'il a réussi à empêcher la réalisation d'un beau projet de l'architecte Giancarlo de Carlo lorsqu'il était Sovrintendente à Ancona...(au moment de cette discussion, en mai 2004, l'œuvre de G-C de Carlo faisait l'objet d'une grande exposition au centre Georges Pompidou à Paris). Ces histoires ne sont pas nouvelles, l'un des pères du «restauro critico», Renato Bonelli, dénonçait déjà cet état de fait, à propos des Surintendants en Italie : «il manque en eux le sens de la continuité entre le passé et le présent. ...De là découle leur incapacité à comprendre l'architecture contemporaine avec ces fermentes, la complexité de ces motifs, la variété de ses tendances, l'incompréhension du processus toujours vivant et continu de renouvellement et de conservation de nos villes et des questions urbanistiques et artistiques qui y sont liées ; en un mot le détachement par rapport à l'histoire et à l'art. Voici éclairées, les raisons de l'attitude toujours négative des conservateurs chaque fois que se présente un enjeu, ces derniers étant toujours arrêtés dans la position stérile qui consiste à dire qu'il suffit d'empêcher le nouveau (la création) sans même imaginer la nécessité et l'urgence d'agir de manière concrète, critique et créative...», in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Rome, 1963, page 348 (traduction de l'auteur).

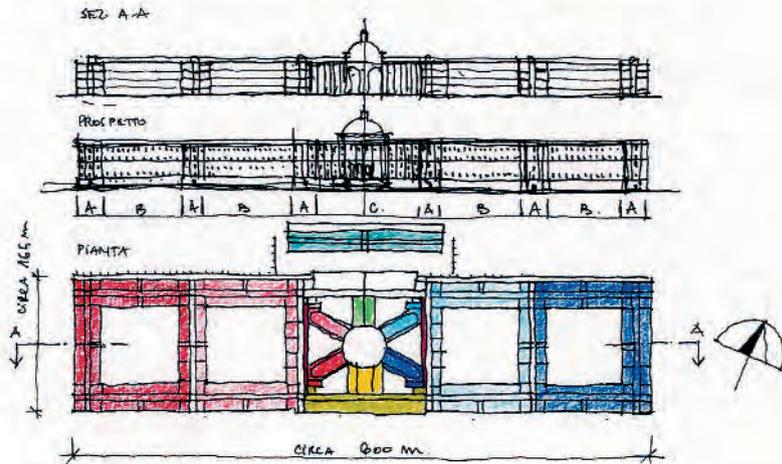
¹³ Carmela Fedele est maître d'ouvrage délégué par la ville, le RTP Croci-Repellin, groupe d'architectes et d'ingénieurs spécialistes en restauration des monuments, est auteur du projet choisi à l'issue du concours organisé en 2000.

¹⁴ En Italie, comme en France ou en Allemagne, l'électricité verte produite par des cellules photovoltaïques est vendue aux réseaux de distribution à un prix plus cher que son prix d'achat.

¹⁵ Comitato di settore nazionale, Equivalent de la Commission Supérieure des Monuments Historiques en France.

NAPOLI - RAP. Schema in pianta, sezione e prospetto del progetto di Ferdinando Fuga - Variante del 18 progetto per il RAP.

SCHEMA DI FUNZIONAMENTO - RAP. PROGETTO DI F. FUGA



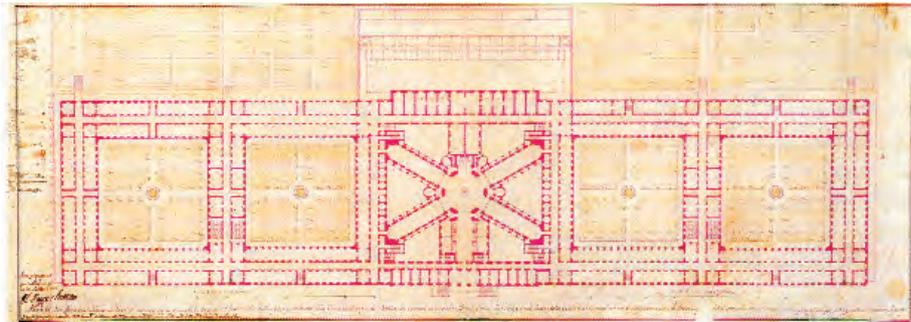
- PRINCIPIO DI SEPARAZIONE
- UOMINI
 - RAGAZZI
 - DONNE
 - RAGAZZE
 - MINISTRI - AMMINISTRAZIONE
 - ALLOGGI MINISTRI
 - CHIESA PARTE PER IL PUBBLICO
 - CHIESA PARTE ECCLESIASTICI
 - STANZE DI CONTINAMENTO (ISOLAMENTO - PUNIZIONE)
- ANCHE JE DA ALCUNI SCRITTI
L'ORDINE SEMBRA DI ESSERE
IL CONTRARIO.

- COMPOSIZIONE
- A = TESTATA (RETOUR D'AILE)
 - B = CORPO DI FABBRICA (CORPS DE LOGIS)
 - C = AVAN'CORPO (AVANT CORPS)

Napoli, Real Albergo dei Poveri, Schéma en plan et coupe du fonctionnement des espaces dans le projet original de Ferdinando Fuga.
Dibujo: Nicolas Detry, 2002

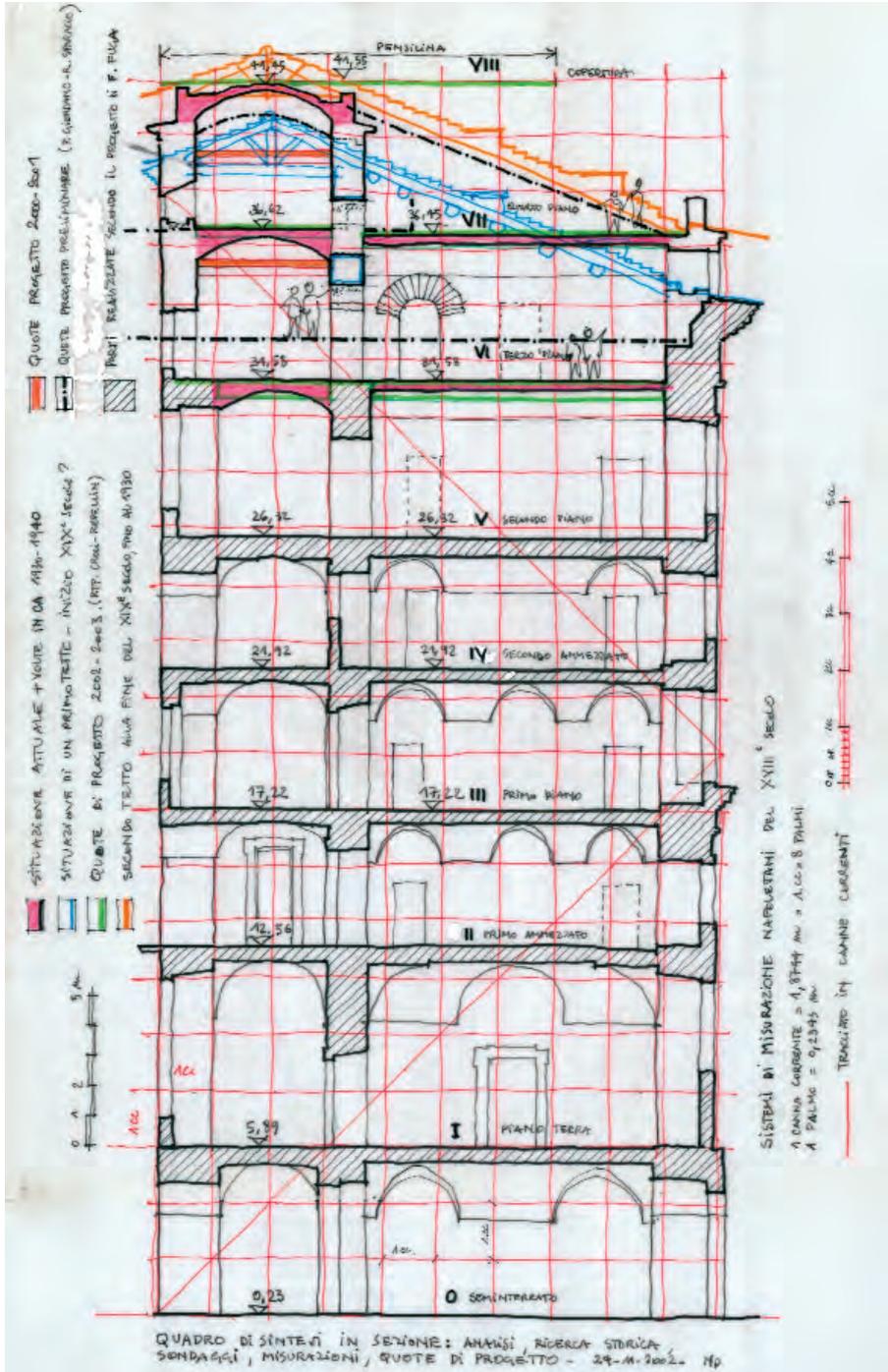


Napoli, Real Albergo dei Poveri, fotografia aérea. Fuente: World Monuments Fund New York

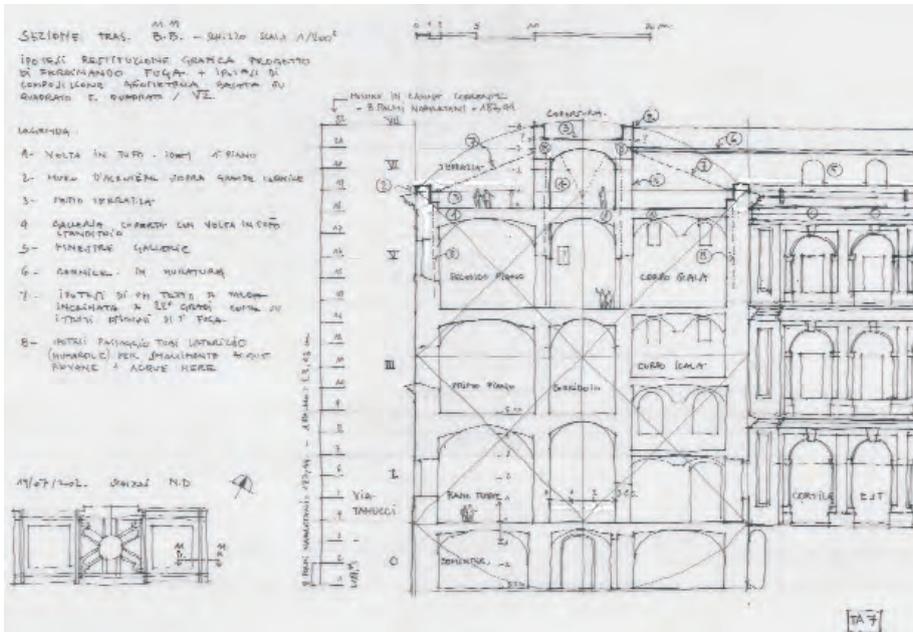


F. Fuga - Progetto del Reale Albergo dei Poveri di Napoli Al Borgo S. Antonio Abate. Prima stesura. "Pianta del Pian Terreno" 1753.

Plan de Ferdinando Fuga pour le Real Albergo dei Poveri, 1753



Coupe transversale, corps central côté Piazza, analyse des différentes phases constructives, des proportions, des modules en cannes courantes, des niveaux de voûtes, des couvertures. Dibujo: Nicolas Detry, 2002

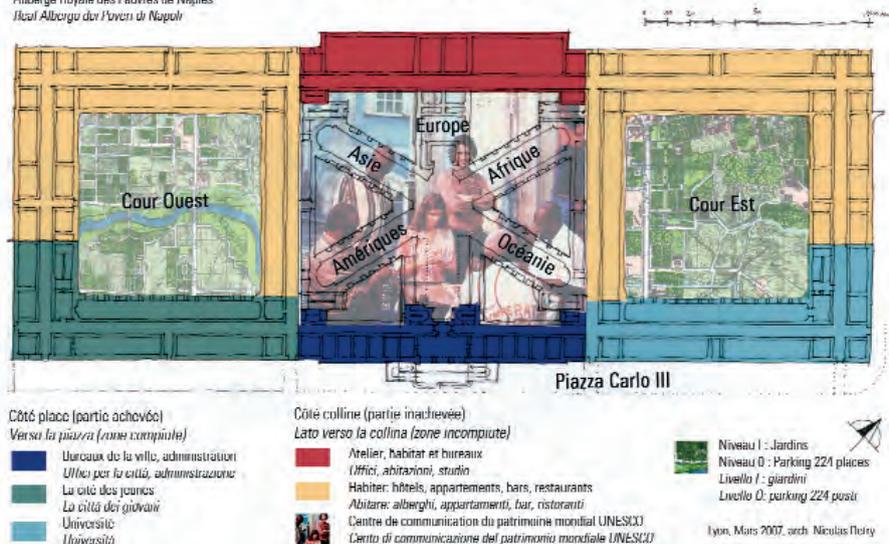


Coupe transversale sur cour, reconstitution graphique du projet original de F. Fuga. Dibujo: Nicolas Detry, 2002

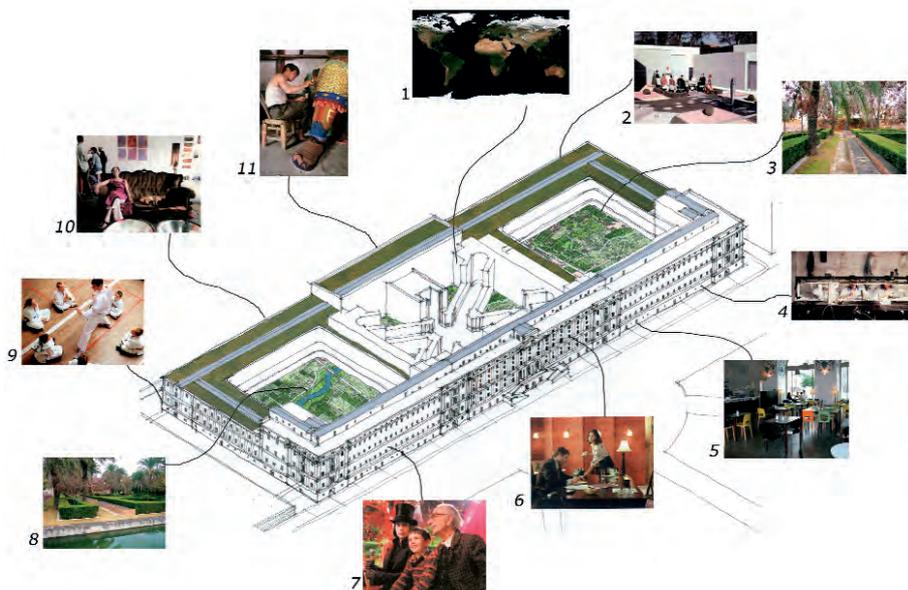


Coupe transversale, sur la cour Est, projet de construction partiel du primo piano. Orientation pour l'utilisation future du bâtiment: à gauche habiter, à droite travailler (université); au centre un grand jardin. Au niveau 0: des ateliers, des restaurants, des boutiques, sous la cour un parking. Dibujo-collage: Nicolas Detry, 2007

Proposition pour un programme de réutilisation du monument / Proposta per un programma di riuso del monumento
 Albergo Royale des Pauvres de Naples
 Real Albergo dei Poveri di Napoli



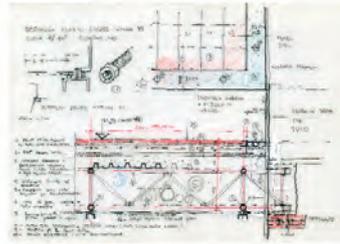
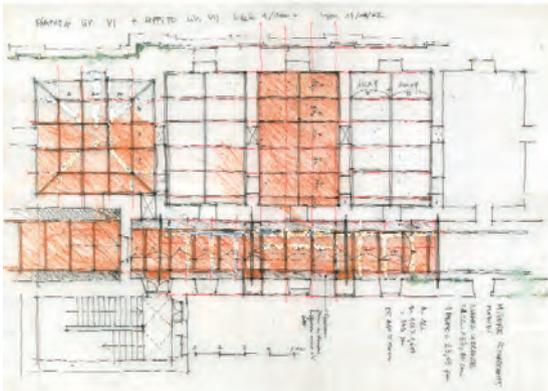
Plan schématique niveau I. Orientation pour l'utilisation future du bâtiment : Habiter et travailler autour de deux grands jardins.
 Au centre une immense église inachevée pour un centre de communication sur le patrimoine mondial. Dibujo-collage: Nicolas Detry, 2007



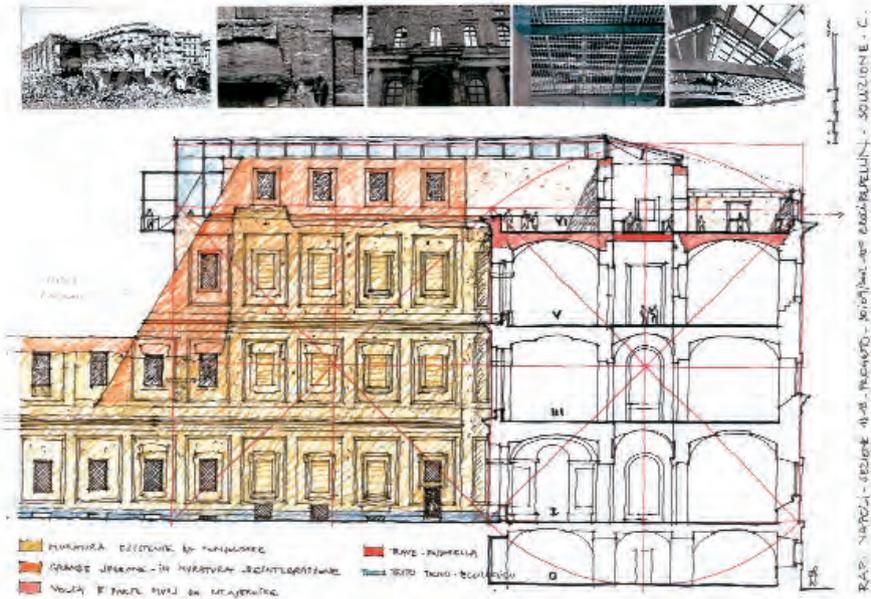
Axonométrie de l'ensemble. Orientation pour l'utilisation future du bâtiment, images évocatrices des fonctions proposées:

1. Centre de communication sur le patrimoine mondial.
- 2, 10, 11. Habiter et travailler
- 3, 8. Des cours jardins en liaison avec le jardin botanique
- 4, 5. Au niveau 0: ateliers et ouverture sur la ville
6. L'administration centrale
7. La cité des jeunes,
9. Parties arrières, centre de sport Kodokan

Dibujo-collage: Nicolas Detry, 2007



Plan et coupe, détails. Première solution pour les nouveaux planchers. Structures triangulées en acier et faux plafond démontable en cuivre ou en acier.
 Dibujo: Nicolas Detry, 2002



Coupe transversale, premier projet «hypothèse C/2002». Solution avec nouvelles voûtes en briques, verrière PV et passerelle dans le couloir. Les voûtes sont positionnées au «niveau Fuga», ainsi la terrasse devient une grande chambre à ciel ouvert, qui offre des vues sur la ville à travers les fenêtres de l'attique.
 Dibujo: Nicolas Detry, 2002



Vue de la cour Ouest. Foto: Nicolas Detry, 2005



Vue partielle d'un espace voûté sous une des nefs de l'église inachevée, espace proposé pour un centre de communication sur le patrimoine mondial
Foto: Nicolas Detry, 2005



Vue d'un espace intérieur (dortoir), piano terra côté piazza, cour Ouest. Foto: Nicolas Detry, 2005



Napoli, RAF, photo d'ensemble depuis le niveau VII, on note: la cour centrale avec l'église inachevée, la cour Ouest, le jardin botanique et la colline de Capodimonte. Foto: Nicolas Detry

Des-restauraciones en el último siglo en la Cerdeña septentrional

Stefano Gizzi, Superintendente de Bienes Arquitectónicos y del Paisaje de las Provincias de Sassari y Nuoro. **Daniela Scudino**, arquitecta funcionaria de la Sovrintendenza de Bienes Arquitectónicos y del Paisaje de las Provincias de Sassari y Nuoro (Cerdeña Septentrional)

A modo de introducción general al problema, sirve de ayuda preguntarse si existe alguna diferencia entre *des-restaurar* un bien arquitectónico (quitar material) y reparar o *rehacer* una restauración errónea.

En nuestra opinión, subsiste, efectivamente, una dicotomía fundamental entre una operación selectiva, que tienda a suprimir las estratificaciones añadidas al bien primitivo espontáneamente o mediante un proyecto, y la operación encaminada a la eliminación de intervenciones de restauración llevadas a cabo en el pasado. En efecto, a diferencia de la eliminación de los elementos de arquitectura añadidos en épocas posteriores que se han ido sedimentando en la obra, el término des-restauración debería referirse solamente a la abolición de las huellas de las *restauraciones* sufridas por la obra para recuperar un estado primitivo.

Esta compleja problemática ha sido afrontada en distintos países, aunque sea en términos contradictorios, sobre todo en Francia, cuando el dilema entre conservar o eliminar algunas intervenciones de Viollet-le-Duc se iba haciendo cada vez más apremiante y actual (recuerden las discusiones sobre las intervenciones en el Saint-Sernin de Toulouse), y en Grecia respecto a las restauraciones de los siglos XIX y XX en la Acrópolis de Atenas, imponiendo a menudo, por parte de los autores de la des-restauración, el argumento “arqueológico” o purista, o ese otro más ambiguo, planteado en las Cartas del Restauo, de una “facilitación de la lectura” del monumento, o, no en último lugar, la oportunidad de intervenir con una técnica y con una tecnología superior respecto a las empleadas en el pasado. Entre las distintas voces, Michel Parent, al preguntarse sobre los límites del respeto a los “antecedentes”, ha observado que no se debe atribuir a restauraciones fechadas y erróneas un respeto fetichista y que está justificado llevar a cabo una posterior restauración que, a la luz de ulteriores observaciones, ponga de nuevo *cada cosa en su sitio*¹, pero con una cierta confusión de términos allí donde, con el mismo vocablo *des-restauración*, asimila tanto la eliminación de los añadidos (como en el caso de iglesias románicas a las que se despoja de las superposiciones barrocas) como las correcciones de restauraciones equivocadas.

El problema puede ser contemplado en términos más amplios. El mismo Parent había promovido, en 1980, un congreso del ICOMOS, celebrado en Francia, en Tolosa, precisamente sobre el tema *Restaurer les restaurations*² (Restaurar las restauraciones). Y, ciertamente, el punto crucial parece el de definir hasta qué límite *es lícito conservar las restauraciones ya efectuadas en el pasado, consolidándolas, o interviniendo con medidas sustitutorias aisladas de restablecimiento de su solidez, o aprovechar la ocasión de su estado físico precario para restablecer su estatus quo ante*³, es decir, en sustancia, hasta qué punto es oportuno llevar a cabo una intervención “crítico-selectiva” eliminando las aportaciones consideradas incorrectas de los restauradores anteriores. Algunas de las ideas retomadas nueve años después (1989) por el mismo Parent sobre el carácter lícito de una *des-restauración*, por ejemplo, de las viejas restauraciones del Partenón (incluidos las de los años veinte y treinta

de Nicolas Balanos) no parece que se puedan compartir; además, se ha puesto de relieve cómo los términos han sido forzados⁴: *Michel Parent ha acogido abiertamente la teoría de la des-restauración, que la Carta [de Venecia] en cambio no puede admitir. Es evidente que él usa una argucia dialéctica para hacer que la Carta diga lo que no puede decir*⁵.

Sobre la *des-restauración* no existe, en verdad, una identidad de visiones, ni siquiera en la doctrina italiana. Por ejemplo, frente a las operaciones en curso en la obra de restauración de mayor resonancia mundial, una obra perennemente en activo desde el siglo XIX hasta hoy, en la Acrópolis de Atenas, a la posición claramente contraria de algunos que han levantado críticas contra las intervenciones “destructivas” y “puristas” operadas según las indicaciones trazadas por Leo von Klenze⁶, se unen otras⁷, según las cuales hay que preguntarse si algunas viejas restauraciones (como las de Balanos), a pesar de estar fechadas y de ser en parte nocivas, no representan por sí mismas un dato cultural que hay que respetar⁸.

De este modo se puede definir mejor la cuestión: ¿es lícito efectuar la “restauración de la restauración”? ¿Se puede responder en términos afirmativos, si los antecedentes son completamente erróneos? En sustancia, ¿en qué criterios de elección, técnicos, estéticos e históricos, sería oportuno basar una nueva intervención que vuelva a poner en discusión la validez de un tratamiento anterior? El problema, desde la óptica de la unidad metodológica de la restauración, se plantea de forma análoga para los bienes arqueológicos, arquitectónicos e histórico-artísticos.

Si se quiere situar la cuestión a un nivel más general, ésta debería girar en torno a los problemas que nacen de la sucesión de doctrinas y de ideologías que interpretan el pasado con los criterios del presente. Y lo mismo vale para el campo de la historiografía y para el de la estética. Querer modificar los signos tangibles de las realidades pasadas e imprimir en ellas el sello de las ideas dominantes en el momento, para transformar los datos, significaría ignorar, a propósito, el pasado y su historia. Si cada generación reelabora autónomamente, en el progresivo incidir de su civilización cultural y científica, las anteriores adquisiciones, ello no significa que ésta esté autorizada para eliminar los testimonios que las generaciones anteriores han producido en los distintos sectores de la vida social. En estos términos, en el campo de la restauración, volver a modificar todo cuanto, anteriormente, se había creído necesario, no debería admitirse si no es en presencia de graves y especiales exigencias de naturaleza objetiva, de modo que una manipulación de ese tipo no adquiera un significado exclusivamente crítico de la anterior intervención. Por encima de todo, en este devenir, también la nueva intervención podría luego, con el cambio del gusto y de la técnica, ser a su vez eliminada por efecto de un mal entendido historicismo⁹. Esto es válido a pesar de que en cada época se haya considerado correcta la restauración “contemporánea” que vendría a corregir los errores de las restauraciones anteriores. Así, por ejemplo, el célebre historiador de la arquitectura inglesa, Banister Fletcher, consideraba exactas las intervenciones de los años veinte de Balanos en el Partenón¹⁰, que habrían “corregido” anteriores intervenciones equivocadas, mientras que hoy, las mismas integraciones de Balanos han sido a su vez consideradas erróneas y sustituidas por Korrès.

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

Des-restauraciones en Cerdeña

En Cerdeña, la tendencia a las des-restauraciones, que parecía aminorada en los últimos tiempos, parece, sin embargo, haber tomado un nuevo aliento –desgraciadamente– en un intento de afirmar

una voluntad propia de corregir realidades arquitectónicas y restauraciones efectuadas en el pasado, sin que exista una necesidad real y efectiva.

La isla no se ha librado de las ideas que circulan por la península; en cada período se ha mirado a la des-restauración según la óptica con que se afrontaba la restauración y la actividad proyectual y selectiva en general. A la fase de la restauración analógica le sucedió, en los años cuarenta, un período dominado por un imperante funcionalismo (debido al hecho de que los arquitectos que operan allí no eran solamente restauradores sino, sobre todo, proyectistas de obras nuevas) de ahí que las temáticas compositivas, se nos dirige hasta tocar también elementos de la auténtica restauración, por la cual se eliminan los elementos que se consideran distorsionadores.

En épocas más recientes, influidos mayormente, por un lado, por una mal disimulada vuelta a las ideas de una restauración *à l'identique*, se han querido eliminar ejemplos incluso mínimos de reintegración de lagunas efectuadas de manera muy suave y con un material claramente distinguible, como veremos a continuación.

Para ejemplificar el argumento con tres casos concretos, vamos a considerar tres monumentos sardos: dos basílicas románicas, como son las de San Gavino en Porto Torres y la de Sant'Antioco de Bisarcio, y una gótica, reducida a un estado ruinoso como es la abadía de Santa Maria de Paulis.

En San Gavino de Porto Torres, entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, el por entonces *Sovrintendente* Dionigi Scano, bajo los auspicios del Director del Servicio para la Conservación de los Monumentos de Cerdeña, Filippo Vivanet, había eliminado las anteriores restauraciones, en una operación de “embellecimiento” general –en busca de un poco probable “estilo” románico-sardo- en la onda de las que se estaban realizando en Piamonte, punto de referencia general de la isla, por parte de Alfredo d'Andrade, con quien mantenía un contacto muy estrecho.

Dionigi Scano se decidió a eliminar las obras de consolidación realizadas en el siglo XVII a instancias de Felipe IV de España¹¹, con la idea de armonizar el organismo arquitectónico según un modelo románico “idealizado” cancelando, sobre todo, una escalera de acceso exterior –en el portón principal de época aragonesa- semicircular y extremadamente escenográfica, mediante un replanteamiento generalizado de las cuotas del pavimento externas e internas y en la reelaboración total de las gradas externas¹², y eliminaba toda una serie de trabajos de consolidación tradicionales (distintos tipos de contrafuertes) ubicados a lo largo de la fachada oriental.

Por otra parte, según una mentalidad absolutamente contraria al mantenimiento de las restauraciones del pasado, tanto Scano como Vivanet se habían comportado del mismo modo frente al problema del mantenimiento de las intervenciones anteriores en otra famosa Basílica, la de la SS. Trinità de Saccargia.

Éstos no habían usado precisamente palabras dulces para hablar de las restauraciones anteriores, aquellas restauraciones “españolas” que, por consiguiente, no eran partidarios de mantener. Las intervenciones precedentes habían sido definidas por ellos como *remiendos de material*, o *zurcidos*, como los llamaba Vivanet, casi como un arreglo improvisado de la mejor forma posible y realizado con la única finalidad de impedir el derrumbe de una parte del conjunto arquitectónico, pero sin ningún otro compromiso con el cuidado de la operación. En un informe al ministro, Vivanet resumía en ese sentido, en poquísimas líneas, las restauraciones anteriores: *Como tuve ocasión de escribir a su Excelencia en otra ocasión, la abadía de Saccargia tuvo que soportar en distintas épocas varias restauraciones, si es que se les puede dar ese nombre, en el pórtico en tiempos de los españoles, y en el techo bajo el gobierno piamontés*¹³. En una carta posterior, fechada el 2 de enero de 1895, Vivanet le escribía de nuevo al ministro de Educación, poniendo de relieve que la iglesia *había sufrido, en tiempos de los españoles, algunos bárbaros remiendos, llevados a cabo con la única finalidad de no*

*dejar que se arruinaran algunas partes del edificio*¹⁴. Y, antes aún, el 7 de agosto de 1894, en el proyecto de los trabajos para la torre campanario, preveía la *eliminación de los remiendos realizados en los cables de los hilares alterados junto a los sillares estropeados*¹⁵.

Y, en sus intervenciones en la abadía de Saccargia, apenas cinco años antes de las operaciones en San Gavino, tanto Vivanet como Scano habían eliminado, sin más preocupaciones, tales medidas anteriores.

Para volver a Porto Torres, a mediados de los años cuarenta del siglo XX, uno de los más prestigiosos arquitectos de Cerdeña, Vico Mossa, en realidad más arquitecto de nueva obra que restaurador, desde la óptica de una restauración definida por él mismo como más orgánica que histórico-arqueológica¹⁶, además de suprimir (con el consenso del Ministerio de Educación¹⁷ de la época, que había enviado como asesor al famoso arquitecto Roberto Pane¹⁸) algunas estructuras góticas y aragonesas posteriores al primer proyecto, juzgadas por él como incompatibles con la estructura románica –que habían sido conservadas en las restauraciones de Dionigi Scano, por considerar éste que poseían un valor arquitectónico y testimonial-, eliminaba una parte de las restauraciones de finales del siglo XIX del mismo Dionigi Scano, dando una ulterior solución al problema principal de la redefinición de las relaciones entre las cuotas de los pavimentos internos y externos, cambiando, una vez más, la escalinata exterior de San Gavino.

Y es significativo observar cómo, últimamente, mediante unos fondos especiales concedidos por el Ministerio para los Bienes Culturales a la *Sovrintendenza* de Arqueología local, se efectuó, a comienzos del año 2000, una ulterior des-restauración, esta vez centrada justamente en el arreglo de Vico Mossa: para adecuar los niveles del suelo de paso exterior, en el denominado Atrio Metropoli, a las exigencias de accesibilidad a las estructuras arqueológicas de época romana aparecidas debajo del altar mayor, se englobó en el nuevo plan de pavimentos la escalinata de acceso a la Basilica, conservando a la vista sólo el revestimiento de mármol del piso superior. Esta decisión, en respuesta a las exigencias manifestadas por la competente *Sovrintendenza* para los Bienes Arqueológicos de cara a la protección y a la vista de las excavaciones todavía en curso y, de forma contemporánea a la viabilidad de la principal vía de acceso a la iglesia -desde hace años involucrada en las excavaciones-, ha llevado el nivel exterior a la cuota de la primera planta, cancelando al pie de los muros las señales de las intervenciones realizadas en épocas anteriores. Como alternativa se habría podido decidir dejar abiertas las excavaciones, con los consiguientes riesgos para la conservación de las estructuras y de los valiosos mosaicos, la dificultad de acceso a la Basilica y el mantenimiento de una situación global de perenne obra abierta para el importante monumento, o bien para mantener las cuotas reestablecidas por Mossa, enterrar las estructuras arqueológicas sin dejar ninguna posibilidad de acceso ni de prosecución de las investigaciones.

Distinta y más reciente es la operación llevada a cabo en otra iglesia románica, Sant'Antioco de Bisarcio.

Aquí las arcadas laterales del pórtico, a comienzos del siglo XX, aparecían taponadas, hasta tal punto que Scano defendía su eliminación poniendo de relieve que “los pocos añadidos, efectuados en tiempos recientes y fácilmente renovables, no quitan ni disminuyen integridad artística al monumento, al cual el ambiente primitivo le confiere una fascinación muy especial¹⁹ y que “los añadidos del pórtico, hoy subdividido en distintas partes por muretes erigidos entre pilar y pilar, por suerte no arruinaron de modo permanente la bella arquitectura y, eliminándolos y abriendo las arcadas laterales de la fachada, la hermosa obra [...] resurgiría a una nueva vida²⁰”.

También aquí fueron des-restauradas, a mitad del siglo XX (provocando, ya en aquellos momentos, bastantes polémicas)²¹ algunas intervenciones precedentes, realizadas por “aficionados”, que quizá, al menos en parte, habrían debido ser conservadas.

Una vez eliminado el taponado, y sacado a la luz el capitel del lado oriental, éste, bastante degradado, incapaz ya de resistir estáticamente, había sido eliminado y vuelto a colocar, con Renato Salinas como *Sovrintendente*, en una restauración de 1958²², con una estructura metálica muy ligera, diseñada con alambre, en transparencia, que hay que interpretar no ya como un diseño constructivo sino como una ideal sugerencia gráfica del espacio que falta, sustituyendo con un trazo de lápiz un perfil metálico de la sección adecuada, solución (la de plantear de nuevo elementos en una simple moldura metálica) que desde entonces, en líneas generales, ha tenido éxito en Italia. Basta pensar que, con una técnica absolutamente análoga iban a ser recolocados, en 1997, fustes y capiteles del frontón del templo del Sacello de los Augustali de Misero, recompuesto en el Museo arqueológico del Castillo de Baia (con proyecto de Enrico Guglielmo y de Stefano De Caro), con la ayuda de estructuras de acero declaradamente modernas y capiteles estilizados, también de acero, para denunciar las partes ausentes²³.

Pues bien, en 1997 la *Sovrintendenza* aprobó una operación de carácter inverso, proyectada por la Administración municipal, ciertamente más servil y menos interesante, con la cual se des-restauró la reposición metálica a favor de un banal aunque estilizado capitel en *trachite* local²⁴.

Hoy se puede apreciar una mayor madurez por parte de la *Sovrintendenza*, con un respeto más selectivo, no fetichista, frente a situaciones ya convertidas en historia.

De ese modo, la abadía de origen cisterciense, reducida al estado de ruina, de Santa Maria de Paulis en Ittiri (Sassari), en la intervención actualmente en curso²⁵ se ha efectuado una cuidadosa criba de las intervenciones no perjudiciales que se pueden mantener, y se han dejado, si bien de manera parcial –eliminando otras con finalidad estática y no sólo estético-figurativo– algunas continuaciones llevadas a cabo por simples autodidactas, como un erudito sacerdote amante de la arqueología (el Padre Piero Cao, que había llevado a cabo operaciones de consolidación, con un método absolutamente personal, en Saccargia y en Nostra Signora de Paulis, cerca de Sassari).

El abad Cao, considerado por otra parte un “buen restaurador” por el ya recordado Vico Mossa²⁶, había llevado a cabo restauraciones de urgencia en los paramentos de obra arruinados que representaban un especial testimonio de una intervención directa, símbolo de un autodidactismo isleño (“restauraciones temerarias” las llamó Vico Mossa²⁷), realizada con una gran sabiduría teórica y encaminada a frenar la degradación de las paredes pulverizadas y la caída de una buena parte de sus sillares. Los trabajos habían sido completados con sillares que no seguían la alineación de los originales, y consistían además en la creación de paramentos y tamponamientos externos, además de nuevas aperturas, como una ventanita cruciforme en la fachada, sobre unas bases vagamente analógicas. Algunas de estas continuaciones, sin embargo, habían sido realizadas con material de derribo, procedente no sólo de la iglesia sino también del claustro, recolocado sin haber estudiado su posición originaria, tamponando las partes de la nave donde se habían conservado las bóvedas con un aparejo de una calidad discutible y forrando sillares de una elaboración más fina para lograr también ambientes habitativos.

Hoy la *Sovrintendenza* ha puesto en evidencia las intervenciones consideradas significativas de Cao mediante un revoque de color, justamente para poner de relieve la voluntad de mantenerlas.

En cualquier caso, resulta difícil acercarse con certezas absolutas a un monumento que hay que restaurar, o aún peor si para restaurar nos encontramos con que debemos o podemos des-restaurar. Éste es un campo en el que, en ocasiones, el acercamiento sensorial prevalece sobre la imitación servil y la impersonal aplicación de la “regla” y de un hipotético “método universal” de des-restauración.

Si bien eliminar los signos del uso y del tiempo pueden vaciar de sentido la estructura, con el riesgo siempre presente en la interpretación personal y en los condicionamientos de climas culturales huidizos, nacidos en momentos y en contextos particulares, atentas y medidas eliminaciones de super-

posiciones o de intervenciones objetivamente no convincentes, si se llevan a cabo sin la presunción de “mejorar” y “corregir” sino con una obstinada atención sobre las estratificaciones, pueden devolverle ese sentido sacrificado a las necesidades de uso.

En la restauración y en la des-restauración de los restos de la abadía cisterciense del siglo XIII de Santa Maria de Paulis se ha buscado el justo equilibrio entre instancias conservadoras y tentaciones puristas. Conjunto arquitectónico imponente y, según el cuadro que hoy se va delineando, de gran interés artístico y arquitectónico, además de paisajístico, durante casi un siglo fue condenada al olvido por parte de las entidades encargadas de su tutela y de los estudiosos, tal vez debido a un inapelable juicio negativo expresado por uno de los más importantes historiadores locales de la arquitectura, que fue también un apreciado *Sovrintendente*²⁸.

Aquí se trataba de conservar y de restaurar, para evitar derrumbamientos y peligros para los visitantes, las paredes realizadas por el profesor Cao, confiriéndole de ese modo una dignidad cultural a fragmentos de albañilería inciertos y de sabor *naïf*, erigidos con sillares heterogéneos en cuanto a la forma y a los materiales y con fragmentos de ornamentos recogidos aquí y allá, e incluso con materiales recuperados de la demolición de otras iglesias románicas, que han hecho muy difícil la lectura del “monumento” y han generado ambiguas interpretaciones²⁹: fábricas realizadas en parte para evitar rotaciones de estructuras y sostener arcos, pero sobre todo para realizar un abrigo para la variada humanidad protagonista, junto al ermitaño “restaurador”, de acontecimientos importantes que han dado fama al monumento entre las poblaciones locales, devolviéndolo también en cierto sentido a la devoción popular. O bien se podían eliminar las estructuras del siglo XX y consolidar arcos y bóvedas del conjunto originario devolviéndole la legibilidad a los restos del organismo cisterciense.

A partir de un atento estudio de los edificios y de investigaciones arqueológicas, se decidió eliminar las paredes que no fueran funcionales o necesarias desde un punto de vista estático y que, en mayor medida que otras, impedían una correcta lectura de los espacios, es decir, las estructuras que obstruían los arcos de la nave y las que delimitaban vanos bajo las bóvedas aún íntegras de la pequeña nave lateral o de la sacristía así como un horno rudimentario adosado a los restos de la fachada.

Para no cancelar por completo la memoria de la fase de vida reciente, cuyas vicisitudes están ya arraigadas en el imaginario de las poblaciones locales, sino tratando de tenerlas como referencia respecto a valores primarios, se han conservado, distinguiéndolas con una ligera diferenciación en el tratamiento superficial de las estructuras cistercienses y de algunas intervenciones del siglo XVII, las paredes que delimitan el ábside y el espacio central del transepto, así como contrafuertes y muros de empuje que, incluso con su evidente falta de pericia y con la irregularidad de la fábrica, han cumplido, en cualquier caso, la tarea de evitar el derrumbamiento total de las estructuras.

Como conclusión, parece que los principios que subtienden a la restauración y a la des-restauración están unidos por un halo de transitoriedad, por la inconstancia de las modas...

Cierto que, en general, no resulta simple tomar una decisión que, desde el punto de vista del proyecto, resulta siempre indefectible, o bien una “selección”, entre las distintas fases que se han ido acumulando en un monumento, distinguiendo entre “Crónica” e “Historia”. En el caso que se acaba de recordar, ¿las intervenciones del abad Cao pueden considerarse como historia o se pueden reducir a la mera crónica? ¿Existe el peligro de confundir lo que Bruno Zevi definía como “Crónica menuda” con la verdadera “Historia”? Si bien hoy aparece clara dicha distinción, siempre existe la posibilidad de que, dentro de algunas décadas, lo que hoy se presenta como una simple Crónica pueda entrar a formar parte de la Historia. Por eso habría que desplazar dicha distinción hacia otro nivel, hacia el de la diferenciación de valores: y en la restauración se debería tender a hacer comprensible, por lo menos, lo más significativo de éstos³⁰.

A Stefano Gizzi se debe el discurso general y el estudio de algunos ejemplos sardos, a Daniela Scudino el análisis detallado de las restauraciones y las des-restauraciones efectuadas en Santa Maria de Paulis (Sassari) así como las de 2001- 2004 realizadas en San Gavino de Porto Torres.

Notas

¹ Michel Parent, *Intervención en 3ª International Meeting for the Restoration of the Acropolis Monuments*, Athens 1989, pp. 112-121, pero espec. p. 113: "Si la dérestauration consistant à priver un monument d'un apport séculaire est aujourd'hui unanimement condamnée -comme ces débarquements qui ont sévi au début du siècle en Italie, en Allemagne et même en France jusqu'à la seconde guerre mondiale- il ne me paraît pas raisonnable d'avoir le fétichisme d'une restauration datée et erronée, comme appartenant imprescriptiblement à l'histoire du monument, si, notamment du point de vue technique, l'opération est aberrante et condamne le monument. Que la restauration actuelle, à la faveur d'observations nouvelles, ait remis 'chaque choses à sa place' ne saurait passer pour une faute de lèse-majesté de l'histoire".

² AA.VV., *Restaurer les restaurations*, Les Cahiers de la Section française de l'ICOMOS, Toulouse 1980, Presse de Copèdith, Paris 1980.

³ Daniele Boccalatte, *Dérestauration e purismo in Francia: ragioni di una querelle ancora aperta sull'uso ideologico anziché conoscitivo dei materiali storici dell'architettura*, en Gianfranco Spagnesi (a cargo de), *Esperienze de storia dell'architettura e di restauro*, Instituto de la Enciclopedia Italiana fundada por G. Treccani, Roma 1987, tomo I, pp. 219-235.

⁴ Daniele Boccalatte, *Dérestauration e purismo in Francia*, cit.

⁵ Daniele Boccalatte, *Dérestauration e purismo in Francia*, cit., p. 224.

⁶ Alessandra Melucco Vaccaro, en *Restauro e anastilosi: il caso dell'Acropoli di Atene*, en *Prospettiva. Rivista de Storia dell'Arte antica e moderna*, 53-55, abril de 1988 – enero de 1989, pp. 49-54, crítica ásperamente las "des-restauraciones realizadas inmediatamente después de la independencia griega [...] siguiendo las indicaciones de Leo von Klenze [...] con] la más larga, radical y destructiva de las muchas intervenciones puristas llevadas a cabo en monumentos y ruinas".

⁷ Roberto Di Stefano, *Dibattito*, en Rosa Anna Genovese (a cargo de), *L'Acropoli de Atene. Conservazione e restauro*, Actas del Congreso de Estudios, Nápoles 8-9 de febrero de 1984, Edizioni Scientifiche Italiane, Nápoles 1985, pp. 89-92. "Es demasiado fácil decir: 'Balanos se ha equivocado, tiremos todo lo que él hizo. Sería como decir que una página de la cultura de la historia griega ha saltado; porque Balanos no era precisamente un vándalo, es más, era un hombre que representaba a la cultura de su tiempo y uno de los redactores de la Carta de Atenas. Balanos, por tanto, trabajó como sabía trabajar, y sus soluciones, incluso las destrucciones, han sido ya acogidas por la historia. La eliminación rápida de los "errores" de Balanos no es algo que convenza mucho y hay que revisarla de nuevo, en términos históricos y estéticos, fragmento a fragmento, caso por caso, elemento por elemento".

⁸ Antonino de Vita, *Nel 1994 un "nuovo" Partenone. Monumenti da salvare ad Atene e a Roma*, en *Bollettino d'Arte del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali*, n° 21, septiembre-octubre de 1983, pp. 89-96. "A lo largo de la discusión se formaron dos partidos. El de los que veían en la vieja restauración de Balanos, aunque defectuosa, un hecho cultural adquirido que hay que conservar, al menos en parte, y otro de los que, por el contrario, consideraban que el Ereteio había que desmontarlo y volverlo a montar". Y continúa Antonino de Vita (*art. cit.*, p. 91): "El principio mismo de eliminar un momento cultural del monumento me repugnaba. Siguiendo los pasos del Ereteio y de cuanto sucedía por aquellos mismos años en Munich, donde Dieter Ohly eliminaba de golpe la restauración clasicista del a pesar de todo gran Thorvaldsen de las esculturas de Egina, ¿no se habría llegado a abolir cualquier intervención, a pesar de ser culturalmente significativa, y aunque se presentara con el intento, loable en apariencia pero no historicista de devolverle al monumento antiguo su original y fantástica pureza?".

⁹ Alfredo Castiglioni, Paolo Gasparoli, Luca Rinaldi, *Problemi teoretici e scelte progettuali per il de-restauro della chiesa dei SS. Cosme e Damiano ad Arsago Seprio*, en *Actas del Congreso "Scienza e Beni Culturali. Bilancio e Prospettive"*, Bressanone 5-8 julio 1994, Libreria Progetto ed., Padua 1994, pp. 583-591.

¹⁰ Banister Fletcher, *A History of Architecture of the Comparative Method*, versión italiana *La storia dell'architettura secondo il metodo comparativo*, a cargo de Adriano Alpaigo-Novello, Martello, Milán 1967, p. 130: "Tras algunas intervenciones erróneas de restauración, el lado norte [del Partenón] fue reconstruido con los fragmentos encontrados en el suelo aquí y allá por aquellos años 1921-1929".

¹¹ Cfr. Vico Mossa, *S. Gavino de Torres. Impianto - Inserti - Restauri*, Chiarella ed., Sassari 1988, p. 20.

¹² Cfr. El Documento "S. Gavino en Porto Torres", Archivo Histórico de la *Soprintendenza* para los B.A.P. y para el P.S.A.E. de las Provincias de Sassari y Nuoro", carta del 28 de diciembre de 1904 de la Oficina Regional para la Conservación de los Monumentos de Cerdeña al Asistente para los Trabajos Antonio Oggiano con varias indicaciones para el arreglo de las escalinatas de la Basílica.

¹³ Carta de Filippo Vivanet a S.E. al Ministro de Educación, Cagliari 22 de julio de 1891, carta que tenía por objeto la "Reconstrucción del techo de la Abadía de la SS. Trinità de Saccargia", n° de salida 362, n° de protocolo 15849.

¹⁴ Carta de Filippo Vivanet a S.E. al Ministro de Educación, que tenía como objeto el "Informe de aprobación de los trabajos de reconstrucción del techo de la iglesia de la Abadía de la SS. Trinità de Saccargia".

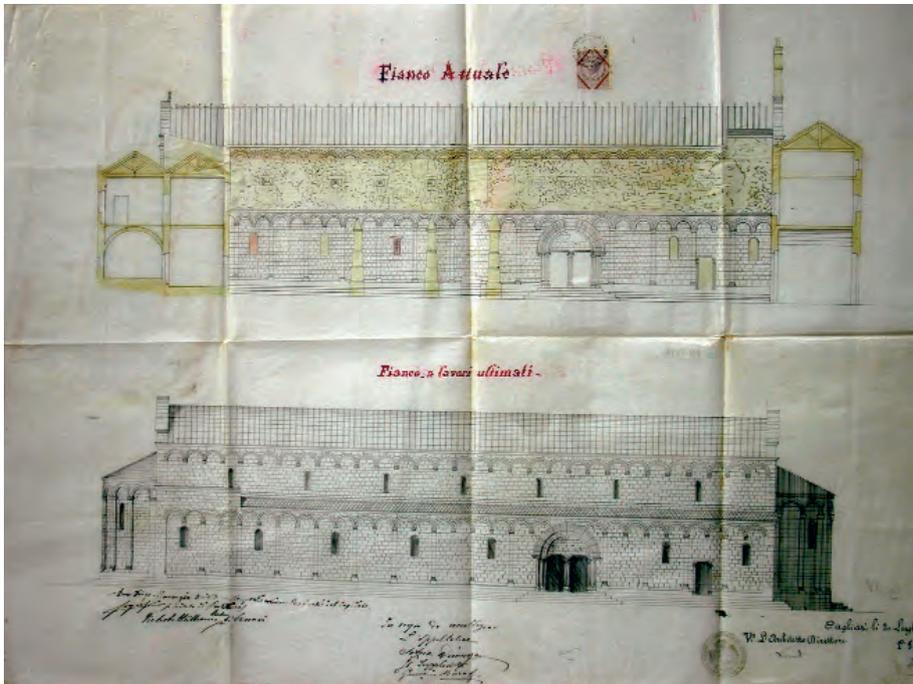
- ¹⁵ Oficina Regional para la conservación de los Monumentos de Cerdeña, Provincia de Sassari, Jurisdicción de Sassari, Proyecto de los trabajos de consolidación en la torre de la Basílica de Saccargia en Codrongianos (Prov. de Sassari), a 7 de agosto de 1894, visto por el Arquitecto Director Vivante, capítulo 2: "eliminación de los remiendos realizados en los cables de los hilares alterados junto a los sillares estropeados; provisión y colocación de los nuevos sillares según las antiguas líneas".
- ¹⁶ Vico Mossa, *Recenti restauri nella Basilica di San Gavino a Porto Torres*, Gallizzi, Sassari 1948, p. 10, criticaba las anteriores restauraciones de Dionigi Scano como "solución de compromiso, prevaleciendo entonces el concepto histórico-arqueológico sobre el arquitectónico-orgánico".
- ¹⁷ Existe, a este propósito, una nutrida correspondencia entre la *Soprintendenza* y el Ministerio. Cfr., de entre todas ellas, la carta conservada en el Archivo histórico de la *Soprintendenza* para los B.A.P. y para el P.S.A.E. para las Provincias de Sassari y Nuoro, de la R. *Soprintendenza* para las Antigüedades y las Obras de Arte de Cerdeña de Cagliari en el Ministerio de Educación, fechada el 4 de julio de 1939, con la que la *Soprintendenza* misma le pide al Ministerio que proceda a una visita de reconocimiento en la persona designada, a la Basílica, para establecer si demoler o no las "superposiciones" gótico-aragonesas de dentro de la iglesia.
- ¹⁸ Vico Mossa, *Con maestri d'arte e de muro*, Carlo Delfino ed., Sassari 1989, pp. 33-34: "Se ha acordado, para S. Gavino, demoler los triforios aragoneses que afeaban los dos ábsides contrapuestos que caracterizan a la Basílica [...] y otras intervenciones menores. Contraria al proyecto (tras una visita de reconocimiento del inspector Roberto Pane, de la Universidad de Nápoles, con el cual he quedado en muy buenas relaciones) se mostraba una parte de la opinión pública, sobre todo las personas mayores, que estaban muy apegadas a lo que siempre habían conocido".
- ¹⁹ Dionigi Scano, *Storia dell'Arte in Sardegna dal XI al XIV secolo*, Arnaldo Forni ed., Cagliari 1907, p. 200.
- ²⁰ *Ibidem*, p. 205
- ²¹ A finales de los años cincuenta del siglo XX se produjo una nutrida correspondencia entre la Prefectura de Sassari y la *Soprintendenza* local, la cual, a propósito de la eliminación de las "restauraciones" de Piero Cao, sostuvo que "las restauraciones efectuadas en 1946 por obra de un aficionado fueron juzgadas por esta entidad como algo carente de consistencia reconceptiva estilística y sólo fruto de una arbitraria y escenográfica reconstrucción, realizada en su mayor parte transgrediendo [...] la ley de la tutela de las cosas de interés artístico e histórico". Cfr. la carta del *Sovrintendente* de Monumentos y Galerías de Cerdeña, en su delegación de Sassari, Prof. Dante De Juliis, al señor Prefecto de Sassari, de fecha 28 de junio de 1958, prot. n° 342, conservada en el Archivo histórico de la *Soprintendenza* de B.A.P. y de P.S.A.E. para las Provincias de Sassari y Nuoro.
- ²² Cfr. Bruno Billeci - Gabriela Frullo, *Dal riconoscibile al reversibile. Restauri in Sardegna tra XIX e XX secolo*, en Guido Biscontin - Guido Driussi (a cargo de), *Scienza e Beni Culturali XIX, La reversibilità nel restauro. Riflessioni, Esperienze, Percorsi di Ricerca*, Actas del Congreso de Estudios, Bressanone 1-4 de julio de 2003, Arcadia Ricerche ed., Venezia 2003, pp. 425-438, pero p. 430.
- ²³ Patrizio Pensabene Perez, "La decorazione architettonica", en Paola Miniero (a cargo de), *Il Sacello degli Augustali de Miseno*, Ministerio para los Bienes y las Actividades Culturales, *Soprintendenza* de Arqueología de Nápoles y Caserta, Electa Nápoles, 2000, pp. 9-21.
- ²⁴ El proyecto, realizado por el arquitecto Vittoria Loddoni del Ayuntamiento de Ozieri, fechado el 25 de noviembre de 1996, preveía, entre otras operaciones, la "sustitución del capitel de hierro por otro de piedra semejante en forma, materiales y dimensiones al original", y fue aprobado por la entonces *Sovrintendente* Marilena Dander con carta prot. 1581 del 10 de febrero de 1997.
- ²⁵ Proyecto y Dirección de los Trabajos de Daniela Scudino.
- ²⁶ Vico Mossa, *Con maestri d'arte e de muro*, cit., pp. 13-16.
- ²⁷ Vico Mossa, *Con maestri d'arte e de muro*, cit., p. 15: "Piero Cao se trasladó al destruido monasterio cisterciense de Paulis, en territorio de Uri. Solo, también aquí llevó a cabo una temeraria restauración, colocando piedra sobre piedra para crearse su propio cenobio y desenterró elementos del antiguo claustro que, por lo que queda, debía ser muy hermoso. Luego enterró nuevamente los restos para fastidiar a la *Soprintendenza*".
- ²⁸ Raffaello Delogu, *L'Architettura del Medioevo in Sardegna*, La Libreria dello Stato, Roma 1953, p. 142: "La nueva construcción fue concebida con una evidente economía de medios y con modestia no solo técnica sino también y sobre todo artística".
- ²⁹ En los años cincuenta fueron demolidos, en el municipio de Uri, los restos de la iglesia románica de Santa Croce. Piero Cao recuperó parte del material de derribo, que reutilizó en las "restauraciones" de Santa Maria de Paulis, en particular los pavimentos de planchas de pizarra fueron utilizados por Cao para revestir las faldas de las cubiertas de la parte restante de la iglesia, generando, posteriormente, equívocos en la interpretación de los técnicos y los expertos del sector que en años recientes se han enfrentado a las estructuras, atribuyendo tan insólitos acabados al diseño original cisterciense.
- ³⁰ Piero Cao, profesor de instituto y arqueólogo, vivió en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX entre las ruinas de la abadía de Nostra Signora de Paulis, vistiendo el hábito blanco de los cistercienses, en calidad de inspector honorario del por entonces Ministerio de Educación, solicitó en varias ocasiones una intervención de la *Soprintendenza* para la consolidación de los citados restos, defendiendo una reconstrucción total de la iglesia y del convento. Ante la imposibilidad de obtener la financiación, el Ministerio autorizó a Cao a intervenir directamente con sus propios medios.
- Stefano Gizzi, *Relazioni tra Storia dell'architettura e Restauro, oggi*, entrevista a Arnaldo Bruschi, en *Quaderni ARCo. Restauro Storia e Tecnica*, Gangemi, Roma 1997, pp. 67-74.



San Gavino en Porto Torres antes de las restauraciones de Dionigi Scano, con los contrafuertes de las "restauraciones" de época española. Fuente: Archivo de la Superintendencia de Bienes Arquitectónicos y del Paisaje de las Provincias de Sassari y Nuoro



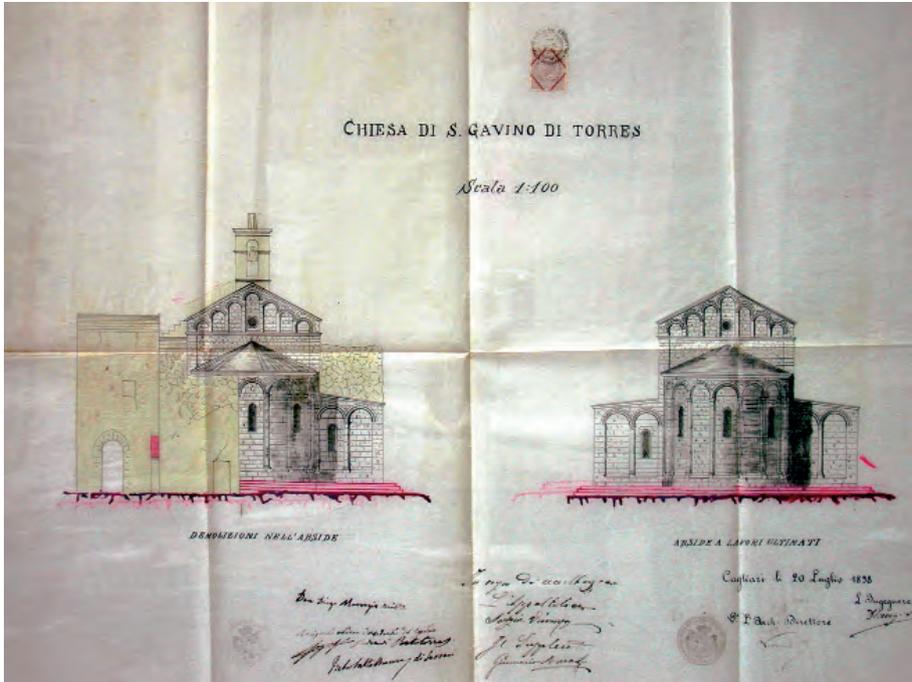
San Gavino en Porto Torres después de la restauración de Vico Mossa, posterior a la Segunda Guerra Mundial, después de la sustitución de la escalinata semicircular dejada por Dionigi Scano con tres escalones rectangulares. Fuente: Archivo de la Superintendencia de Bienes Arquitectónicos y del Paisaje de las Provincias de Sassari y Nuoro



San Gavino en Porto Torres. Proyecto de restauración de Dionigi Scano con la eliminación de los contrafuertes de época española y con la reconstrucción "en estilo" de algunas partes. Fuente: Archivo de la Superintendencia de Bienes Arquitectónicos y del Paisaje de las Provincias de Sassari y Nuoro



San Gavino en Porto Torres después de la restauración de 2006, con la eliminación de los escalones añadidos por Vico Mossa. Foto: Stefano Gizzi



San Gavino en Porto Torres. El proyecto de restauración de Dionigi Scano con la "liberación" de los elementos de arquitectura estratificados sobre la basílica. Fuente: Archivo de la Superintendencia de Bienes Arquitectónicos y del Paisaje de las Provincias de Sassari y Nuoro



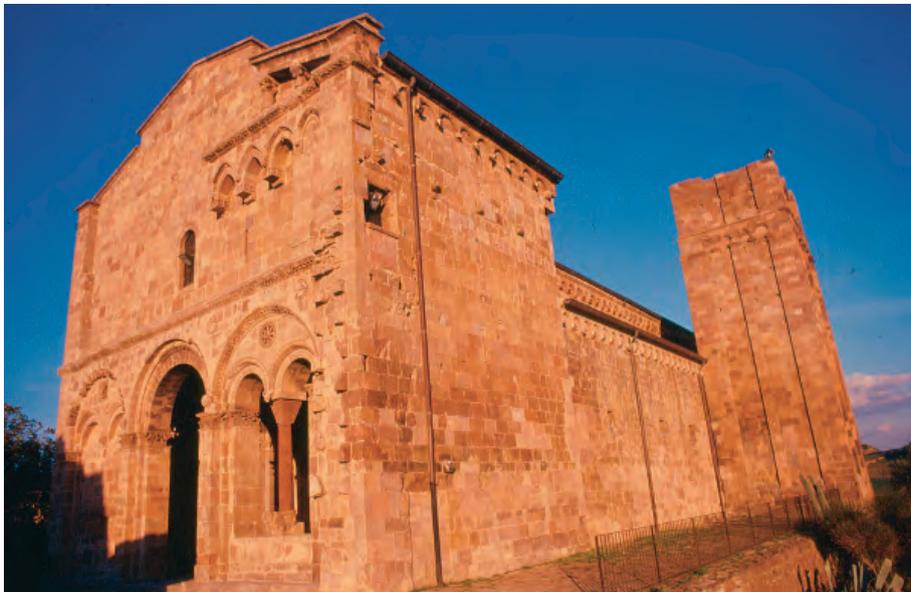
Sant'Antioco di Bisarcio a finales del siglo XIX con las arcadas laterales tapiadas. Fuente: Archivo de la Superintendencia de Bienes Arquitectónicos y del Paisaje de las Provincias de Sassari y Nuoro



Sant'Antioco di Bisarcio después de la apertura de las arcadas, con la reposición de un capitel del pórtico con alambre, diseñado por el superintendente Renato Salinas en 1958. Fuente: Archivo de la Superintendencia de Bienes Arquitectónicos y del Paisaje de las Provincias de Sassari y Nuoro



Sant'Antioco di Bisarcio después de las restauraciones de la Administración municipal con la eliminación del capitel de alambre y la realización de un banal aunque estilizado capitel en piedra (trachite) local. Foto: Stefano Gizzi, 2006



Sant'Antioco di Bisarcio hoy (vista de conjunto), 2006. Foto: Stefano Gizzi



Santa Maria di Paulis después de la restauración del profesor Piero Cao. Fuente: Archivo de la Superintendencia de Bienes Arquitectónicos y del Paisaje de las Provincias de Sassari y Nuoro



Santa Maria di Paulis. El profesor Piero Cao, con sayal, frente a su restauración. Fuente: Archivo de la Superintendencia de Bienes Arquitectónicos y del Paisaje de las Provincias de Sassari y Nuoro



Santa Maria di Paulis, hoy, respetando algunas restauraciones "historicistas" de Piero Cao, evidenciadas con coloraciones diversas.
Foto: Stefano Gizzi

Sobre la des-restauración. El Plan Director de la Catedral de Tuy, instrumento, reflexión y propuesta para las prácticas de des-restauración

Iago Seara Morales, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña

Consideraciones previas

En 1980, en Toulouse, la sección francesa de ICOMOS celebró un encuentro sobre *des-restauración* que es preciso comentar aquí. Hoy, como en 1980, seguimos examinando el problema específico de la *des-restauración* y no cabe ninguna duda de que se trata de un asunto que entra en el campo concreto de la deontología de la Restauración. Es decir, se trata de un asunto que atañe directamente al concepto de la razón de ser del monumento y de la razón del ser de los bienes culturales y que se encuentra en un contexto de sensibilidad cultural en el que el patrimonio es concebido dentro de la práctica cultural. Por lo tanto, es esa posición neurálgica la que debe orientar nuestro debate.

Desde este punto de vista, el término de *des-restauración* parece quedarse estrecho, pues a nadie se le escapa que el asunto toca la esencia del patrimonio y de los bienes culturales.

Tenemos que enfrentarnos con la cuestión de que la restauración de las restauraciones (mejor denominación que la de la *des-restauración*) es un debate académico y científico inserto en el propio debate de la conservación del patrimonio. Esta, por tanto, debe ser la cuestión central, ya que debemos tener presente siempre la esencia propia de la razón del ser del patrimonio y del monumento arquitectónico, que, como arte social y funcional, es construido para ser usado. Esta realidad es, pues, el eje central del debate tanto en el plano teórico como en el práctico y nos posiciona en la certeza de que no debemos dar una respuesta unívoca. Por eso motivo es urgente examinar todas sus implicaciones.

Entonces, ¿cómo afrontar la realidad de las aportaciones del XIX y XX en los monumentos antiguos? ¿cómo valorar unas intervenciones que, en algunos casos, son objeto de descrédito?

Este Encuentro tiene como objetivo, y como título, la reflexión sobre la *des-restauración*, entendida ésta como una práctica que se ha orientado largamente sobre las actuaciones de los siglos XIX y XX. El final del XX, sin embargo, se instala ya en las reflexiones actuales y empieza a adoptar el término *restaurar las restauraciones* en un intento por definir mejor la práctica más reciente en el campo de los monumentos y de su conservación.

¿Es, entonces, la restauración de la restauración una práctica inserta en la pluralidad de los requerimientos de la conservación, el mantenimiento, la consolidación y la reparación arquitectónica? ¿O es un instrumento para la *depuración* de las intervenciones de los siglos XIX y XX? ¿La utilizaremos para la mera eliminación de los añadidos “históricos” o la reorientaremos hacia la reinterpretación de la perdida unidad en el todo? ¿Usaremos la sensibilidad actual para dar luz a cada actuación aplican-

do el juicio crítico y de valor para recuperar esa unidad en el todo? ¿O es, tal vez, la respuesta al reclamo que ejercen los incontestables éxitos de algunas prácticas como las ejercidas en la Mezquita de Córdoba y la Catedral de Santiago...?

La necesidad de acometer la restauración de las restauraciones es casi consustancial con los edificios de gran antigüedad y mucho más en aquellos que sufrieron en sí mismos la incidencia de la restauración de estilo en algún momento, como es el caso de la Catedral de Tuy, que fue restaurada en la década de los 50-60.

Hoy está muy claro que la restauración apunta a la conservación de la autenticidad y a la reconstitución de un estado conocido, situándonos de nuevo en lo esencial del monumento y del patrimonio.

Introducción

En fecha 26 de julio de 1999, la Fundación Caja Madrid y la Xunta de Galicia firmaron un convenio de colaboración para la restauración de las Catedrales de Santiago de Compostela y Tuy. Como fruto de ese convenio, y al objeto de formular la realidad tangible e intangible del Conjunto Catedralicio de Tuy (en adelante C.C.T.), ambas instituciones, representadas, en ese momento, por el Gerente de la Fundación Caja Madrid y por el Director General de Patrimonio Cultural de la Xunta de Galicia, acordaron ordenar la elaboración de una serie de propuestas encaminadas a la formulación, conservación, restauración, rehabilitación y promoción del monumento por medio de la realización de un Plan Director. Este encargo, por expreso deseo de las partes, tendría, pues, como objetivo, el de crear un documento para conocimiento y formulación exhaustiva del Conjunto Catedralicio y prever las futuras actuaciones que se lleven a cabo en él, tanto en lo que se refiere a la conservación de las propias fábricas y de su patrimonio mueble y documental como al estudio y organización de los diversos usos del Conjunto Catedralicio. Asimismo, el Plan Director se concibió como un compendio de estudios sobre el C.C.T. que abarca análisis e investigaciones en diversos ámbitos, con una doble función, la de permanecer para futuras consultas e investigaciones y la de facilitar el camino para un profundo conocimiento del conjunto en la investigación y diagnosis previas, necesarias para formular propuestas de intervenciones futuras, además de las que emanen del propio Plan Director.

En la actualidad partimos de la comprensión de que en la “razón del debate” del patrimonio existen valores tangibles e intangibles que son solidarios entre sí y que, por ese motivo, hacen que se reactive la razón del ser del patrimonio, y especialmente del patrimonio arquitectónico. Y esa razón del ser del patrimonio es imprescindible para recordarnos continuamente la razón de ser del monumento arquitectónico. Entre la *razón del ser* del patrimonio y la *razón de ser* del monumento hay un muy breve trecho que, sin embargo, es un profundo pozo en el que aún no hemos captado toda la dimensión del hecho cultural, que se da en la arquitectura, de relación entre lo tangible y lo intangible.

De los criterios de la conservación del patrimonio cultural

Entre la restauración estilística, proscrita por la legislación (aunque no tan superada en la práctica actual como pudiera parecer), y la opción de “no restaurar” ruskiniana, hay multitud de propuestas no sólo metodológicas, en las que el consenso existe, sino también relativas a los criterios de intervención, y de todas ellas hay que extraer enseñanzas aplicables al patrimonio cultural que vamos a conservar, restaurar y/o rehabilitar.

Decimos, con razón, que detrás de nuestra experiencia en restauración hay por lo menos algunos puntos básicos de los que no es lícito abdicar. Entre ellos recogemos el criterio de rechazar las reglas generales, reconociendo la individualidad de cada restauración. Si bien este principio ya es formulado por el *Restauo storico* de Luca Beltrami, no llegará a ser plenamente codificado y aceptado hasta la teoría del Restauo crítico. En este sentido, como es lógico, el criterio que cada cual considere aplicable a un monumento dependerá de la valoración que del mismo se haga, una vez analizado en su conjunto con sensibilidad histórico-crítica.

Otro principio unánimemente admitido, aunque sólo en la teoría, es el de la mínima intervención. De acuerdo con él, y por lo que respecta al patrimonio cultural, la cuestión es, entonces, saber si es necesario intervenir en ciertas zonas de un monumento más allá de la pura consolidación de las ruinas existentes o de su realidad; ruinas y realidades que, por otra parte y puestos a suscitar dudas, pueden ser testimonio material de una parte de la historia del monumento en cuestión, aunque esa parte de su historia sea la más amarga.

Lejos de la belleza y del carácter evocador de la ruina, sin duda merecedora de respeto en caso de existir, hay, en el estado actual de muchos elementos del patrimonio cultural, una evidente falta de decoro que puede llegar a ser impedimento de la razón de ser del monumento, de sus valores tangibles y, sobre todo, de sus valores intangibles, que muy especialmente se pone de manifiesto en el “lugar sagrado” y en el “territorio sagrado” del Conjunto Catedralicio de Tuy y que debe solucionarse de acuerdo con el concepto de *conservación integrada y crítica del patrimonio arquitectónico* y sin olvidar los indudables beneficios que le puede aportar a cada edificio un nuevo programa de uso propuesto adecuadamente. La restauración histórica se posicionó en el debate en una clara situación de irreversibilidad, descartando la opción de Viollet Le-Duc de la imagen “real imaginada” por la “originaria real”.

La “liberación” de la capilla mayor y el traslado del coro capitular

Para la elaboración de un análisis crítico sobre las actuaciones llevadas a cabo en el traslado del coro y en la reestructuración del presbiterio, partimos, como es lógico, resumiendo el apartado correspondiente de la memoria histórico-artística del PD del CC de Tuy.

La sillería coral de la Catedral (ver p. 338) fue realizada por el escultor orensano Francisco Castro Canseco entre los años 1699 y 1700, y promovida por el obispo Anselmo Gómez de la Torre. Originariamente ocupaba los tramos tercero, cuarto y quinto de la nave central, y se cerraba por muros en tres de sus lados y por reja frente a la capilla mayor, con la que se comunicaba a través de la Vía Sacra, también acotada por verjas.

En el año 1952 Menéndez Pidal y Pons-Sorolla proyectan retirar el Coro del centro del templo por varias razones. En primer lugar, lo consideran “de valor insignificante y de vulgarísima disposición”, y en segundo lugar, por “complicar todavía más la ya embarazada Nave, con los arcos de acodamiento que allí tienen sus pilares”. Sean éstos u otros motivos, la verdad es que esa misma decisión la había llevado a cabo ambos arquitectos en la Catedral de Compostela en 1946, así como Rodríguez Mijares la realizara también en ese mismo año en la de Lleida, o Terralles y Calvo en la de Tortosa en 1942.

En cualquier caso, es imprescindible elaborar un juicio crítico y de valor que dilucide de una vez por todas, si eso fuera posible, la pertinencia de la actitud arriesgada y rupturista de Pons y Menéndez Pidal y, con ello, averiguar lo acertada o no de la incomprensión que provocaban sus actuaciones. En definitiva, se trata de averiguar si ese periplo técnico estaba en el entorno del debate de la conservación del patri-

monio cultural y de la propia tradición de la conservación del CC de Tuy o no lo estaba, o incluso discernir si el propio debate de aquel momento se anticipaba a la evolución lógica del debate posterior o no.

En algunos apartados del Plan Director (PD) no tuvimos más remedio que hacer algún comentario sobre estas actuaciones, habida cuenta de las interrelaciones de la estructura pétreo del coro con las fábricas de la Basílica. Estas intervenciones, al actuar en el lugar de la interrelación de las fábricas, causaron la alteración del equilibrio entre las de la Basílica y las del Coro y el agravamiento de los problemas seculares de la estabilidad de las fábricas del Conjunto. Al modificar, o, mejor dicho, eliminar la estructura pétreo del coro, el acodalamiento longitudinal y trasversal entre los sistemas de pilares fue alterado y, a juicio del propio autor de la obra, fue necesario compensar la estabilidad de la nave con la incorporación de un nuevo codal en una crujía cercana a la puerta occidental, en el lugar de la retirada fábrica del trascoro, y la reconstrucción de tambores y capiteles entre la nave central y la meridional (ver p. 338).

No consta demasiada información gráfica ni escrita que nos permita establecer cuál era el alcance de las lesiones en los basamentos, tambores y capiteles que fueron sustituidos o repuestos en el sistema de pilares que conformaba la nave central y las naves laterales después de quitar la fábrica pétreo que separaba la nave central de las laterales enlazando los sistemas de pilares. Es de suponer que, además de las lógicas lesiones que pudieron sufrir los diferentes pilares al trabarse en ellos las fábricas laterales y transversales del coro, éstos ya estuviesen afectados a causa de los problemas derivados de la estabilidad de la basílica, documentados desde antes de 1627-30, cuando se realizó la primera intervención en la estabilidad de las naves. Por tanto, el autor debió considerar que unas y otras lesiones adquirirían tal magnitud que debilitaban la sección de los soportes y que, quizás, se verían doblemente agravadas al eliminar los acodalamientos que de forma “natural” aportaban las fábricas del coro. ¿Hasta qué punto esta situación alcanzaba tal gravedad en la estabilidad de la Basílica que reclamase una deconstrucción y una posterior reconstrucción? No parece que el de la estabilidad de las fábricas fuese el único motivo que tenía Pons, sino que quizás primaba más otro criterio importante para el autor, que era el de desarrollar el objetivo de potenciar un modelo idealizado para la Catedral de Tuy, al servicio del cual este arquitecto, y las administraciones implicadas, ponían toda propuesta y actuación.

No hay que olvidar que Pons decía que consideraba el coro-nave (para nosotros un claro añadido histórico a conservar) *de valor insignificante y de vulgarísima disposición*, y, en segundo lugar, y, además, que los entendía como un estorbo para el templo al *complicar todavía más la ya embarazada Nave, con los arcos de acodalamiento que allí tienen sus pilares*. Sin embargo, a la hora de actuar, el coro no debió de parecerle de valor tan insignificante, si tenemos en cuenta los esfuerzos posteriores para su reubicación, hasta el punto de darle dos lugares relevantes para su conservación, aunque fuese de forma demediada, en la nave y en el presbiterio. En definitiva, Pons le da al coro, a pesar de todo, un reconocimiento artístico-funcional de facto muy contrario a la afirmación que manifestaba inicialmente para su desmontaje. De vulgarísima disposición tampoco parecía considerarlo, pues dejó parte de él en su disposición original.

La mayoría de las catedrales católicas españolas contienen solidariamente entre sus fábricas, entre sus naves, un sistema de coro y vía sacra en conjunción con el presbiterio y sus tradiciones. La disposición del coro de la Catedral de Tuy admitía la consideración de pertenecer a una tipología de Catedral española, que abunda todavía mayoritariamente en preclaros ejemplos de nave-coro-vía sacra (ver p.339).

Si algo debió pesar en el autor, era su deseo de orientar el proyecto con intervenciones reconstructivas al servicio del espacio abstracto románico-gótico que, hipotéticamente, tendría idealizado y que, muy posiblemente, coincidía, con las, también hipotéticas, ansias de monumentalidad de la administración gobernante y de funcionalidad litúrgica del Cabildo de aquel momento.

El autor antepuso su deseo de “restauración de estilo” a la conservación de un espacio existente, el de la nave-coro con sus distintos sedimentos históricos, los derivados de la incorporación de los sucesivos coros, lo cual coloca su actuación fuera de la razón de ser de la Catedral de Tuy y de su propia sublimidad histórica. Para más abundamiento, ignoró lo que venían siendo prácticas habituales de diferenciar las actuaciones modernas y de reducir las intervenciones a las indispensables (como requerían los textos legales en vigor). Todo esto, sumado a la duda de que la supresión de parte del coro, añadido histórico, de la nave central y sus reubicaciones consiguientes, soportasen el obligado juicio crítico, hace que, aunque a destiempo, consideremos necesario hacer ahora ese juicio crítico en aras de la adecuada práctica de conservación que el PD del CC de Tuy debe contemplar, incluso aunque fuese sólo para conseguir un mayor conocimiento de la identidad del CC de Tuy y con ello de la historia de la iglesia tudense.

En definitiva, visto desde hoy, y acaso también desde los ojos del restauro científico o crítico del momento de la actuación, consideramos que se rompió la “Unidad en el Todo”, la propia sublimidad, que caracterizaba a la Catedral de Tuy al fragmentar el coro y reajustar las dos partes resultantes debajo de los órganos y en el presbiterio. Se transformó el coro barroco en un “coro demediado” y el presbiterio en un lugar amnésico, y de solemnidad ausente, con la pérdida de su retablo neoclásico y su sustitución por medio coro expoliado (ver p. 339). De esta manera la Catedral se convirtió en una estructura arquitectónica impropia de la tradición católica y de la propia tradición tudense, acentuada con la pérdida de la vía sacra y del conjunto de rejerías artísticas que la configuraban. Una pieza artística como el coro, con su unidad en el todo, fue fragmentada y realojada en diferentes sitios de la basílica. Esta solución resumió, de forma caricaturesca, el debate sobre los coros en la catedral católica española: ni eliminado totalmente de la nave, ni tampoco ubicado completo y nuevo en otro lugar, demediado y reubicado en dos lugares diferentes. En definitiva, en Tuy se instituyó una tercera vía, muy “a la gallega”: “ni subo, ni bajo”, se fraccionó un añadido histórico y se le reubicó demediado en cualquier lugar a gusto de las administraciones, aunque en el proceso se provocase la pérdida de un retablo y de la solemnidad que éste aportaba a la Basílica.

El debate derivado de los planteamientos de la restauración estilística, incluso presente en los textos iniciales de Viollet-le-Duc, no era ajeno a la consideración de la convivencia de la instancia estética con la instancia histórica en las labores de restauración al afirmar que es posible restaurar no sólo las partes iniciales sino también las partes modificadas, no fijando a priori la prevalencia de una u otra y dejando la elección de las posibles opciones al buen actuar en función de las características del monumento o en función de, tal como el Plan Director desarrolla, la razón de ser del monumento. En definitiva, se trata de proyectar y restaurar dependiendo del juicio crítico previo que fije los criterios para resolver los términos de cada intervención. Ya en los textos iniciales del arquitecto francés, *Entretiens sur l'architecture*, se aporta la idea de que la práctica del juicio crítico es un recurso obligado, ante las numerosas singularidades y excepciones y las necesidades, para que el restaurador penetre (durante el proyecto, y aún más durante el acto excepcional de la obra de la restauración) en la esencia de las diferentes intervenciones históricas del monumento.

Pero esta misma senda de consideración hacia las modificaciones posteriores, o añadidos históricos, también Ruskin está dentro de las claves de la memoria como *condición para que pueda existir la historia, cuyas huellas dan sentido no sólo al monumento en su individualización intrínseca, sino también al desarrollo histórico en todo su recorrido. Y esta historia puede ser cancelada: el propio ser humano, voluntariamente, puede borrar las huellas del devenir humano y es posible asistir a una negación de la historia en nombre de un pretendido falso progreso y una desmedida pasión por la actualidad que rechaza la coexistencia del pasado en el presente* (M³ José Martínez Justicia).

En la teoría ruskiana del patrimonio y de la conservación del patrimonio, el tiempo, fijado éste por la memoria y ésta, a su vez, por lo tangible e intangible del monumento, añade a los originales frutos artísticos, creadores, de un monumento, durante su largo transcurrir, otros frutos artístico-funcionales y cualidades de tipo artístico. Estos últimos, según Ruskin, sedimentan una belleza singular (especial, dice M^a José Martínez Justicia), conjuntamente con otras características, también ruskianas, como la pátina y la sublimidad. La sublimidad contiene la identidad de las naciones a través de la obra de arte y las huellas del tiempo, consciente de que su historia está en ella, y sobre todo en sus huellas, y que éstas son la memoria, en definitiva, a través de la institución y de los hombres y mujeres que le pertenecen. Pero, ojo, “esa” memoria y no otra, u otras. Es decir, en cada monumento existe una memoria singular, que no se desliga del resto de memorias de otros monumentos, pero que es razón de ser sólo de ese monumento en concreto. Esta memoria, aunque superpuesta en parte a las memorias concretas de otros monumentos, que forman su contexto general, nunca es lícito someterla en exclusiva a ellas, como el debate racional y abstracto en que quedó finalmente el discurso de Viollet l’Duc y sus epígonos, que tergiversaron el debate global del patrimonio, de la razón del ser del patrimonio y de su conservación, no teniendo en cuenta el debate del propio monumento y de su conservación concreta, razón de ser del propio monumento y, por lo tanto, razón del ser del patrimonio general.

Es necesario recordar, una vez más que en la ley de 1933, se nos imponía la casi obligación de conservar antes que consolidar, y de consolidar antes que restaurar, y la restauración quedaba relativizada sólo a lo indispensable y supeditada al requerimiento de que las adiciones fueran reconocibles. Esta es una cuestión claramente vinculada a los planteamientos de Boito y Giovanonni y con conceptos que habían sido recogidos en el Congreso de Arquitectos e Ingenieros Italianos y en la Carta de Atenas de 1931. Esa Carta, aunque admitía la Restauración cuando fuere indispensable para garantizar la permanencia del monumento, indicaba, en su artículo 2, que era necesario *respetar la obra artística del pasado sin proscribir el estilo de cada época*, ya que, como dice Ignacio González-Varas, se imponía el respeto de las estratificaciones de la obra de arte, o sea, lo que de alguna manera venimos tratando de exponer como la unidad en el todo de la obra de arte. En cualquier caso todo ello se dejaba a expensas del resultado de un severo juicio crítico previo que orientase y cautelase la propuesta de la intervención.

Como decíamos anteriormente, desde finales del s. XIX, el reconocimiento de los añadidos históricos y la exigencia de la unidad de la obra de arte y la de la unidad en el todo habían alcanzado cotas de *indiscutibilidad* y, por lo tanto, las actuaciones de Pons que estamos reseñando habrían aguantado muy difícilmente el tirón, en el caso de que hubieran sido sometidas a él, de un debate que las llevase más allá del aislamiento con que fueron realizadas. El que no hayan sido sometidas a debate las explicaría, pero no las justificaría, ni tampoco parece que el entorno cultural, emanado del Concilio Vaticano II, estuviera interesado en comprender el escoramiento casi único hacia la función litúrgica, dejando desangeladas las consideraciones que el propio documento dirigía al patrimonio artístico religioso, memoria e identidad de la propia Iglesia, en este caso de la tudense.

Más tarde, la Carta de Venecia de 1964, coincidiendo con el final de las actuaciones de Pons que estamos reseñando, amplía los contenidos del debate, como es natural, ya que acoge el desarrollo de los criterios emanados de la Carta de Atenas y el desarrollo de la evolución de los planteamientos del Restauo Científico, de Boito y Giovanonni, hacia el Restauo Crítico, de Roberto Panne, de Piero Gazzola o de Cesare Brandi, entre otros. No obstante esta carta se mantiene en el entorno del restauo científico, que considera garante de los valores de autenticidad, pero empieza a ajustar ciertos criterios del patrimonio, desde entonces “bien cultural”, tales como el del equilibrio entre la instancia histórica y la instancia estética. En sus artículos 7, 8 y 9 insiste en que *el monumento no puede ser separado de la historia de la que es testimonio, ni del ambiente en que*

se encuentra, de la misma manera que se deben mantener en la estructura espacial del monumento las incorporaciones de pintura y escultura que formen parte fundamental del monumento tal como nos recuerda Ignacio González-Varas.

En cualquier caso la Restauración debe considerarse como un proceso de carácter excepcional y, como nos recuerda la Carta Venecia en su artículo 9, su objetivo *es la de conservar y poner de relieve los valores formales e históricos del monumento y se fundamenta en el respeto a los elementos antiguos y a las partes auténticas*. La actuación en el Coro de la Catedral de Tuy podría haber tenido una acogida en el contenido de la Carta de Venecia; está claro que los sucesivos autores que inspiraron dicha actuación tenían como referencia la “recuperación formal” del monumento, cuestión que también era contemplada por la Carta de Venecia, en la que, siempre tras un estricto juicio crítico dirigido a la valoración de los aspectos históricos y estéticos, se preveía la posibilidad de realizar actuaciones de liberación, como podría ser ésta, pero condicionadas su justificación como *excepcional y siempre que los elementos eliminados ofrezcan poco interés, que la composición arquitectónica recuperada constituya un testimonio histórico de gran valor histórico, arqueológico o estético, y que se considere suficiente su estado de conservación* (esta última referida a la estructura arquitectónica potenciada con la liberación). A nuestro juicio, la composición arquitectónica liberada, la nave central, es un testimonio de gran valor histórico, esencial en la Catedral de Tuy, que había sido reinterpretado por el uso y añadido histórico del Coro, que no anulaba, ni siquiera velaba, a la misma, como sí ocurre en otras Catedrales católicas, por lo tanto, no encontramos justificada su retirada, y mucho más cuando ésta es sólo parcial, a lo que hay que añadir la agravante de que el estado de conservación y el equilibrio estático de esa nave no eran los adecuados.

Esta actuación, que demedia el coro de la nave, mantiene una parte en ella y traslada la otra parte al presbiterio (ver p. 340), en sustitución del retablo neoclásico, hace todavía más cuestionable la intervención, no sólo por no mantener en su sitio esta parte del monumento, añadido histórico (mueble e inmueble al mismo tiempo), sino también por la ruptura que provoca de la unidad del monumento en el tiempo de la actuación (naves y coro), y sobre todo por la irracionalidad de la división de la obra de arte, que era el coro, en dos fracciones que la expolia y por provocar la eliminación de otra obra de arte, el retablo, y por perder la unidad que existía en el presbiterio en el tiempo de la intervención.

Esta ausencia de juicio crítico que orienta estas intervenciones, esta idealización abstracta de una imagen *ahistórica* de la Catedral de Tuy, trajo consigo que el espacio de la nave central, vía sacra-coro-trascoro y presbiterio se convirtiesen en un “espacio-imagen ausente que la demediación del coro, el desmontaje del retablo neoclásico y la evolución cultural y del hecho espiritual han redibujado de forma precaria en el ‘lugar sacro’ del Conjunto Catedralicio de Tuy (la basilica)”... *La falta de artisticidad que la precariedad de estas actuaciones ha provocado en el espacio sagrado puede llegar a desembocar en ausencia de la imagen de lo sagrado, o, en el mejor de los casos, en su disminución y, con ello, puede llegar a provocar un enorme impacto en los valores tangibles e intangibles de lo monumental, patrimonial y cultural del Conjunto Catedralicio. Esta pérdida de artisticidad conlleva la ausencia del vehículo histórico de la espiritualidad religiosa*. Es más, creemos que también se pierde, con esta actuación, el vehículo de los valores históricos que se comprimían en la estructura espacial de este lugar sacro.

La capilla mayor

Tratamos a continuación el espacio hacia el cual siempre convergen todas las tensiones litúrgicas y culturales de un templo católico, y muy especialmente en la Catedral: el presbiterio o Capilla Mayor

(ver p. 340). Tensiones que por tradición se expresan, como bien reconoce el Concilio Vaticano II, a través de las manifestaciones artísticas insertas en aquellos elementos que funcionalmente estructuran la actividad del hecho religioso individual y colectivo de la iglesia tudense. El arte debe ser entendido aquí como vehículo de lo espiritual y de lo religioso. Por ello, desde el espacio elegido dentro de la tipología esencial, la basílica romana, referencia histórica adaptada para las manifestaciones litúrgicas y culturales desde el paleocristianismo, el ábside y la cabecera, y el tratamiento posterior, se dan indicaciones continuas de ese afianzamiento, primero de jerarquía espacial clara y luego de preferencia indiscutible, habida cuenta de la celebración desde/en ella de la eucaristía, y con el posicionamiento de la Cátedra del Obispo en sitio preferente del espacio donde el juez romano ejercía su jurisprudencia, cuestión, esta última, que da motivo para que estas “basílicas” se denominen Catedrales.

La Catedral es la Cátedra del Obispo y, por tanto, toda la basílica es la esencia física de la expresión de la iglesia y, sobre todo, es la esencia física de la alabanza colectiva de toda la iglesia tudense al Dios Creador y el lugar de su representante. Por ello no es de extrañar que en el presbiterio de las catedrales se hayan concentrado un complejo mundo de artísticas que contienen y vehiculizan las experiencias religiosas tanto individuales como colectivas. Pero las ricas tensiones emocionales, patrimonio intangible, que se vivencian en y desde él, no son sólo patrimonio cultural de la comunidad eclesial, sino también de toda la sociedad, es decir de la humanidad.

Este patrimonio intangible se concreta gracias a las obras de arte que conforman una unidad en el todo: espacio, retablo, altar, cátedra (ver p. 340), púlpitos, estrados, rejas, vía sacra, etc. La Catedral de Tuy no era ajena a este fenómeno, tal como expresan los documentos de este Plan Director, en especial la memoria histórico-artística, de cuyo resumen partimos en este apartado para la reflexión crítica y el consiguiente juicio de valor de las extensas e intensas actuaciones que en el siglo XX se llevaron a cabo y para afrontar la definición de su valor patrimonial y cultural en la que apoyar y orientar las propuestas para la Conservación-crítica que debe proponer el Plan Director del C.C.T.

La actuación de Pons, descrita en la cita anterior, iniciada con el traslado del coro, que tanto reajuste obligó a ejecutar, sorprende por su propio texto, que parece mostrar una cierta preocupación de *no alterar el conjunto con las modernas piezas que se introduzcan ahora*, y propone, además, la búsqueda de una buena labra en las piezas graníticas nuevas, al tiempo que se somete a un criterio de una restauración prístina, que conlleva un indudable alejamiento de pérdida del aura de autenticidad con la sustitución de piezas sin la preocupación de diferenciar con claridad los tiempos diferentes resultantes, a pesar de las recomendaciones derivadas de la ley de 1933 o de las Cartas del Restauo definidas hasta estas fechas (1952).

En cualquier caso no deja de ser una manifestación más de esa constante idea de los arquitectos y los administradores de someter el monumento a un modelo románico-gótico, abstracto, ideal y subjetivo, de restauro estilístico, que nada tiene que ver con el aura de autenticidad ni con la línea de belleza y conservación-restauración que los avatares del Conjunto Catedralicio habían ido definiendo de una manera u otra en sus fábricas y espacios. En definitiva, se obvia, una vez más, la historia de todas las vicisitudes del monumento, en contra de la línea de sistematicidad iniciada y confirmada por el restauro histórico y científico de Luca Beltrami, Boito o Giovanonni, y que parecía estar ya superada.

En cualquier caso, esa idea permanente de sometimiento de la unidad en el todo a una idea de proyecto abstracta, ideal y subjetiva románico-gótica, tan insistente en la Capilla Mayor, conllevó aquí una diferente pérdida de artísticidad. Provocó la eliminación del retablo neoclásico y, al mismo tiempo, la incorporación de un coro fragmentado y descontextualizado, doblemente expoliado y, por eso mismo, claramente desprendido de la artísticidad que se deriva no sólo de su unidad física como elemento único, sino también como parte la Catedral en su conjunto. Esta pérdida de artísticidad, por

ser ésta un vehículo tradicional de la experiencia espiritual, religiosa, individual y colectiva, no sólo es una pérdida cultural, sino también una pérdida de elementos significativos de la vehiculización de la historia de la iglesia y de Tuy, es decir, de su memoria.

En la intervención realizada en los diferentes sistemas de rejas (ver p. 341) que convergen en torno al presbiterio y la nave central, motivadas o no por la reestructuración del coro y el presbiterio, podemos reflexionar en el mismo sentido. Es cierto que existe una intención adaptadora dirigida a la actualización litúrgica, pero esta se acomete sin la polaridad suficiente derivada de una atenta comprensión del valor funcional-espacial de las rejerías, y también parece que no aflora suficientemente en ella una previa valoración artística, como podremos reflexionar conjuntamente.

Por otra parte, ni mucho menos se valora la comprensión unitaria de presbiterio, nave central y de elementos que los interpretan y complementan y que son, por eso, todos ellos solidarios entre sí, es decir, una unidad en el todo y un trascimiento en una artísticidad e historicidad más allá de las fábricas iniciales. No se supo ver que se trataba de un documento-historia y arte-arquitectura que el tiempo fusionó en un monumento lleno de riqueza tangible e intangible y que obligaba, también, más allá de la funcionalidad y de la liturgia.

El resumen de la memoria histórica artística, rescatada como marco de esta reflexión crítica, parece conducirnos en este sentido.

Una vez más afirmamos que el espíritu y la línea de belleza presente en las leyes del Patrimonio Histórico Artístico Nacional de 1933 y 1952 y en las diferentes Cartas del Restauo, proclamadas con anterioridad a estas intervenciones y presentes también en la tradición conservadora-restauradora de esta catedral, hablan de esta solidaridad artística e histórica, por eso no se entiende esta asistemática y falta de rigor, ya que, en aquellos tiempos, el restauo científico en transición al restauo-crítico debería haber obligado en sentido opuesto a los autores e instituciones.

Por otra parte, cuesta creer que existiese un juicio crítico que llevase a intentar el retorno a un tiempo de la historia de la restauración, la del restauo estilístico, sino que todo lleva a suponer que se dio la práctica de un juicio de valor errático y subjetivo hacia una idea abstracta de la catedral románico-gótica en Tuy, a la cual se quiere someter todo el Conjunto Catedralicio por medio de un restauo-estilístico o de un restauo-crítico erráticos que parecen, más bien, derivados de la experiencia y ambiente de las *regiones devastadas* o de una idea tardía de la restauración al servicio de la *España Nacional* por medio de la enfatización de sus símbolos arquitectónicos y con el consiguiente sometimiento de esta Catedral a una idea románico-gótica idealizada abstracta y subjetiva, más funcional para el autismo expresivo del Estado hacia el mundo.

Coro y Capilla Mayor estaban comunicados veladamente por la vía sacra por dos de las rejas más singulares y de mayor valor (ver p. 341), cuya musealización in situ se plantea siempre valorando que una restauración profunda y respetuosa de las mismas es una condición previa. En este caso no parece proceder su restitución a las naves en su formato y posición originales, ya que supondría un inconveniente para el propio uso y funcionamiento de la Catedral, de modo que se sugiere que se musealicen, bien en el propio lugar, con las lógicas adaptaciones a soluciones de plegado, bien en el futuro museo del C.C.T., o bien, en última instancia, en el Museo Diocesano, acompañadas de las explicaciones y la documentación gráfica necesarias acerca de su ubicación y función primigenias, y siempre referidas al conjunto de la rejería, que no puede ser entendido de modo fragmentado.

Como se ve, podemos convencernos de que la motivación que impuso esta remodelación estuvo auspiciada por la lógica de una renovación de los usos litúrgicos y por una nueva sensibilidad de lo cultural en este espacio esencial en la catedral católica. A todas luces, esta adaptación espacial se derivó de la necesaria renovación litúrgica sobre la que venían insistiendo, seguramente, los liturgistas y fieles de la

iglesia católica de esa época (avalados, en parte, por las conclusiones del Concilio Vaticano II en cuanto a funcionalidad litúrgica, aunque sin tener en cuenta lo que el propio Concilio decía respecto a la protección y adaptación de los templos). Tampoco parece adaptada a una lógica, también necesaria y pertinente, de convivencia con los requerimientos incuestionables de la conservación del patrimonio histórico, espacio e historia, arquitectura y documento, que sancionaban las cartas de Atenas o Venecia, y las leyes “sobre defensa, conservación y acrecentamiento del patrimonio-artístico nacional” vigentes en el momento. Sin embargo, y esto es lo más desorientador, fue una remodelación que estaba indudablemente alejada de los presupuestos emanados del Concilio Vaticano II, respecto a que era necesario buscar un sabio equilibrio entre la tradición y la adaptación, formulados en sus textos hacia una reforma emanada de las formas tradicionales y de la tradición reformadora de la propia iglesia.

Por otra parte, la conformación en los propios textos del Vaticano II del papel y del significado de la cultura, y de lo que ésta significa en una nueva sensibilidad y en un nuevo humanismo, solicitaban una actuación más cautelada que la que se tuvo en el presbiterio y nave central de la Catedral de Tuy, considerando que en ellos se entiende que a través de la cultura y del arte se ha vehiculizado tradicionalmente la experiencia religiosa, individual y colectiva de la humanidad, lo que ocurre, muy especialmente, en la Iglesia Católica en general y de la iglesia tudense en particular. El Vaticano II buscaba el equilibrio entre la tradición y la historia y los nuevos requerimientos de la evolución de la sensibilidad religiosa de sus fieles.

Recuperación espacial, litúrgica y cultural: la restauración de la restauración

La propuesta de “Recuperación Espacial, Litúrgica y Cultural” se presenta como probablemente la más ambiciosa de las planteadas por el Plan Director, y como, desde luego, la más comprometida, pues versa sobre la esencia misma de un Conjunto Catedralicio. Reúne una serie de consideraciones y propuestas, que si bien pueden presentarse aquí de modo individualizado, han de entenderse como un todo y, a su vez, esta propuesta es difícilmente entendible si se extrae del conjunto de propuestas del Plan.

La restauración crítica como método

Resulta imprescindible realizar un acercamiento previo al espíritu y la metodología con los que se acomete la redacción del documento de la propuesta. La propuesta se conforma, de alguna forma, como el documento final del Plan Director, que, de todos modos, recordemos, no es un fin en sí mismo, sino un paso más en el proceso. Con ese mismo espíritu se configuró el documento: no pretende ser una propuesta ejecutiva, o, en todo caso, no es un anteproyecto para la *Recuperación espacial, litúrgica y cultural*, sino que se plantea como una serie de reflexiones conducentes al siguiente paso (que sería el proyecto) que, debido a la complejidad del problema (en el que intervienen valores y cuestiones tangibles e intangibles), necesita fundamentarse en un método que permita concretar ciertas abstracciones.

En este sentido, el documento se concibe desde la restitución crítica como metodología, de modo que, revisando los que consideramos como elementos espaciales y arquitectónicos fundamentales y constitutivos del culto y la liturgia histórica, podamos aproximarnos a los problemas y carencias detectadas, y apuntar los criterios sobre los que habrá de basarse cualquier intervención.

Para afrontar la cuestión, hemos aplicado en primer lugar un punto de vista general, especialmente en cuanto al conjunto espacial Coro-Capilla Mayor, para posteriormente poder concretar en cada

uno de los elementos fundamentales constitutivos de ese conjunto: el retablo, la sede, el coro, órganos, etc. Este mismo sistema se ha utilizado para el resto de espacios *sacros* del C.C.T., constituidos fundamentalmente por el resto de las capillas de la Catedral.

En principio se realiza un acercamiento previo a los elementos concretos desde el punto de vista histórico-artístico, pero valorando críticamente su influencia e importancia en el hecho litúrgico y cultural, y, sin perder de vista este hecho, se realiza una restitución crítica del espacio en cuestión. Esta restitución crítica pretende valorar ciertas cuestiones que, en opinión del equipo redactor, tienen especial relevancia, cuestiones que pueden ser carencias o virtudes y que pueden estar presentes o haber desaparecido con el paso de los años.

Podríamos resumir en tres las modificaciones más significativas que ha sufrido el espacio de la capilla mayor y del coro hasta la fecha:

> Traslado de parte del coro y su instalación en el último tramo de la cabecera, con la consiguiente alteración espacial, que acarrea también un desorden en la lectura iconográfica de las espaldas de los siales al modificarse la posición de los mismos. Una parte del coro permanece bajo los órganos, de nuevo alterando su orden y correcta lectura.

> Al instalar el coro en el último tramo de la Capilla Mayor se retira y, posteriormente, desaparece el retablo mayor neoclásico (ver p. 341), debido fundamentalmente al mal estado del mismo y a la necesidad de espacio para albergar la sillería coral. El coro se sitúa como remate de la cabecera.

> Como consecuencia del traslado del coro, y debido a las necesidades de complementariedad de espacio para las celebraciones litúrgicas, aumento del presbiterio en un tramo, ocupando parte del crucero (concretamente la nave lateral este del transepto en su intersección con la nave principal, alterando la tipología fundacional del presbiterio en las naves del templo).

Como consecuencia de estas modificaciones, las rejas se han visto desplazadas, desaparece la vía sacra original, al adelantarse el presbiterio, quedando una pequeña reja testimonial conservada hoy en día pero trasladada a la línea de los pilares (ver p. 342), se levantan dos muros laterales en el último tramo de la cabecera para albergar el coro, desapareciendo la comunicación visual que este espacio mantenía con las contiguas capillas de Santiago y San Pedro, se adelantan un tramo los dos púlpitos de la capilla mayor y se produce una duplicidad de cátedras episcopales, al cohabitar la sede actual, que permanece en su sitio desde 1929, y el sitial correspondiente al obispo de la propia sillería del coro, que se instaló hacia 1952, lo que ocasiona una lectura poco clara de lo que es la esencia de una Catedral como basílica que alberga la cátedra del obispo (ver p. 342). Asimismo, existe en una tercera silla tras el altar y en el centro, en lugar preferente, la del presidente de la Eucaristía, que perturba todavía más esta lectura.

Las consecuencias del traslado, que, con los criterios actuales, entendemos han alterado profundamente el ser y el sentir de la Catedral, se manifiestan muy claramente en el aspecto físico, en cuanto al espacio y la arquitectura, pero, de modo más significativo, en lo intangible y en lo artístico, al perder intensidad la imagen de lo sagrado en el espacio litúrgico y cultural principal de la Catedral. El traslado, asimismo, fragmentó la lectura del conjunto del coro al fraccionar y disponer su iconografía en un orden distinto del original.

La intención de la propuesta pasa necesariamente por la recuperación de la intensidad de la imagen de la capilla mayor como espacio litúrgico y cultural fundamental en la esencia del Conjunto Catedralicio, con la representatividad que le corresponde al alojar la Cátedra episcopal, raíz de la Iglesia Catedral. Esta recuperación se supone la base para una paulatina restauración de usos y funciones, necesaria para la restauración espacial y arquitectónica. Asimismo, la propuesta ha de entenderse en sintonía con los demás apartados de la presente "Propuesta de recu-

peración litúrgica y espacial en el C.C.T.", y ésta, a su vez, ha de entenderse enmarcada con el resto de propuestas del Plan Director, especialmente aquellas sobre "Museos y Recorridos Museísticos" y las relacionadas con Catedral y Ciudad¹, que buscarán la diferenciación clara entre usos y tiempos de concreción.

Uno de los criterios que se adoptan parte de la constatación de que, en los sucesivos estadios del C.C.T., las grandes obras o alteraciones de los espacios que nos ocupan han incorporado siempre elementos o los han sustituido por otros. Sin embargo, las últimas actuaciones de mediados del siglo XX han eliminado elementos fundamentales en lo que es la esencia de una Catedral, tales como el retablo mayor, e incluso en la esencia misma de la historia litúrgica, cultural y artística de la Catedral y de la Iglesia y Diócesis de Tuy.

Una vez estudiada toda la información y contrastados los criterios y necesidades, en especial los expresados por el Cabildo Catedralicio como depositario último del culto y la liturgia del C.C.T., estamos en disposición de adelantar un borrador de propuesta que incluye como eje el estudio de la posibilidad de restituir el coro a su estado original en la medida de lo posible (ver p. 342), cautelando esa posibilidad también al concepto de orden y a las funciones materiales que el coro desempeña en cuanto a vista, oído, etc.

Según las documentaciones de los proyectos de traslado, las conclusiones de los historiadores y, especialmente, según los trabajos sectoriales incluidos en el Plan Director respecto a Mobiliario Litúrgico y el Informe Histórico-Artístico de la Capilla Mayor y el Coro de la Catedral de Tuy², durante el traslado del coro se perdieron piezas, algunas porque no encajaban en la nueva ubicación y otras porque se hallaban en mal estado. Sin embargo, la mayor parte de estas piezas no serían esenciales para una recuperación iconográfica conceptual, que es una de las prioridades de esta propuesta, puesto que la mayor parte de las desaparecidas son molduras, escaleras, puertecillas batientes, pilas-tras y paneles decorativos (ver p. 343). Se conservan los paneles con la vida y milagros de San Telmo, los 26 del orden de sillas inferior y los 41 relieves de la sillería alta, si bien algunos han sido reubicados en lugares ajenos al coro (órganos y museo diocesano), y la mayor parte han visto alterada su posición en el conjunto coral, en especial los que se encuentran bajo los órganos. Sin embargo, conocemos exactamente cuál era el orden iconográfico en que se disponían originalmente, lo que nos da la pauta para una posible restitución.

Otras cuestiones que suponen, a priori, inconvenientes para plantear el traslado, son el desconocimiento de la factura y hechura de los muros laterales del coro y la escasez de datos acerca del trascoro. De todos modos, es fácil suponer que los muros laterales fueran de mampostería, por similitud con los que sustentan los órganos, aunque se desconoce si eran lisos o tenían nichos o molduras y no se ha podido localizar documentación gráfica alguna que pueda aclararnos esta cuestión después del vaciado exhaustivo de archivos y fuentes varias.

Sin embargo, si tenemos varias referencias acerca del trascoro, desde el documento con sus trazas hasta algunas fotografías en la que éste se distingue parcialmente (ver pp. 343-344). Como vemos, la recuperación del estado original del coro en su ubicación en el centro de las naves es posible, sobre todo en lo que respecta a su *imagen*, ya que, pese a que presenta ciertas dificultades, éstas no se presentan como insalvables. El objetivo que persigue esta propuesta no es la recuperación de la arquitectura de madera al 100% (lo cual no parece posible), sino la recuperación de la imagen del espacio litúrgico del coro y su configuración espacial, con la sillería alrededor del facistol, que constituye el centro de gravedad del coro (de éste se conservan sus dos partes en el salón del trono de la torre de San Andrés, mientras que la Fot.ura que lo coronaba se encuentra en el Museo Catedralicio), incluso con las necesarias adaptaciones para no entorpecer las celebraciones litúrgicas, con la posi-

bilidad de plantearse un trascoro móvil como soporte de parte de la sillería, también móvil, permitiendo el uso de toda la longitud de la nave según las celebraciones que así lo precisen.

El facistol (ver p. 344) se plantea como un elemento necesario en la posible restitución del coro. Constituye el elemento principal del coro, junto con el sitial del obispo. Si bien su recuperación no presenta problemas a priori, ya que todas sus partes se conservan en un estado razonablemente bueno en varias dependencias del C.C.T., se plantearía su colocación de modo que, como un elemento móvil, no perjudicase la liturgia y el culto en la nave mayor.

Esta recuperación se apoyaría no solamente en la restitución de la sillería a su posición en las naves, sino que se trataría de intervenir en todo el conjunto, en los pavimentos (para potenciar la focalidad y la axialidad del continuo espacial), en la altura del presbiterio (para significar la presencia de la cátedra episcopal), en la propuesta para dotar a la Capilla Mayor de la *artisticidad* (necesaria para comunicar *la alabanza al Dios Creador*) adecuada a su condición, a la liturgia y a la advocación mariana de la Catedral, que bien pudiera realizarse mediante la realización de un nuevo retablo mayor. Para ayudar a llevar a cabo la propuesta, se trabajaría también con la luz que proporcionan cimborrio y rosetones. También se estudia la posibilidad de incorporar en el transepto bancos-sillas de forma complementaria a la celebración litúrgica, de modo que se supla el espacio que el coro ocuparía en las naves y se rehabilite el espacio sonoro (ver p. 344).

Es este un patrimonio en buena medida olvidado y que podría ser recuperado en parte, al menos aquellos elementos que contienen su memoria y que, al igual que el patrimonio musical de la Catedral, son insolubles de su liturgia.

Evidentemente, la retirada del coro de la capilla mayor conlleva también la necesidad de una intervención global que recupere la solemnidad y artisticidad en este espacio, de importancia crucial en las arquitecturas y en el sentir de la Catedral, y “razón de ser” de este monumento. La puesta en valor del espacio de la capilla mayor conlleva, además, la recuperación de un espacio para la liturgia que, por lo que ha llegado hasta nosotros, presentaba una gran riqueza, pero también problemas de estricta funcionalidad.

Si bien el antiguo retablo mayor no presentaba una factura de gran calidad, sí es cierto que constituía una adecuada solemnidad para la capilla, además de que su advocación mariana se ajustaba a la de la Catedral. La figura que antes centraba el retablo, hoy se encuentra suspendida sobre el presbiterio y bajo el rosetón del lado este, en el arco fajón entre el transepto y el presbiterio. Se pretende reubicar la imagen de esa advocación mariana, por lo que se plantea la completa restauración de la talla, y, como medida primera, se realiza una focalización especial desde el proyecto de iluminación ya realizado, de modo que se signifique su presencia, preámbulo del retorno a la solemnidad que históricamente ha tenido.

En general, no parece posible, ni es la intención de esta propuesta, una reintegración estricta al estado que ofrecía el conjunto coro-capilla mayor, esto es, recuperar y recolocar cada uno de los elementos que conformaban coro, rejerías, etc. Sin embargo, es factible recuperar la esencial estructura original del coro en torno al facistol, así como recuperar su lectura iconográfica completa, especialmente en cuanto a las secuencias de la vida de San Telmo. Es posible recuperar y poner en valor el espacio de la capilla mayor añadiendo una adecuada solemnidad a la misma en forma de una nueva *artisticidad*.

Lo que esta propuesta estudia, en líneas generales, es la reordenación del continuo espacial, arquitectónico, litúrgico y cultural de la Basílica, buscando su puesta en valor una vez constatada la pérdida de identidad del *lugar sacro* tras las operaciones realizadas en las naves con el traslado del coro y las alteraciones que fueron consecuencia de estas. Como se ha comentado, el método empleado

es la restitución crítica, por lo tanto se aborda cada cuestión con un análisis del estado original de cada espacio, las posibilidades de restitución, los problemas que pudiera generar, etc. Como hipótesis principal, se valoran las posibilidades de restitución del coro a la nave central, con las consecuencias que esta operación acarrearía en otros espacios y elementos.

Como base de la propuesta, entonces, seguiremos las pautas de una restitución crítica de cada espacio a la situación previa al traslado del coro, lo que implica, a grandes rasgos, la necesidad de proponer un remate en la capilla mayor, que pudiera ser un retablo, y el movimiento de elementos como altar, sede, púlpitos, etc. En algunos casos se valoran varias posibilidades, como en el caso del coro, en el que se presentan dos opciones, ajustando, en cierta medida, la propuesta de restitución a las posibilidades reales.

Detengámonos un poco más pormenorizadamente en la descripción de cada uno de los elementos del continuo espacial y litúrgico de capilla mayor y coro y de la propuesta concreta para cada uno.

La capilla mayor

La Capilla Mayor *Constituía el lugar principal del templo, bajo la advocación de Santa María de Tuy*.³

En base a esta idea se plantea la posibilidad de liberar la capilla mayor del coro y recuperar el espacio que focaliza tanto las arquitecturas como el sentir litúrgico y cultural de la Catedral, teniendo en cuenta que es el lugar donde se ubica la Cátedra, y que *debe ocupar el lugar que sea de verdad el centro hacia el cual espontáneamente se dirija la atención de toda la asamblea celebrante* (Cf I GMR n. 262).⁴ Con esto, se podrá liberar el último tramo de los muros que hacen de espalda al tramo de coro instalado en el presbiterio. Actualmente, el espacio ocupado por el coro se sitúa a cota inferior a la del altar. Con la reorganización de este espacio, la cota se elevaría, de modo que el último tramo de la capilla mayor estaría a una cota mayor que el resto. Esta operación permitirá, a su vez, sanear ciertas humedades que llegan a apreciarse en el suelo de las capillas laterales. Los laterales de este último tramo se cerrarían con una nueva reja, ya que la original se ha perdido. Se plantearía la posibilidad de ejecutar una reja de nueva factura que, si bien seguiría la traza de la anterior, no habría de ser necesariamente idéntica, puesto que hablamos de un conjunto espacial y arquitectónico que ha de redefinirse en su mayor parte. Esta reja podría también ejecutarse con aportación artística contemporánea.

Se plantea también el incorporar, como remate del espacio de la capilla mayor, una nueva *artisticidad* (retablo) (ver p. 345), que se describe en el siguiente apartado, introduciendo una variante respecto a la situación original: en la presente propuesta se adelanta el nuevo retablo, dejando un paso que permitiría el tránsito entre las tres capillas de la cabecera por detrás del retablo. De este modo se libera la vidriera asimétrica de la cabecera, que sin ser visible desde las naves, proporcionará una luz natural de naciente que se filtrará a las naves, dibujando la intervención y liberando al conjunto de la geometría de las fábricas y buscando, igual que en toda la Catedral, los mecanismos para introducir la luz, sin la que no existen las arquitecturas.

Esta propuesta-intervención ocultaría el ventanal de la cabecera, que se sitúa de forma asimétrica al eje de la nave, lo que actualmente produce una incómoda sensación. Sin embargo, al desplazarse el retablo hacia el presbiterio, respetaría la luz que el ventanal pueda introducir a las naves, y que se podría filtrar a través de las posibles transparencias que pueda tener la propuesta, sin que, necesariamente, sea observada su asimetría.

Toda vez que se replantea completamente el espacio de capilla, coro y naves y se incorporan bancos-sillas en los brazos del crucero, se valora también la posibilidad de una nueva ampliación del presbiterio, de modo semejante a la que se realizó en su día en la Catedral compostelana, que ocupe

parte del espacio bajo el cimborrio, de modo que la liturgia y el culto tengan presencia tanto en los dos brazos del crucero como en toda la nave mayor.

El retablo mayor

El retablo mayor constituía, como hemos visto, un adecuado y digno remate de la capilla, y, por lo tanto, el perfecto remate del continuo espacial de la Catedral. Después de una infructuosa búsqueda, no parece posible recuperar el mueble original y su relación con el presbiterio, por lo que se valora la idea de crear una nueva propuesta que reafirme la advocación mariana de la Catedral, que está un tanto diluida en cuanto a la iconografía, ya que la imagen del desaparecido retablo se encuentra suspendida sobre el inicio del presbiterio, en un lugar en el que pasa bastante desapercibida y que no parece el adecuado.

Las trazas de esta nueva relación podrían tener como base las del anterior retablo, pero, al igual que en el resto de piezas de nueva incorporación, nunca deberán buscar la fiel reproducción o la interpretación estilística, sino que deberán expresar el remate propio de una capilla mayor catedralicia con un lenguaje contemporáneo y digno, en la línea indicada por los documentos del II Concilio Vaticano

123. La Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo artístico, sino que, acomodándose al carácter y condiciones de los pueblos y a las necesidades de los diversos ritos, aceptó las formas de cada tiempo, creando en el curso de los siglos un tesoro artístico digno de ser conservado cuidadosamente. También el arte de nuestro tiempo, y el de todos los pueblos y regiones, ha de ejercerse libremente en la Iglesia, con tal que sirva a los edificios y ritos sagrados con el debido honor y reverencia; para que pueda juntar su voz a aquel admirable concierto que los grandes hombres entonaron a la fe católica en los siglos pasados⁵.

Con estas nuevas trazas se incorporaría una presencia de *artisticidad* a través de la cual se expresarían y comunicarían los valores religiosos, individuales o colectivos. En este sentido, el equipo redactor propone la intervención de uno o varios artistas que sepan expresar con la dignidad y con la firmeza necesaria, utilizando un lenguaje contemporáneo y, muy especialmente, utilizando materiales nobles, preferiblemente pétreos, según algunas instrucciones que en su día publicó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, aunque más que por los motivos esgrimidos en ellas respecto al peligro de incendios, se sugieren estos materiales buscando la durabilidad, la nobleza y la estética y persiguiendo un diseño que se ajuste al siguiente artículo del mismo Concilio:

124. Los ordinarios, al promover y favorecer un arte auténticamente sacro, busquen más una noble belleza que la mera suntuosidad [...].⁶

A esa intervención debería asociarse la imagen histórica de la Asunción de la Virgen, con el fin de recuperar la presencia de la advocación mariana.

Como base para la realización de esta propuesta, dispusimos de cierta documentación que el equipo redactor del Plan Director y los historiadores han localizado en diversos archivos, fundamentalmente las trazas originales que en su día se sometieron al examen de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ver p. 346) y una serie de fotografías.

A partir de esta documentación, se procedió a realizar una restitución del desaparecido retablo, primero realizando un plano base que se ha ido enriqueciendo con la aportación de detalles para, finalmente, crear un vista modelo 3D que nos permitió obtener una imagen aproximada del antiguo retablo en su ubicación original, dentro del programa Catedral Virtual.

A fin de ilustrar esta propuesta de recuperación espacial, litúrgica y cultural, se ha restituido planimétricamente el antiguo retablo mayor (ver p. 346) con una doble intención: en primer lugar, obtener una imagen de una arquitectura de madera de vital importancia y ya desaparecida, y, en segundo lugar, obtener un instrumento con el que poder trabajar la propuesta de retablo para la capilla mayor.

En principio, se podría trabajar con las trazas del retablo ya desaparecido a la hora de reflexionar sobre una nueva relación en el presbiterio de la Catedral, que parece lo más adecuado.

En la restitución planimétrica de este retablo mayor se pretende significar la imagen de la Virgen, como principal advocación histórica de la Catedral y de la capilla mayor. En este sentido, también se ha restituido la imagen existente (ver p. 347).

En las imágenes obtenidas de la Catedral Virtual (ver p. 346), se ha representado la restitución del retablo mayor en la ubicación planteada en la presente propuesta y su nueva relación con la capilla mayor, esto es, el retablo se adelanta respecto al testero de la capilla mayor, y, en consecuencia, al situarse en este espacio y reubicarse el fragmento del coro en su lugar original (ver p. 347), los muros que sirven actualmente de soporte al mismo ya no serían necesarios. De este modo se restablece la antigua transparencia entre las capillas laterales y la capilla mayor, como se puede ver en las imágenes. Este espacio se cerraría físicamente con una reja de nueva factura.

En esta restitución se propone colocar el retablo histórico adelantado respecto a la posición original, con un triple motivo. En primer lugar, al separarlo del testero no se ciega el ventanal que éste tiene, lo cual aportaría más luz natural al conjunto, a la vez que incorpora una luz trasera al retablo que podría reforzar en la propuesta futura su imagen y significación.

En segundo lugar, se pretende abrir una circulación alrededor de la cabecera que permita el tránsito entre las capillas de Santiago y San Pedro por detrás del retablo restituido, lo que enriquecerá sin duda el paso por las naves de la cabecera.

Por último, se quiere acercar ligeramente el retablo restituido hacia los fieles con el fin de significarlo, colocándolo exactamente de modo que coincida la custodia con la clave de la bóveda nervada de este último tramo de capilla. Los tres elementos principales de la capilla (retablo, sede y altar, formando el presbiterio) se colocan en los puntos medios de los tres tramos que la conforman, es decir, en las proyecciones de las claves de las tres bóvedas, lográndose una secuencia significativa de espacios y elementos bajo los tres puntos que recogen la máxima tensión de la emoción espacial. De este modo, este eje tensionado recoge la máxima razón de ser (la esencia) del lugar sagrado: altar (Eucaristía), Cátedra y advocación (retablo), que es también la *razón del ser* (la causa, el motivo) del Conjunto Catedralicio como monumento histórico-artístico.

La propuesta

En este caso se opta por una restitución crítica, fiel, en gran medida, a la disposición y elementos de la arquitectura de madera original. Es la opción por la que se decanta el equipo redactor del Plan Director, en base a las opiniones de los distintos especialistas. Se trata de disponer el coro con su configuración original de mueble cerrado, recuperando la imagen interior. Los paneles, tabletas y decoraciones que rodeaban y enmarcaban los pilares de las naves, los accesos y demás elementos arquitectónicos del coro, han desaparecido en su mayoría, por lo que, de decidirse por esta opción, tendrían que realizarse de nueva factura. Estos elementos tenían mera función contextualizadora, y, si bien se integraban y participaban en la lectura del coro, su ausencia no interrumpe la lectura iconográfica que se considera como fundamental para la restitución de éste, pero sí la vivencia de la unidad de la obra de arte: el coro, dentro de la unidad de la arquitectura de la basílica.

En esta opción se siguen los mismos criterios generales de la anterior (que era más museística), pero, además, se recupera la envolvente completa del coro respecto a las arquitecturas pétreas en su parte interior.

Se plantea la posibilidad de que estos muros traseros del coro no embeban los pilares de las naves, tal como ocurría con el coro original y como ocurre actualmente en los tramos bajo los órga-

nos: al tratarse de la incorporación de un elemento de nueva factura es fundamental que este se distinga y diferencie perfectamente de lo que ha permanecido, y, en este caso, planteándose un forro de madera noble como es el caso, los pilares han de permanecer exentos, rodeados por este forro, lo que permitirá una lectura clara del espacio y del sistema estructural de las naves, lectura que en ningún momento se pretende dificultar.

En cuanto a los problemas materiales de la hipotética restitución física del coro es necesario realizar una aproximación al estado original para detectar las posibles carencias o problemas que podrían surgir.

Precisamente por esta circunstancia, el equipo redactor propone estas dos posibilidades de restitución del coro que se matizan en las propuestas presentadas al final del presente documento. De todos modos, el análisis pormenorizado de las fotografías hechas del coro justo antes de su traslado, nos muestra que éste se hallaba en un estado malo de conservación; sin embargo, en la nueva ubicación, se reestructuró, reensambló y se introdujeron piezas y maderas nuevas. Independientemente de los problemas que el traslado generó, se ha convertido en un precedente que abre posibilidades a un nuevo traslado, sobre todo si éste responde a un criterio, en principio, adecuado, que es el del “aura de la autenticidad de la obra de arte”.

Como herramienta para valorar la restitución, se ha utilizado el proyecto Catedral Virtual, que nos permite generar imágenes de la interpretación de la restitución espacial que ha realizado el equipo redactor del Plan, de modo que podamos aproximarnos a lo que esta operación representaría.

El trascoro

Como hemos visto, la restitución del trascoro a su estado original resultaría complicada, por la falta de información sobre él. Sin embargo, el trascoro original suponía una obra de fábrica que trascendía, en dimensión y material, al conjunto del coro. A partir de la documentación gráfica que el Plan Director ha conseguido reunir, se ha realizado, como paso previo a la propuesta, una restitución planimétrica aproximada de cómo podría ser el trascoro (ver p. 348). La información existente es muy poco precisa, y esta restitución se ha realizado con un afán de recrear virtualmente el posible estado y factura de esta pieza pétreo más que de obtener una planimetría precisa, en la línea de las diferentes restituciones de arquitecturas del C.C.T. que el Plan Director ha venido realizando sobre aquellos elementos de los que no existe documentación o de los que ésta es escasa (coro, sede, retablo neoclásico, etc).

En algunas imágenes de las colecciones fotográficas que el Plan Director ha recopilado, se aprecian pequeños detalles del trascoro en fotografías enfocadas a otros detalles o motivos. A partir de estos datos, y de la traza original, se consigue restituir el estado aproximado del trascoro originario.

Lo que parece claro es que no es posible, ni conveniente, la restitución de la estructura pétreo del coro. Sin embargo, el trascoro se muestra como fundamental en la restitución del coro en las naves. El trascoro servía de apoyo a los sitiales y delimitaba el vaciado interior del coro, a la vez que albergaba un retablo hacia la entrada. Del mismo modo, y como se desprende del estudio estructural y de las memorias históricas incluidas en el Plan Director, el dintel y las pilastras que remataban el cuerpo superior del trascoro actuaban realizando la misma función que los arcos entibos de las naves, por lo que, al retirarlo, fue preciso incorporar un nuevo arco del mismo tipo, que se distingue por su reciente factura. La instalación de este arco parece haber solventado el posible problema de estabilidad en este vano de la nave central, por lo que no procede estudiar la cuestión en esta propuesta. Lo que sí interesa es evidenciar la existencia de esa pieza arquitectónica, que realizaba también una función estructural, por lo que en la restitución planteada se podría documentar este elemento.

En la presente propuesta se plantea la instalación de un trascoro móvil como fondo de los siales de la cabecera y, por lo tanto, éste ha de ser de materiales ligeros, a la vez que nobles, y estética y constructivamente adecuados, en consonancia con los materiales de los siales, tribunas, pasillos, etc., así como las fachadas traseras, a las naves laterales, del resto del conjunto de los siales. Se prescindiría del trascoro de fábrica de piedra, incorporando una arquitectura de madera en armonía con el resto del coro tanto desde dentro como en el exterior, visto desde las naves laterales y desde el acceso.

La propuesta de instalar un conjunto de siales móvil es, quizá, una de las más explícitas: se trata de intentar rehabilitar el espacio coral de forma unitaria y dentro del continuo espacial de capilla mayor y coro, pero, al mismo tiempo, al tratarse un elemento móvil, se intenta evitar una merma en la funcionalidad litúrgica del espacio catedralicio.

La retirada del coro obedeció a varios motivos; en la mayor parte de los casos, en las catedrales, este tipo de actuaciones se produce para *adaptar*, de forma precipitada y parcial, los espacios catedralicios a los preceptos del Concilio Vaticano II, pero también por la aplicación de criterios de “restauo estilístico” en los trabajos de restauración, en la búsqueda de conferir a un edificio de una “unidad”, o de adaptarlo a un “modelo de estilo”. Este, fundamentalmente, era el modelo en el que los arquitectos restauradores de ciertas épocas hicieron “posicionar” a las arquitecturas, olvidando que éstas son, a la postre, fruto de sedimentos arquitectónicos de largos años. De esta metodología, de esta técnica proyectual, surgió esa lánguida, descarnada y demediada expresión del espacio y la luz que construye la basílica del Conjunto Catedralicio de Tuy.

Este método dio como resultado un acercamiento transitorio de la liturgia a los fieles, ya que ésta se hallaba segregada y, en cierta medida, limitada por los espacios de coro, capilla mayor y Vía Sacra, pero también provocó una pérdida en la memoria y en la “razón de ser” de este monumento al no estudiarse soluciones conciliadas entre la conservación de la tradición y la historia y la liturgia revisada que orientaba el Concilio Vaticano II.

La solución del trascoro trasladable nos permitiría liberar el espacio de las naves en caso de que sea necesario, al tiempo que se recupera uno de los elementos más característicos de una Catedral, que lleva implícita la restauración crítica y selectiva de la arquitectura y de su uso, con la participación significativa del espacio coral en el culto y la liturgia de la Iglesia Catedral, presidiendo el obispo y orbitando el coro alrededor del facistol (símbolo del silencio y del sonido que, en un orden pautado, expresa el vacío y la luz de la revelación divina), que se restituye de modo selectivo.

Conclusiones

Hemos visto en las páginas anteriores los condicionantes que conducen a las cinco opciones propuestas. Se han explicado someramente las características comunes y las diferencias entre cada una de las opciones, atendiendo a diferentes necesidades y posibilidades. Sin embargo, y tal como se apunta en el apartado anterior, el equipo redactor del Plan Director debe concluir que, desde el punto de vista del Restauo Crítico y en función de la restauración espacial, litúrgica y cultural, la opción presentada con el número 2 (ver pp. 348-351) es la que resulta más coherente y, por lo tanto, es la propuesta que se asume, con el conocimiento y auspicio tanto de la Fundación Caja Madrid como de la Xunta de Galicia, presentes en las reuniones de expertos. Una de las prioridades fundamentales de esa propuesta es la de restituir el espacio coral, operación que, como hemos visto, iniciaría una serie de mejoras en el espacio catedralicio, siendo la de mayor trascendencia la recuperación del espacio de la capilla mayor (hoy *velado* por la presencia fragmentada y desordenada de este mueble y con

clara pérdida de la imagen de lo sagrado y cultural). Estas mejoras incluyen la recuperación de ciertos valores plásticos a través de los cuales se transmiten el sentir litúrgico y la razón de ser de la Catedral.

En este sentido, y a diferencia de la opción 1, se plantea una restitución espacial que crea una envolvente con la arquitectura de madera, definiendo y acotando de forma concisa un espacio. La opción 1 planteaba recuperar el mueble sin la envolvente interior que rodeaba los pilares, permitiendo cierta *transparencia* entre el coro y las naves en los laterales. Los inconvenientes que pudiera suponer este espacio cerrado en las naves de cara a la funcionalidad litúrgica y cultural se ven resueltos al proponer un trascoro móvil, que permitirá *ganar* el espacio coral al resto de la nave central.

La metodología expuesta en los documentos del Plan Director, y en concreto en la presente propuesta, se pronuncia en la línea de una conservación o un restauro crítico, fundamentado en una intensa investigación previa y desarrollado a través de la duda metódica (lo que nos exige presentar varias opciones). En esta línea, consideramos que la restitución del espacio coral debe ser completa, con los matices ya expresados. Una restitución parcial podría devenir (al igual que ocurrió en 1952 cuando se trasladó parte del coro) en que la arquitectura de madera y el espacio que genera queden *fragmentados*, provocando una nueva pérdida de la unidad de la obra de arte de difícil recuperación.

Debe matizarse que al hablar de restitución completa no nos referimos a realizar simplemente la maniobra de traslado del coro en sentido inverso al de 1952 (cosa, por otro lado, difícilmente realizable, ya que han desaparecido varias piezas y se carece de información concreta acerca de los muros traseros del coro hacia las naves laterales y del trascoro), sino que se plantea con un profundo sentido crítico. Sin embargo, la restitución del espacio coral sí debe ser completa. Se trata de recuperar el espacio dentro del espacio, el coro contenido en la basílica, y no solamente las trazas del mismo. El instrumento para esto es la recuperación de la arquitectura de madera en su lugar y condiciones (obviando sus componentes pétreos, ya que aún permanecen debajo de los coros sus fábricas pétreas), que, si bien no serían completamente las originales, cumplirían adecuadamente su función y permitirían incorporar una nueva artísticidad al conjunto catedralicio, aportando los valores plásticos que transmiten el sentir litúrgico y cultural de la Catedral, ya que se valora la posibilidad de incorporar una nueva iconografía en las traseras de los conjuntos de siales.

Es evidente que una restitución prístina no sólo no es posible, sino que no sería adecuada. Existen una serie de cuestiones prácticas que se han valorado en la propuesta 2 de las cinco presentadas y que recoge, para la continuación de un debate abierto, las distintas propuestas del Cabildo. Una de ellas es la merma del espacio libre de las naves, cuestión que ha preocupado al Cabildo catedralicio y respecto a la que se han mantenido varias reuniones. Para cuidar este extremo, la propuesta valorada procura recuperar la arquitectura del coro, pero sin los muros de sillería sobre los que se asentaba y que ocupaban un espacio considerable. El ritmo de las pilastras hacia las naves laterales no se oculta (como ocurría con la antigua disposición del coro). Las nuevas espaldas del coro, que se realizarían en madera, nos ofrecen la posibilidad de incorporar una nueva lectura iconográfica en la Catedral, dándose un valor añadido y actual de artísticidad incorporada a los valores tangibles e intangibles que se han venido diluyendo en el Conjunto Catedralicio.

Por otro lado, la colocación de los grupos de siales deja un espacio mayor en la nave central, lo que permitiría instalar bancos o sillas y también (gracias al trascoro trasladable) se posibilitaría el tránsito procesional imprescindible en ciertas liturgias especialmente significativas.

Esta medida conlleva una consecuencia inmediata, que es la liberación del espacio de la capilla mayor. Por lo tanto, procede prever la restauración de un adecuado remate para la basílica, hacia donde confluyen las arquitecturas y el sentir litúrgico y cultural de la Catedral, en forma de recreación

del retablo histórico, que podría poner en valor la advocación y la imagen mariana (en la línea de doble advocación histórica), y que hoy aparece apenas como un vestigio un tanto descontextualizado.

Tan importante como la restauración del espacio coral es la restauración del espacio de la capilla mayor (la vinculación entre ambos es evidente) y la restitución de un adecuado remate a sus fábricas de la cabecera, compensando la actual falta de artísticidad. Estas son las dos principales consecuencias de la propuesta, que se amplía con algunos ajustes en otras capillas y espacios, tal como se ha descrito en anteriores apartados, y con un replanteamiento de espacios, situaciones y mobiliario en las naves, que es muy similar en todas las opciones propuestas. En definitiva, se ha realizado una reflexión global sobre toda la basílica, aunque, por lógica, los distintos espacios se reflexionan parcialmente.

La propuesta que aquí se expone es ambiciosa, quizá la más ambiciosa del Plan Director y, en cierta manera, es resumen y colofón del mismo. De igual manera que la Propuesta de Museos y Recorridos Museísticos plantea una profunda transformación restauradora de los espacios y las fábricas altas (triforios, torres, etc.), o que la Propuesta de Rehabilitación del Archivo supone una rehabilitación completa del edificio del Palacio de la Contaduría, la presente Propuesta de Recuperación Espacial, Litúrgica y Cultural plantea una profunda operación rehabilitadora del espacio basilical en general y de los espacios de las capillas de toda la Catedral, si bien en este caso, y como su propio nombre indica, se centra en una restauración no encaminada fundamentalmente a lo material, sino a lo espacial, litúrgico y cultural, en definitiva, a lo intangible, como fundamento de las necesarias operaciones materiales.

Hemos expresado en varios documentos del Plan Director, que el uso actual del C.C.T. es eminentemente turístico. La recuperación que se plantea aquí pretende reforzar el sentido y la función litúrgica y cultural del templo, buscando la compatibilidad y complemento entre la visita espiritual y la cultural, de modo que ambas puedan coexistir sin interferencias. Este rasgo de coexistencia y compatibilidad es imprescindible si, como se pretende, los usos litúrgicos, culturales y canónicos, en su aspecto más cotidiano, se ven potenciados a consecuencia de las sucesivas propuestas del Plan Director, que se perfila como el instrumento del Cabildo para lograr la pretendida recuperación espacial, litúrgica y cultural del templo, lo que, por otra parte, es base para el mantenimiento del interés turístico en el futuro.

Desde el equipo redactor, no cabe duda de que el uso fundamental, fundacional y primigenio del Conjunto Catedralicio es el litúrgico y cultural, y que cualquier intervención rehabilitadora y restauradora debe necesariamente pasar por una rehabilitación y restauración de esos usos. La especial condición de la sede tudense, compartida con la Colegiata de Vigo y con cierta merma en los usos litúrgicos y culturales, permite plantear una propuesta de una envergadura que quizá no pudiera formularse en los mismos términos en otra sede. Pero es la excepcionalidad del Conjunto Catedralicio de Tuy la que permite valorar la posibilidad de reincorporar un lenguaje espacial, arquitectónico y funcional, que es la expresión misma de la sede y de la iglesia tudense, y que se ha visto mermado de forma significativa en las últimas décadas. La propuesta es valorada como la más coherente porque surge en respuesta a las circunstancias descritas en este documento y tras una profunda reflexión fundamentada en una investigación previa (conservación crítica).

Es fundamental destacar el carácter marcadamente interdisciplinar del desarrollo de las propuestas presentadas, especialmente en cuanto a las reuniones con el Cabildo y con las administraciones implicadas (Fundación Caja Madrid y Dirección Xeral de Patrimonio de la Xunta de Galicia). De estas reuniones multidisciplinares han surgido otras opciones (ya mencionadas anteriormente) y que se expresan gráficamente a continuación (ver pp. 352-353).

Notas

- ¹ TOMO P-5: Propuesta de Museos y recorridos museísticos, del Plan Director del Conjunto Catedralicio de Tuy.
- ² TAIN GUZMÁN, M y NOVO SÁNCHEZ, F. J. Informe Histórico-Artístico de la Capilla Mayor y el Coro de la Catedral de Tuy Informe parcial por encargo extraordinario del equipo redactor, 2000.
- ³ GONZÁLEZ COUGIL, RAMIRO, Estudio Litúrgico y cultural del Conjunto Catedralicio de Tuy (incluido en Plan Director), 2000, p. 13.
- ⁴ GONZÁLEZ COUGIL, RAMIRO, Id., p. 52.
- ⁵ II CONCILIO VATICANO, Capítulo VII: El Arte y los Objetos Sagrados – Ns. 122-130 – p. 285.
- ⁶ II CONCILIO VATICANO, Capítulo VII: El Arte y los Objetos Sagrados.

Bibliografía*

- BRANDI, C. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1988-89
- DOCUMENTOS completos del Vaticano II. Madrid: Ediciones Paulinas, 1966
- GONZÁLEZ-VARAS, I. *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1999
- LEGISLACIÓN Básica. *Patrimonio artístico, archivos y museos*. Madrid: Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica, 1978
- LEI DO PATRIMONIO *Cultural de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura, 1995
- MACARRÓN MIGUEL, A. M. *Historia de la conservación y la restauración*. Madrid: Editorial Tecnos, S.A., 1995
- MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J. *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid: Editorial Tecnos, S.A., 2000
- MORATE MARTÍN, G. *Seminario científico sobre criterios generales de restauración aplicables al Monasterio de Sirena*. Fundación Caja Madrid (sin editar). (Texto inspirador de las consideraciones previas y la introducción del presente documento. Apartados: 0, 1.1 y 1.2)
- MUÑOZ VIÑAS, S. *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid: Editorial Síntesis, S.A., 2003
- PARENT, M. *Restaurer les restaurations*. Les cahier de la section Française de L'ICOMOS. Toulouse 22-25 abril de 1980. (Texto inspirador de las consideraciones previas. Apartado 0)
- QUATREMÈRE DE QUINCY, A. *Cartas a Miranda. Sobre el desplazamiento de los monumentos de arte de Italia*. Caracas: Instituto de Patrimonio Cultural, 1998
- RIEGL, A. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, S.A., 1987
- SEARA MORALES, I. (ET AL.) *Plan Director del Conjunto Catedralicio de Tuy* (sin editar)

*Bibliografía consultada y, sobre todo, tenida en cuenta en la estructuración, en los criterios y en los conceptos desarrollados en el presente documento. Por lo tanto, el texto es deudor de ella y del esfuerzo de sus autores.



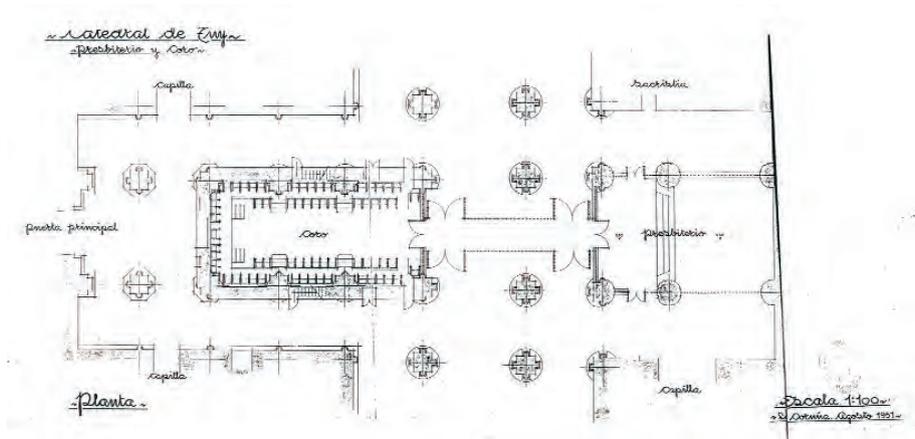
Vista del coro. Fuente: Institut Amatier D'Art Hispanic, 1919



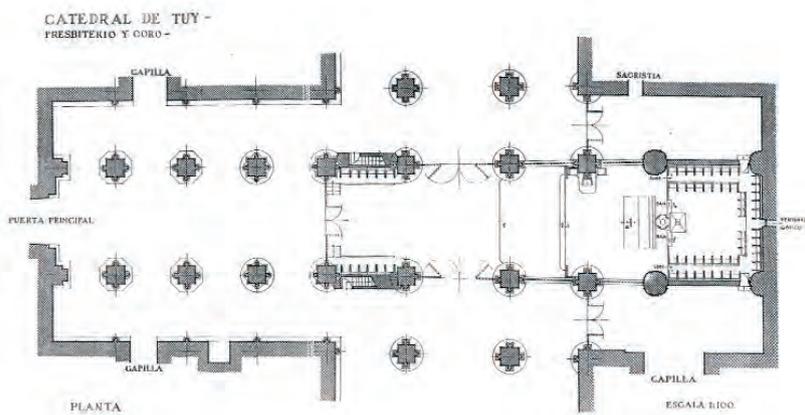
Reconstrucción de pilar, 10 de febrero de 1957. Fuente: Archivo Vila



Codales de nave central. Estado actual. Fuente: Archivo de la Fundación Caja Madrid



Presbiterio y coro. Año 1951. Fuente: Archivo del Ministerio de Fomento. Archivo General de la Administración. Referencia 305. Fig. original a escala 1/100. Autores: Luis Menéndez Pidal y Pons Sorolla



Presbiterio y coro. Traslado en el año 1957. Fuente: Archivo del Ministerio de Fomento. Archivo General de la Administración. Referencia 305. Fig. original a escala 1/100. Autores: Luis Menéndez Pidal y Pons Sorolla



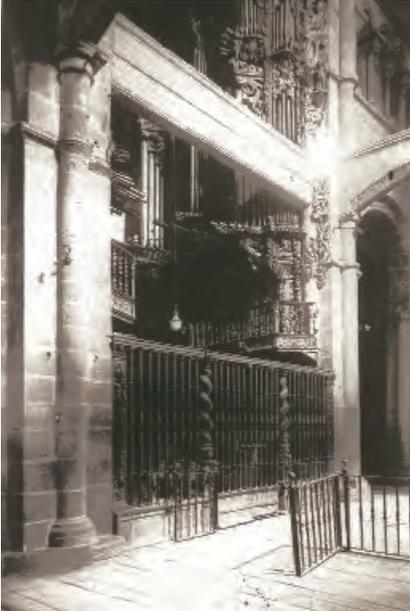
Vista del presbiterio desde la nave central. Fuente: Archivo de la Fundación Caja Madrid



Ubicación de la cátedra y coro demediado en el presbiterio. Fuente: Archivo de la Fundación Caja Madrid



Vista del presbiterio después de la ejecución del proyecto de iluminación. Fuente: Archivo del Plan Director



Vista de la reja frontal del coro y via Sacra. Fuente: Archivo del instituto Amatler d'Art Hispanic, 1919



Cruzero desde la capilla de Santiago, 1963. Fuente: Archivo del Ministerio de Fomento. Archivo de la subdirección general de arquitectura



Capilla mayor durante la celebración litúrgica. Fuente: Archivo Catedralicio



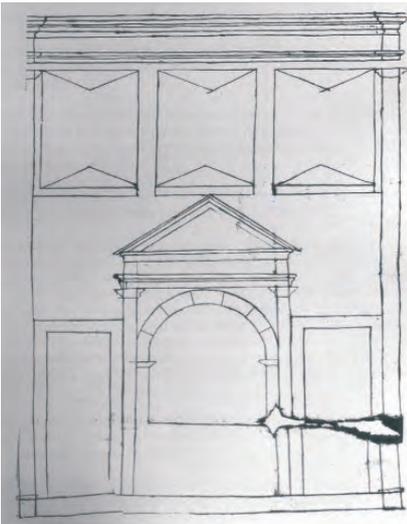
Retablo Mayor neoclásico. Noviembre de 1979. Fuente: Archivo Vila



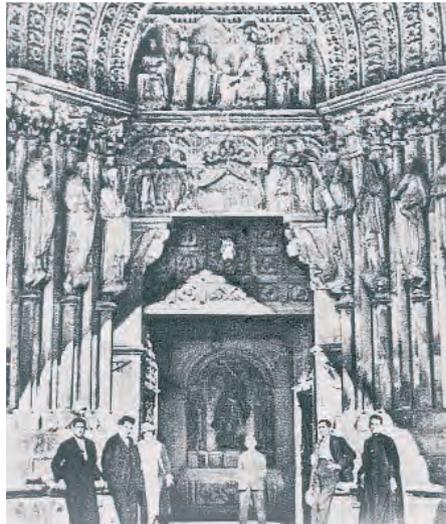
Sillería del coro. Parcial. Año 1952.
Fuente: Archivo Vila



Sillería del coro. Parcial. Año 1952.
Fuente: Archivo Vila



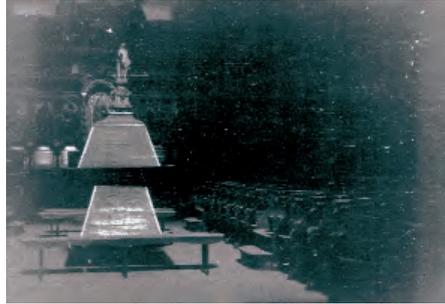
Trazas del alzado del muro del trascoro. Archivo Catedralicio de Tuy. Gonzalo de Barbosa. Año 1630. Publicado por Iglesias Almeida, E.
Fuente: Plan Director (cesión del archivo catedralicio)



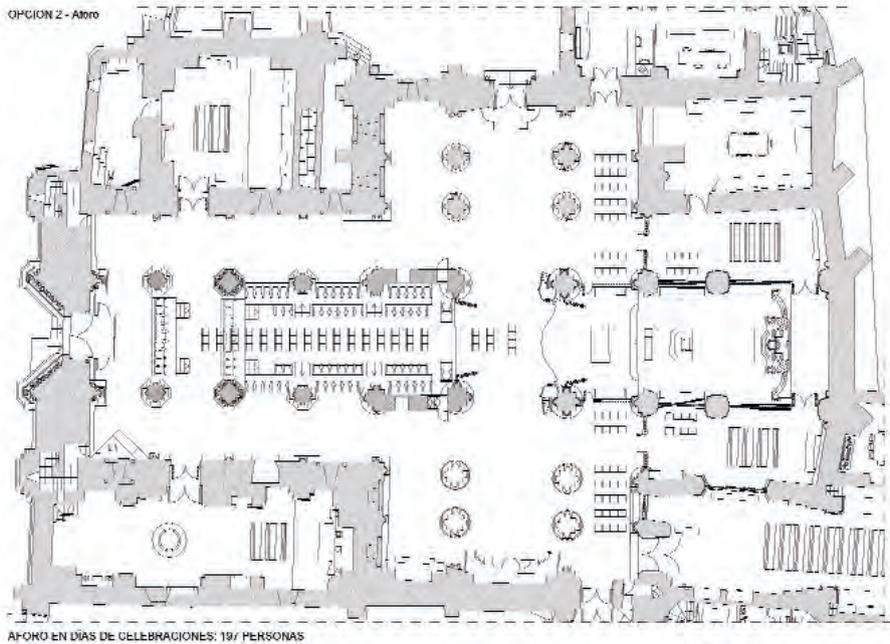
Tain Guzmán y Novo Sánchez. Informe histórico artístico de la Capilla Mayor de la Catedral de Tuy. Fuente: Informe parcial por encargo extraordinario del director del Plan Director, Iago Seara



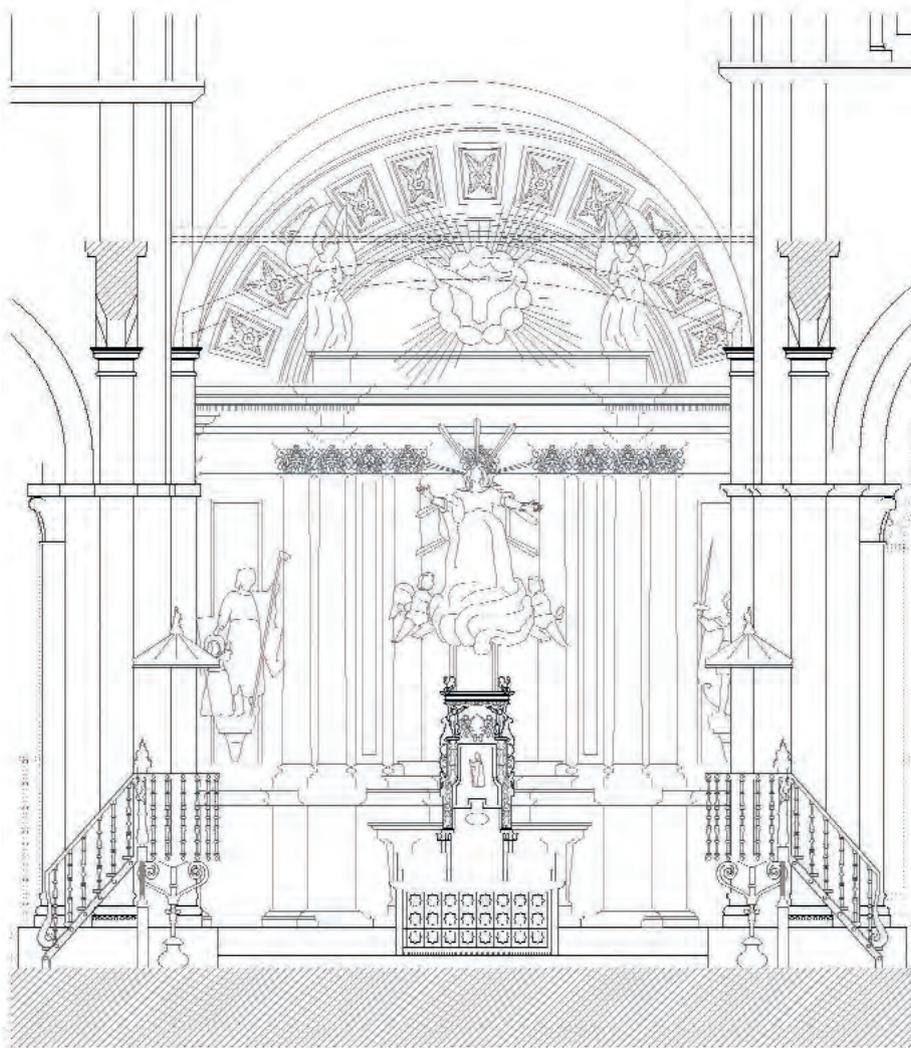
Pilar y trascoro. Parcial. Noviembre de 1979.
Fuente: Archivo Vila



Vista interior del coro con el facistol en primer término. 1952.
Fuente: Archivo Vila



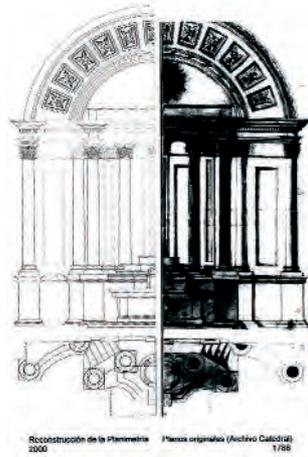
Reintegración planimétrica del espacio litúrgico y cultural, desarrollada por el Plan Director



Secuencia de la ordenación de los elementos litúrgicos. Altar-Cátedra-Retablo. Planimetría desarrollada por el Plan Director.



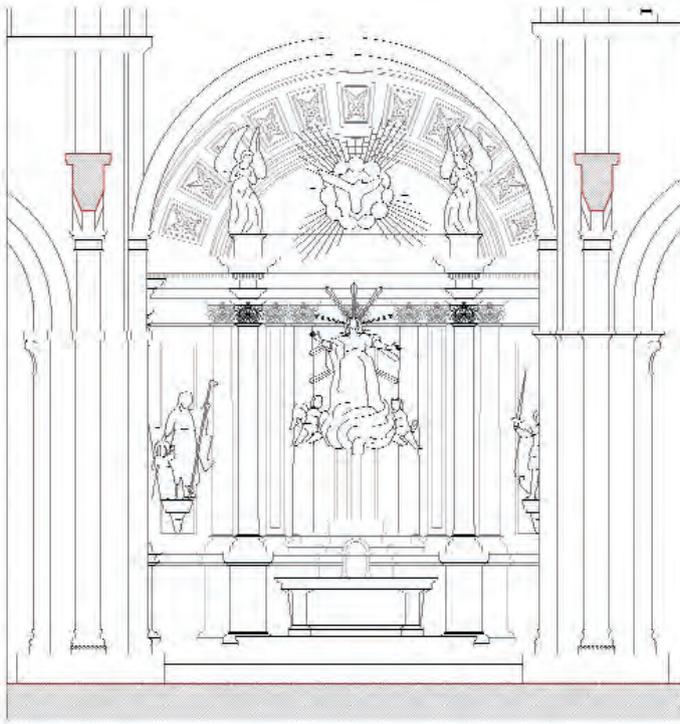
Trazas del alzado del proyecto para el retablo mayor. Fuente: Archivo catedralicio de Tuy. Caja "Obras na Catedral" Carpeta "Quentas de la colocación y compostura del retablo mayor y otras cosas". Fig en color, acquarelado. Tamaño aproximado 27x45 cm. Buen estado de conservación. Juan Luis Pereira, ultimo cuarto del siglo XVIII



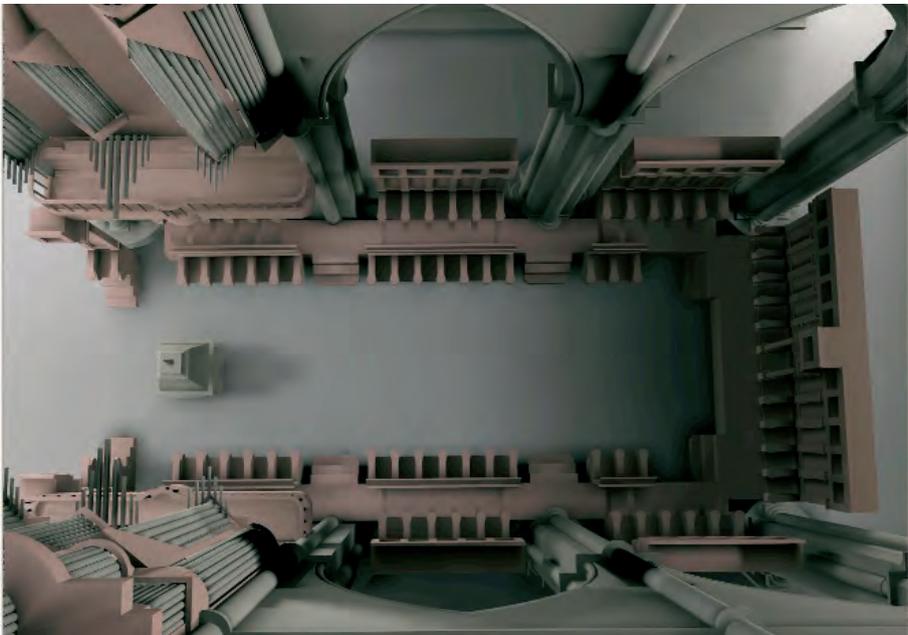
Restitución de las trazas del retablo del altar mayor a partir de los Figs originales encontrados en el Archivo Catedralicio. Planimetría desarrollada por el Plan Director



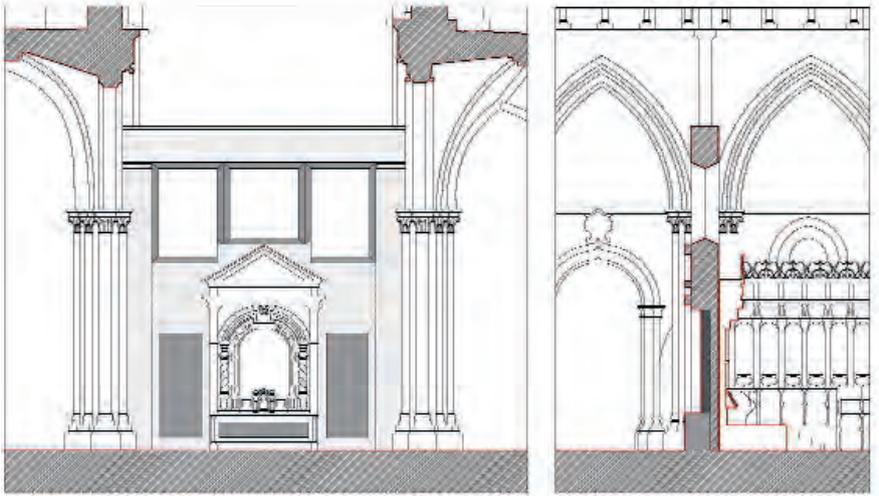
Reintegración del espacio presbiteral y coro a través del proyecto de Catedral Virtual. Fuente: Documentación del Plan Director



Restitución planimétrica del retablo del altar mayor y colocación del mismo en su posición original. Planimetría desarrollada por el Plan Director

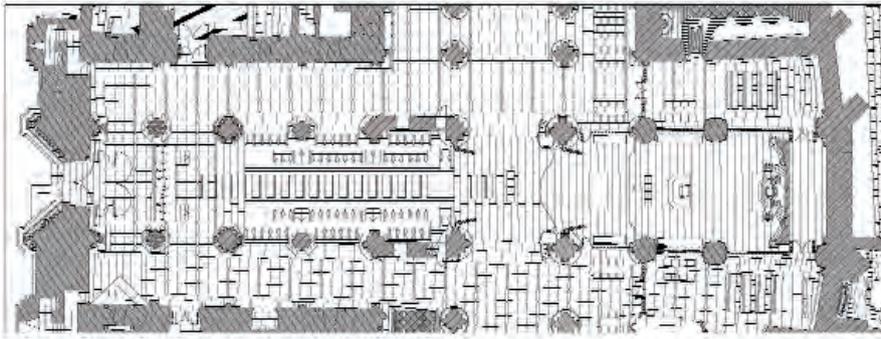


Reintegración del coro lígneo a través del proyecto de Catedral Virtual. Eliminación de los arcos codales. Fuente: Documentación del Plan Director



Restitución hipotética del trascoro. Planimetría desarrollada por el Plan Director

OPCIÓN 2 Planta



PLANTA DE LA NAVES CENTRAL, VESTÍBULO, CAPILLA MAYOR, CONJUNTO DE LA PARTI TRAZADA DE OBRA OCULTADA

Opción 2 de restauración del espacio litúrgico y cultural de la Capilla Mayor y naves. Planimetría desarrollada por el Plan Director

OPCIÓN 2 - Planta



PLANTA DE LA NAVES CENTRAL Y DE LA CAPILLA MAYOR CON LA MOVIDA TRAZADA DEL COMO SE UVA EN SU LUGAR

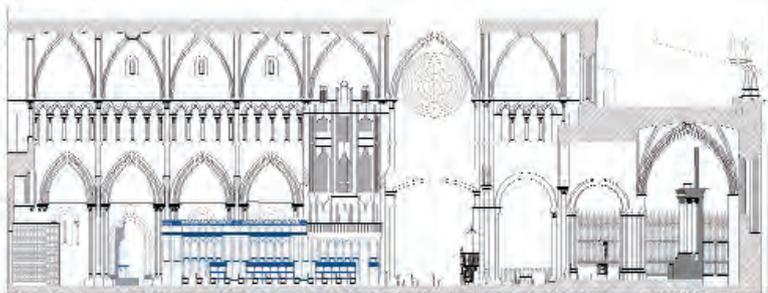
La organización propuesta para el espacio cultural y litúrgico se basa en un modelo de planta que permite una gran flexibilidad en el uso del espacio. El espacio central cubierto se organiza con una nueva pila de muros (pila) que le permite de los elementos originales que ocupaban estos muros (en consecuencia). De nuevo el espacio se transforma en una planta total (esto resulta una constante en todos los proyectos, pila) que permite una gran flexibilidad en el uso del espacio como apoyo los muros de toda obra, y el mismo tiempo. Hay una gran variedad de opciones para el espacio cultural y litúrgico.

En cuanto a la capilla mayor, se han de realizar trabajos de restauración y se han de hacer un gran uso del espacio que se ha creado un espacio cultural y litúrgico. En la zona del altar, el espacio se organiza con una pila de muros que permite un gran uso del espacio y de la participación desde el espacio. Los pila se han desarrollado y pila y se han de hacer un gran uso del espacio para acceder a la nave.

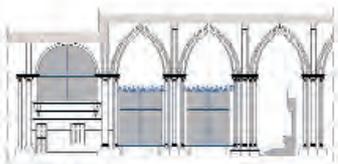
Opción 2 de restauración del espacio litúrgico y cultural de la Capilla Mayor y naves. Planimetría desarrollada por el Plan Director

OPCIÓN 2

Sección longitudinal con la parte trasera del coro desplazada



SECCIÓN LONGITUDINAL CON LA PARTE TRASERA DEL CORO DESPLAZADA

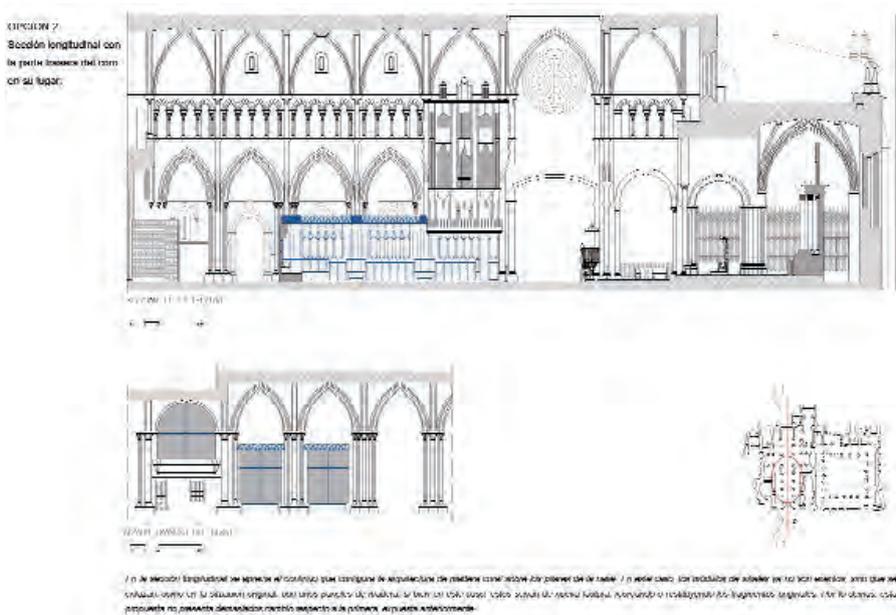


SECCIÓN LONGITUDINAL DEL CORO

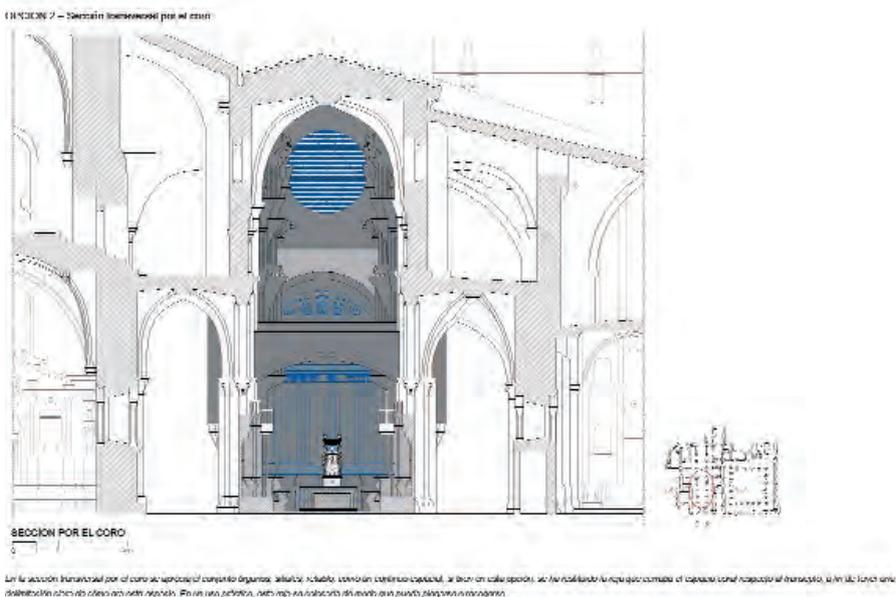


OPCIÓN 2

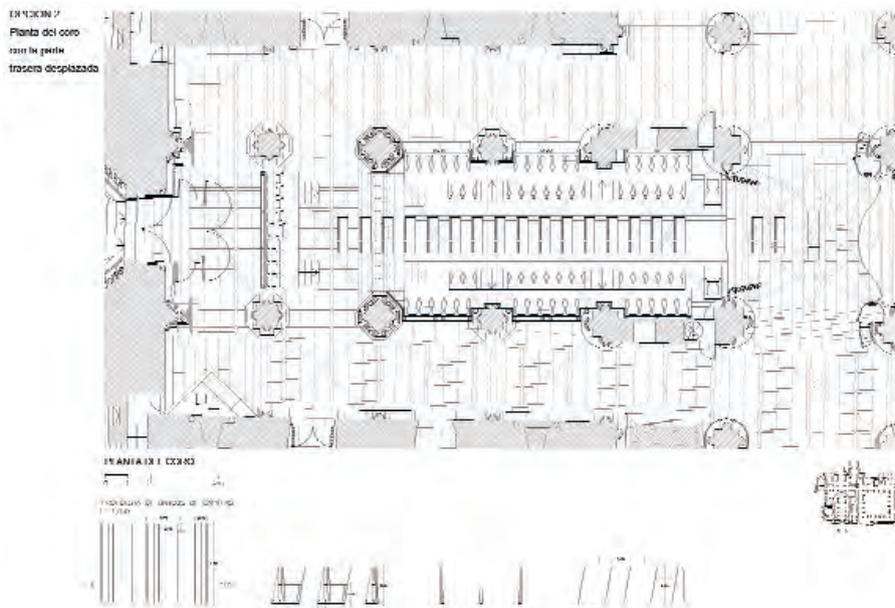
Opción 2 de restauración del espacio litúrgico y cultural de la Capilla Mayor y naves. Planimetría desarrollada por el Plan Director



Opción 2 de restauración del espacio litúrgico y cultural de la Capilla Mayor y naves. Planimetría desarrollada por el Plan Director

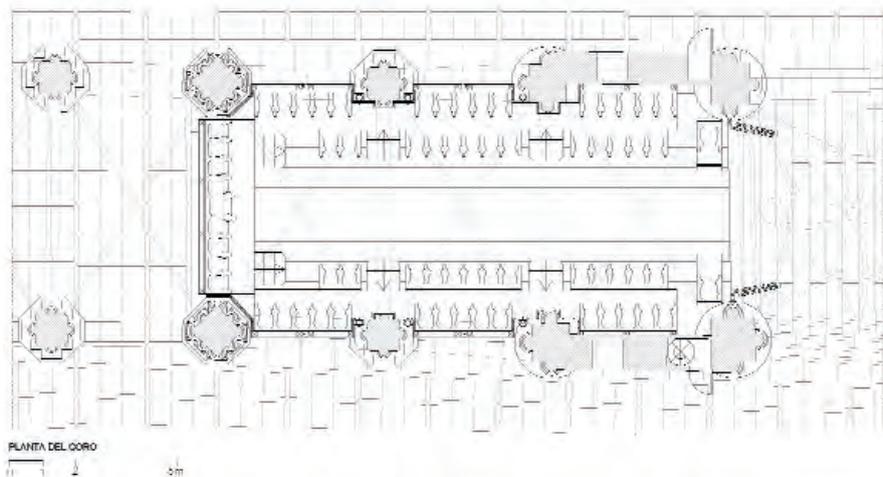


Opción 2 de restauración del espacio litúrgico y cultural de la Capilla Mayor y naves. Planimetría desarrollada por el Plan Director



Opción 2 de restauración del espacio litúrgico y cultural de la Capilla Mayor y naves. Planimetría desarrollada por el Plan Director

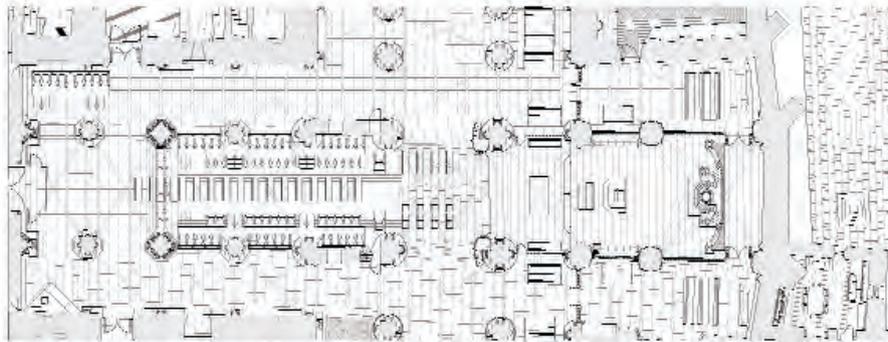
OPCIÓN 2
Planta del coro con la parte traseña en su lugar



De modo, el aspecto social se ve reforzado por un pavimento de madera que facilita la circulación de sacerdotes de clero menor, además de unificar los órdenes de pilares y conseguir así la integración unitaria del coro. Se plantean tabernáculos móviles, como el existente, orientados en su posición original. Por último, el coro se realigará restaurando con el aspecto original, incluso con la zona superior de cabecera.

Opción 2 de restauración del espacio litúrgico y cultural de la Capilla Mayor y naves. Planimetría desarrollada por el Plan Director

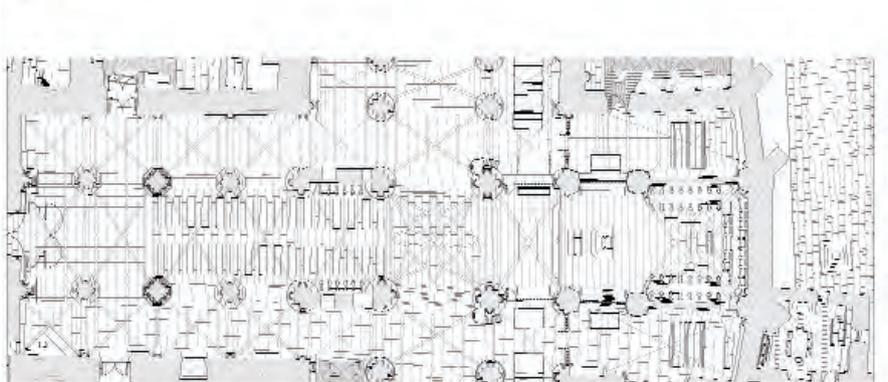
OPCIÓN 3 - Planta



En la opción 3 se plantea algunas variaciones respecto a las anteriores. En primer lugar, se veía la ocupación de las naves con nuevas bancas o sillas respecto a las características existentes de modo que se podría crear en el transepto un espacio para el coro, al igual que en el resto del templo. Asimismo la planta en una gran medida se ve reducida por el Monumento de San Juan Bautista. Las nuevas bancas se introducirían en el transepto considerando el espacio central, en la zona donde se ubicaría la sillería de modo que se facilite la participación y la cercanía de los fieles. Se introducirían más bancas en las capillas laterales, de modo que participen de la liturgia de la capilla mayor. Se reubicaron los ábsides laterales y se eliminó el altar en el centro de los ábsides correspondientes de la nave. Se incorporaron los ábsides para las capillas laterales los ábsides de las capillas laterales, que se veía reducida por el espacio central. Se reubicaron los ábsides de las capillas laterales en una de las posiciones que podía ocupar cuando no está en su lugar, creando el altar en el punto correspondiente en relación a los ábsides correspondientes. Los ábsides de las capillas laterales y el altar de la capilla mayor se reubicaron en la ubicación de los ábsides, ya que ocupan un espacio fundamental en la capilla mayor.

Opción 3 de restauración del espacio litúrgico y cultural de la Capilla Mayor y naves. Planimetría desarrollada por el Plan Director

OPCIÓN 4 - Planta



A sugerencia del Cabildo, y para dar cumplimiento a la disposición de la restauración de la Catedral de Tui, se plantea una opción de restauración de la capilla mayor, en tres aspectos a tener en cuenta: la forma, el espacio y el uso de la nave. La opción 4 se plantea, tal como las anteriores, pero se veía la ocupación de las naves con nuevas bancas o sillas respecto a las características existentes de modo que se podría crear en el transepto un espacio para el coro, al igual que en el resto del templo. Asimismo la planta en una gran medida se ve reducida por el Monumento de San Juan Bautista. Las nuevas bancas se introducirían en el transepto considerando el espacio central, en la zona donde se ubicaría la sillería de modo que se facilite la participación y la cercanía de los fieles. Se introducirían más bancas en las capillas laterales, de modo que participen de la liturgia de la capilla mayor. Se reubicaron los ábsides laterales y se eliminó el altar en el centro de los ábsides correspondientes de la nave. Se incorporaron los ábsides para las capillas laterales los ábsides de las capillas laterales, que se veía reducida por el espacio central. Se reubicaron los ábsides de las capillas laterales en una de las posiciones que podía ocupar cuando no está en su lugar, creando el altar en el punto correspondiente en relación a los ábsides correspondientes. Los ábsides de las capillas laterales y el altar de la capilla mayor se reubicaron en la ubicación de los ábsides, ya que ocupan un espacio fundamental en la capilla mayor.

Opción 4 de restauración del espacio litúrgico y cultural de la Capilla Mayor y naves. Planimetría desarrollada por Plan Director

El Real Monasterio de Santa María de Sigüenza. Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español de la Fundación Caja Madrid, Convenio con Diputación General de Aragón

Mariano Pemán Gavín, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra

Sigüenza, una Fundación Real

El Monasterio de Sigüenza es conocido sobre todo por las excepcionales pinturas románicas que decoraban la Sala Capitular, pero también lo es por el interés que despiertan los restos arquitectónicos románicos que todavía permanecen, algunos de ellos en estado de ruina, y por su interesante historia ligada a la del antiguo Reino de Aragón. Fundado a final del Siglo XII por la Reina Doña Sancha de Aragón, ha sido objeto de la atención de eruditos y estudiosos de la Historia del Arte, a pesar de la mala conservación de gran parte de sus fábricas y de que las transformaciones habidas a lo largo de los siglos desfiguraban sustancialmente la primera fundación románica. Este interés es debido al rico patrimonio artístico que poseía y también seguramente por el pintoresco conjunto que había llegado a ser Sigüenza, el propio monasterio y su enclave, en una zona fértil de los Monegros, en la ruta que une a Huesca con Lleida. Las acuarelas de Vicente Carderera de final del S. XIX son un testimonio del interés que despertaba Sigüenza, de su estado de conservación y del carácter de su arquitectura fragmentada y heterogénea.

La importante destrucción sufrida como consecuencia del incendio provocado en los primeros días de la Guerra Civil llevó a la ruina a una importante extensión del monasterio perdiéndose para siempre algunas techumbres de madera de valor único, entre otras obras de arte. Afortunadamente, las pinturas románicas de la Sala Capitular sobrevivieron y fueron trasladadas a Barcelona donde se conservan en depósito en el Museo de Arte Nacional de Cataluña. A pesar de todo, Sigüenza se ha convertido en un símbolo aragonés por su condición de Fundación y de Panteón Real, por su obstinada resistencia a desaparecer y también por las recientes ventas y traslados de obras de arte a la diócesis de Lleida. En definitiva, el patrimonio cultural del monasterio reside más en su condición de sitio histórico que en el valor artístico de lo que se conserva, ya que buena parte de sus obras de arte fueron destruidas, y otras se hallan dispersas en varios museos.

Sin embargo, la ruina material de Sigüenza comenzó a fraguarse casi desde el momento de su fundación, al elegir para su emplazamiento un terreno ocupado por una laguna; la tradición explica esta elección por la repetida aparición de una imagen de la Virgen de una iglesia cercana en dicha laguna. Pronto debieron hacerse patentes los efectos destructivos del agua sobre la piedra arenisca de los zócalos hasta los que subía la humedad, alcanzando inmediatamente los gruesos muros de tapial.

Fue esta humedad la causante de los constantes problemas de conservación y de insalubridad que ha tenido Sijena a lo largo de toda su vida. Los problemas ocasionados por esta circunstancia llegarían a influir en la transformación del monasterio, e incluso en su propia regla.

Historia

La reina Dña. Sancha, esposa del rey Alfonso II de Aragón, fundó el Cenobio femenino en 1188, para acoger a una orden hospitalaria, la Orden de San Juan de Jerusalén, destinada a religiosas pertenecientes a la nobleza del Reino de Aragón. Se trataba de una regla que hacía compatible la vida contemplativa y de oración con la vocación asistencial caritativa propia de los Hospitalarios, todo ello en comunidad; la orden obtuvo una serie de privilegios papales, entre otros el de no acatar una clausura plena, habitual en los monasterios femeninos, lo que unido a la protección de los monarcas aragoneses llevó a la vida del monasterio a constituir una especie de corte en la que tuvieron su reflejo los acontecimientos de la Corona durante la Alta Edad Media. La reina fundadora incorporó a este monasterio un panteón para su propio enterramiento y para el de la familia real.

Sijena alcanzó su consolidación artística a mediados del siglo XIII cuando estuvieron terminadas la iglesia y las pinturas murales de la Sala Capitular. Se instaló también un importante Archivo de la Corona de Aragón, en el que se custodiaron documentos del Gobierno del Estado, antes de que Jaime II creara el Archivo de Barcelona. En el siglo XIV se realizaron importantes reformas impulsadas por la priora Dña. Blanca de Aragón y de Anjou, hija del rey D. Jaime II, que debieron afectar sobre todo al Palacio Prioral. En esta época, en la que la comunidad llegó a contar con más de cien dueñas, el monasterio se enriqueció artísticamente con importantes tapices, retablos, pinturas y diversos objetos de mobiliario, de lo cual nada se conserva en el propio recinto monacal. A esta época se atribuyen las salas del Palacio Prioral, con sus interesantes techumbres, y es entonces cuando se convierte en una pequeña "ciudad" habilitándose viviendas que se construyen sobre los torreones, muros, claustro e incluso sobre la iglesia. Cada "dueña" se apropia de un espacio propio para su vivienda dentro del monasterio.

Sin embargo, la administración de Dña. Blanca con sus importantes inversiones en obras y adquisiciones llevó al monasterio a la bancarrota y a partir de esta época la orden consigue apenas la supervivencia con una nueva política de austeridad que se prolongaría a partir del siglo XV, cuando pierde la protección y vinculación real, hasta el siglo XIX en que se inicia el ocaso del edificio y de la propia orden.

Seguramente el hecho de que Sijena no fuera abandonada definitivamente por sus moradoras como consecuencia de la desamortización de 1835 fue determinante para conservar el monasterio, a pesar de los importantes problemas de conservación que ya entonces presentaban algunas de sus fábricas. En marzo de 1923 fue declarado Monumento Nacional.

El incendio de 1936 afectó a la totalidad de techumbres y forjados de madera, quedando en pie la irregular estructura muraria que amenazaba ruina en muchas de sus partes. El peligro de derrumbes llevó al director de las obras de restauración D. Fernando Chueca Goitia a realizar una labor de desescombro a partir de 1955 que aprovechó para eliminar los muros añadidos, reconstrucciones y recerimientos, seguramente todos ellos en mal estado, para dejar la estructura medieval de muros y arcos, como una ornamenta desnuda, sobre la que se habían ido erigiendo las ampliaciones sucesivas; de modo que la destrucción del monasterio supone una vuelta a los orígenes de aquella primera arquitectura sencilla y austera del siglo XII.

Arquitectura

La historia de Sijena es bien conocida por la abundante documentación conservada de todas las épocas incluso de la primera fundación; sin embargo, las referencias a las obras realizadas no son suficientes para explicar satisfactoriamente y con detalle la configuración del monasterio románico en el momento de su fundación a finales del siglo XII. En cuanto a la tipología arquitectónica, la traza es clara y conocemos la distribución general y las partes que formaban la edificación en torno al claustro, pero en cuanto a la evolución de las fábricas se plantean algunos interrogantes.

El monasterio erigido en el siglo XII responde a una tipología sencilla: se trata de una ancha crujía continua en torno a un claustro compartimentada para albergar las distintas funciones de la vida monástica; de modo que las dependencias sucesivas en torno al claustro tienen una misma configuración estructural y espacial, ya que está construida la crujía con una serie de arcos de piedra que a modo de arcos transversales o diafragmas de 8,5 m de luz se repiten cada 3 m aproximadamente, apoyándose en los gruesos muros que delimitan y cierran esta nave continua. Esta serie de arcos forman una estructura modular según una disposición geométrica muy precisa basada en la utilización de un número de unidades que son múltiplos de 3. Sobre estos arcos se apoyaba directamente la estructura de correas de la cubierta, cuyas vertientes se formaban por la coronación de los arcos rematados según la pendiente de las cubiertas.

De este modo el espacio de las dependencias, salas y dormitorios, se caracteriza por una prolongada secuencia de arcos ligeramente apuntados, que se manifiestan al interior en toda su forma y dimensión, sin más ornamento que unas pinturas de las que nos han llegado algunos fragmentos.

La iglesia también forma parte de esta disposición de la planta, ocupando el ángulo sureste, en continuidad con el refectorio, destacándose el volumen construido con tramos de bóveda de cañón sobre arcos fajones y con mayor altura que las naves del resto de las dependencias, destinadas a dormitorios, locutorio, sala capitular, cocina, refectorio, etc. Se puede apreciar una clara diferencia estilística y cronológica entre la cabecera y la nave. En una primera fase se construirían los tres tramos occidentales de la nave y tendría seguramente una cabecera recta, y en una segunda fase en la primera mitad del siglo XIII se erigieron la cabecera y el transepto que enlaza por su parte septentrional con el panteón. La singular disposición de la cabecera, desplazada respecto de la traza general, bien puede deberse a que ésta se adaptara a la existencia previa del panteón y de la torre de señales, resolviendo la integración de estos volúmenes con los tres ábsides.

El tipo de monasterio basado en la construcción sistemática e indiferenciada de arcos transversales, es decir, basado en una sola sección, es bien distinta de la complejidad articulada de los monasterios cistercienses que por aquellas fechas se estaban edificando en el ámbito territorial de la Corona aragonesa. Pero seguramente era el tipo adecuado a las necesidades de la orden y a la exigencia de construcción en un plazo rápido.

El sistema utilizado para la construcción es, por otra parte, una sabia utilización de los elementos disponibles. Se utilizó para el zócalo, cimientos y arcos, piedra arenisca, completándose la construcción de los muros con tapial de 1,60 m de espesor; los arcos apoyan en el zócalo de piedra, y el tapial es un muro corrido independiente de éstos, siendo por tanto su función la de formar el cerramiento hasta la altura de la cubierta. Este sistema tiene algo de arcaico en su "masividad", en el empleo de estructuras inertes, resistentes y aislantes. A la pesadez de los muros se contraponen el empleo sistemático de los arcos ligeramente apuntados.

El claustro románico primitivo estaba formado por una serie de arcos de medio punto apoyados en sencillas columnillas con capiteles lisos en cada uno de sus lados. Las naves estarían configura-

das, en una primera construcción, por un forjado inclinado de vigas de madera en la prolongación de la vertiente interior de la edificación perimetral, tal y como hemos señalado. En una etapa posterior seguramente no muy lejana en el tiempo de la primera se hizo la bóveda de cañón que todavía permanece en los tramos conservados.

La sala capitular nos interesa particularmente porque fue la sala más importante, artísticamente hablando, y también por la última restauración llevada a cabo, de la que nos ocuparemos más adelante.

Desde la sala capitular se dirigía la vida del monasterio; para poner de manifiesto la vinculación a la Corona de Aragón, y darle carta de naturaleza a su condición de espacio real, se hizo una bellísima techumbre de madera y se decoraron sus paramentos con pinturas murales en una singular confluencia de artistas de distintas culturas, un caso único en la península ibérica.

La techumbre ocupaba los seis tramos de la estancia delimitados por los seis arcos diafragmas que la configuran, con el mismo sistema que el resto del monasterio; una viga central en el eje longitudinal dividía el techo en doce rectángulos cubiertos por los correspondientes taujeles, solución estructural distinta de los característicos alfarjes de la tradición aragonesa e hispánica.

Así pues, la techumbre plana de la sala capitular estaba realizada con una solución de taujeles concebida como grandes paneles rectangulares inspirada en el modelo de la Capilla Palatina de Palermo y no con el sistema de alfarjes utilizados generalmente en la tradición local, sustituyendo el empleo de mocárabes por el repertorio de soluciones geométricas existentes en el Aragón islámico. Este influjo se explica por el matrimonio de Constanza de Aragón, hija mayor de Alfonso II y de Dña. Sancha, la fundadora de Sijena, con el Rey Federico II “Barbarroja” de Sicilia y emperador de Alemania. La reina Constanza había permanecido en el monasterio y mantuvo estrechas relaciones con él, haciendo llegar a Sijena los reflejos artísticos de Palermo. Resulta pues insólito el influjo oriental en un monasterio cristiano a principios del siglo XIII, a través de la nueva dinastía aragonesa que incorporaba plenamente las nuevas corrientes occidentales, en un territorio que seguía teniendo sus carpinteros y gremios artísticos con nombres musulmanes y en las proximidades de algunos notables monumentos islámicos como el citado Palacio de la Aljafería en Zaragoza.

Se ejecutó la techumbre en primer lugar, y posteriormente las pinturas murales se adaptaron a la estructura para configurar un conjunto unitario a modo de los existentes en Sicilia. Se atribuye la autoría de las pinturas de Sijena a maestros ingleses que estuvieron trabajando en la Corte de Sicilia a finales del siglo XII, y a los que se relaciona con la iluminación de la Biblia de Winchester. El mecenazgo de la reina Constanza de Sicilia llevaría a tierras aragonesas hacia 1210 a los artífices de aquellos monumentos que tanto debieron impresionar a la hija de Dña. Sancha para realizar una obra ambiciosa en el monasterio en que estaban enterrados su madre y su hermano el rey Pedro II. Esta conexión mediterránea explica el sorprendente influjo de Palermo y de las miniaturas de códices en la sala capitular de Sijena.

Nos hemos detenido en la sala capitular porque solamente este singular episodio artístico, perdido, pero bien documentado, junto con la conservación de las pinturas murales en el MNAC y la del armazón estructural de esta sala y las contiguas, justifica la recuperación del monasterio, con un planteamiento en el que el eco de las ausencias es tan importante como la misma presencia de los restos conservados in situ, y que exige una revisión de los criterios de restauración utilizados.

Restauración. Historia

En el año 2000 comienza nuestro trabajo en Sijena por encargo de la Fundación Caja Madrid para llevar a cabo la restauración prevista en un convenio firmado por esta entidad financiera con la

Diputación General de Aragón. El objetivo era el de actuar sobre el claustro y demás estructuras en situación de ruina progresiva, en las que no se había intervenido todavía para evitar que se perdieran definitivamente. En aquel momento el monasterio había sido objeto de varias restauraciones y de alguna “desrestauración”.

Sijena ha sido objeto de varias etapas o campañas de restauraciones bien diferenciadas.

Una primera etapa se remonta a mediados del siglo XIX: Ya desde el año 1850 se tiene noticias documentadas de las obras de restauración, en las que se da cuenta de los problemas de conservación del monumento, siendo los más importantes los de las cubiertas y sobre todo los originados por la presencia de abundante agua en el subsuelo que secularmente ha constituido una patología permanente e imparable. Para ello se realizaron algunas soluciones de drenaje y de saneamiento de solados y paramentos.

La humedad no solamente afectaba a las fábricas de piedra, sino también a los revestimientos y decoraciones, incluidas las pinturas románicas de la sala capitular, siendo además la causa de un ambiente insalubre.

En 1884 se inició una importante restauración promovida por la Comisión Provincial de Monumentos de Huesca que había encargado al arquitecto Ignacio de Velasco el estudio de las zonas ruinosas, levantamiento de planos y el proyecto que finalmente se llevó a cabo. Gracias a estos detallados planos e informes podemos saber cómo se encontraba el monasterio y las obras realizadas posteriormente, en las que se abordó la reconstrucción completa de las fachadas norte y oeste del claustro ya que estos lados estaban completamente arruinados.

Las nuevas fachadas introducían un orden regular frente a las construcciones a las que sustituyeron y a los cuerpos fragmentados conservados en el lado este, intentando recuperar el ambiente románico. Pero la nueva configuración ejecutada en ladrillo era en su composición, forma y trazado totalmente ajena a la del primer claustro románico.

El fuego y el desescombrado de la postguerra significaron la desrestauración completa de aquella reconstrucción.

La segunda etapa comprende las restauraciones realizadas desde el año 1927 hasta 1936; las obras realizadas en 1927 según proyecto del arquitecto Bruno Farina se refieren a consolidaciones de cimientos, drenajes, arreglos de cubiertas y diversas restauraciones en la iglesia y el claustro dirigidas a sanear y consolidar el monasterio poco después de ser declarado Monumento Nacional. Dentro de esta segunda etapa, anterior a la destrucción del incendio de 1936, se producen las primeras restauraciones destinadas a recuperar el monumento como tal, con los criterios habituales de aquellos años, que procuraban eliminar los cuerpos extraños añadidos a las primitivas y originales fábricas románicas de piedra como en tantos monumentos. Sijena había sido objeto de torpes ampliaciones ajenas a la arquitectura principal en cuanto a tipo, estructura, forma y materiales, sobre todo en el s. XIX que afeaban el conjunto y alteraban la comprensión de aquella arquitectura románica. Por las fotografías del Archivo Mas, y de J.M. Luesma (1930) podemos saber que se eliminaron los recrecimientos de los ábsides románicos en la nave principal y en la torre; con ello el volumen recuperó la fisonomía original. Esta labor de limpieza no supuso invención alguna ya que los cuerpos eliminados habían sido ejecutados con ladrillo sobre las fábricas viejas, sin destruirlas.

Podemos considerar como una nueva etapa de restauraciones las que se promueven desde los órganos de la administración pública en la postguerra; desde 1950 se suceden casi ininterrumpidamente diversas obras de restauración, primero bajo la dirección de Ricardo Fernández Vallespín y después a partir del año 1955 hasta mediados de los setenta bajo la dirección del arquitecto Fernando Chueca Gotilla. Es una etapa importante porque la destrucción originada por el incendio de la Guerra Civil llevaron al monasterio a una situación de ruina completa, en la que las fábricas

de piedra habían aguantado mejor que las estructuras leñosas y que las construcciones de ladrillo, lo cual propició la limpieza de escombros, la demolición de muros inestables y la restauración de las fábricas románicas conservadas, cuya permanencia cobró un renovado valor frente a los añadidos posteriores. El monasterio ruinoso, inhabitable, se manifestó con toda la banalidad de las ampliaciones y reformas que ocultaban las estructuras primitivas.

De esta etapa son los últimos trabajos de saneamiento de fábricas y cubiertas de la iglesia, siguiendo con los realizados antes de la guerra, en los que se utilizaron los criterios y soluciones constructivas habituales en aquellos años, con procedimientos de tecnología sencilla y artesanal pero incorporando algunos materiales nuevos, tableros cerámicos, cemento, etc. La restauración se dirigía a devolver al monumento su máxima claridad formal y estilística siguiendo las pautas del propio edificio o de otros monumentos emparentados cronológica y estilísticamente, según la sabia y experta discrecionalidad del autor. En palabras del arquitecto Fernando Chueca Goitia “los elementos desaparecidos permiten una reconstrucción purista”, y con este criterio se restauraron los ábsides, las torres, ventanales, impostas, cornisas, capiteles de la iglesia, se eliminó una capilla añadida al transepto por el lado sur (Epístola), y se restauró el singular ventanal recayente por este lado. Además de la iglesia, se restauró la nave contigua correspondiente al antiguo refectorio, y se comenzó la restauración del claustro para lo cual Chueca redactó un proyecto que contemplaba la reconstrucción completa, que no se llegó a realizar.

La ingente tarea de recuperación completa del monasterio quedó no obstante supeditada a unas campañas de presupuestos muy limitados que no pudieron abordar toda su problemática y todo su alcance. Los proyectos eran parciales, y la documentación de éstos recoge los aspectos concernientes a cada campaña sin realizar estudios y análisis completos de la situación. No reflejan por tanto un conocimiento detallado y exhaustivo de las fábricas, de su contexto, de sus patologías, ni tampoco un proyecto claro del conjunto. Como era habitual en España en ese periodo, la propia obra establecía las pautas a seguir, y abarcaba tanto la exploración arqueológica y cualquier otra investigación que, en su caso, se estimara necesaria.

De 1974 es el proyecto de reconstrucción del claustro, en el que se contempla la intervención en las galerías y de las crujiás. Al parecer las galerías estaban completamente arruinadas.

Proponía el arquitecto reconstruir sólo las bóvedas de la panda del claustro contigua a la nave de la iglesia, que era la mejor conservada, desmontar todo lo existente, construir una galería de arquillos para después colocar las bóvedas sobre ellos. Los otros tres lados se proyectaron de modo más sencillo, siguiendo en realidad la traza del claustro neorrománico del XIX.

Finalmente la intervención se redujo a la panda sur, contigua a la iglesia, y en ella no se siguió el proyecto completamente, pues no existen “semicolumnas de piedra” según el dibujo del proyecto, sino que las dovelas están efectivamente conservadas e integradas dentro de unos arcos de ladrillo de luz menor que la original, que son un apeo de los restos pétreos originales.

En las crujiás que circundan el claustro, incluida la sala capitular, el proyecto de Chueca contemplaba la reconstrucción de arcos y la colocación de un artesonado similar al realizado en el refectorio, según el modelo tipológico levantino, tal como se dice en la memoria.

En los proyectos de Chueca no encontramos un análisis de las evidentes superposiciones de etapas constructivas medievales que se pueden observar en los restos conservados en las pandas no restauradas, superposición que plantea, como veremos, un conflicto difícil de resolver y que no sabemos si se hallaba presente en el refectorio.

Tampoco encontramos en las restauraciones de postguerra ninguna actuación dirigida a resolver o paliar el problema de las humedades procedentes del subsuelo.

A partir de 1989 la restauración de Sigüenza toma una nueva dirección. El Departamento de Cultura y Educación de la Diputación General de Aragón, a la que se había transferido las competencias en materia de conservación al patrimonio cultural, encargó al arquitecto Emilio Rivas Soria un proyecto director de intervenciones y posteriormente diversos proyectos de rehabilitación que acometieron la sala capitular, la conclusión del refectorio y el acceso al recinto monumental con unos nuevos criterios de intervención incorporando las tendencias, gustos, interpretaciones y técnicas de los años 80 en España. El trabajo de Emilio Rivas se encuadra plenamente en esta corriente que trata de interpretar el monumento como objeto arquitectónico, más allá de los aspectos estilísticos e históricos, con una valoración global, que incorpora la sensibilidad contemporánea del espacio, de la luz y de la forma, y que trata por encima de todo de diferenciar lo antiguo de lo moderno, llevando hasta el extremo la recomendación de las cartas de restauración, de evitar el falso histórico, de diferenciar, etc.

En la sala capitular llevó a cabo una intervención consistente en el cubrimiento de la sala con una nueva estructura metálica ligera sobre los arcos transversales sobre la que se construye el tablero de cubierta, un plano inclinado que constituye la única vertiente del tejado, constituido por tramos separados, que dejan unas aberturas por las que pasa la luz, todo ello con procedimientos constructivos y materiales manifiestamente distintos de los originales. Con ello el plano de la cubierta se levanta respecto de la coronación de los arcos. Las aberturas formadas en las juntas del tablero de cubierta son coincidentes con la línea de apoyo en el arco, de forma que la luz penetra buscando estas fisuras sobre los propios arcos, enfatizando este efecto de ingravidez de plano “flotante”. El arco se convierte en este proyecto en el objeto arquitectónico a valorar, casi como si de algo singular y único se tratara, por encima de su condición estructural y de “formación” de un espacio. La estructura metálica superpuesta, con un sofisticado dispositivo para resolver el encuentro del vidrio y el tablero de cubierta con piedra se convierte así en un nuevo y distinto objeto arquitectónico, significando claramente la diferencia.

El cambio de orientación respecto de las actuaciones precedentes es tan grande que se podría hablar de desrestauración, aunque realmente no se llegó a demoler nada de lo realizado anteriormente, tal como se contemplaba en el proyecto con el artesonado del refectorio.

Según Rivas la restauración llevada a cabo en la sala capitular es “paradigma de la nueva metodología a utilizar en el resto de las dependencias que se encuentran en el mismo estado y anexos a la misma (...) el respeto obligado a los elementos originales y existentes no suponía renunciar a la claridad expresiva del diseño contemporáneo estableciendo un diálogo entre ambos conceptos siempre y cuando la nobleza de los materiales empleados y el binomio forma-construcción fueran los adecuados”.

La intervención en la sala capitular obtuvo un Diploma de Europa Nostra en el año 1991.

Nuestra restauración

Con la firma del citado convenio entre Fundación Caja Madrid y Diputación General de Aragón la restauración de Sigüenza entra en una nueva etapa. En esta ocasión la propia Fundación introduce una metodología y se forma un equipo multidisciplinar dirigido por nosotros para que previamente a la redacción del proyecto de restauración se realicen unos estudios exhaustivos sobre todos los aspectos de la problemática del monumento: Los criterios de restauración deberán apoyarse en un sólido conocimiento de los restos, de sus condiciones materiales y de su historia.

Para ello, se comenzó con la organización de un seminario en la sala capitular, para reflexionar y debatir conjuntamente, a la vista del estado de conservación y del “estado de la cuestión” en cuanto a teorías y praxis de los últimos años incluidas las realizadas en el propio monasterio, sobre los criterios

de la futura intervención. Insólito comienzo bajo la dirección de Gabriel Morate, Director del Programa de conservación del P.H. de la Fundación, que reunió en una misma mesa a expertos en restauración, incluidos los arquitectos de las intervenciones anteriores, Emilio Rivas y Fernando Chueca, y a la fundadora de las Hnas. de Belén, la nueva comunidad de monjas que habitan el monasterio desde el año 1985 en lugar de las monjas Sanjuanistas y que planteaban su programa de necesidades.

El trabajo realizado posteriormente en Sijena tuvo como base de partida las conclusiones de aquel seminario, que debatió sobre todo las posibilidades de actuar sobre las amplias crujiás ruinosas en torno al claustro, estableciendo unos criterios generales en cuanto a la metodología y al procedimiento, que admitía la necesidad de cubrir la ruina y el completamiento de arcos diafragmas de las crujiás y de las arcadas del claustro “centro y referencia fundamental de la arquitectura y de la vida del Monasterio, sin el que no se puede entender el alcance de su arquitectura actualmente desfigurada”. También se decía que debían “potenciarse los valores inmateriales del Monasterio como son el silencio y el uso religioso que pervive actualmente como parte de la Memoria histórica del conjunto, con especial atención a la integración en el paisaje y al tratamiento de la luz...” Se habló de la conveniencia de llegar a un equilibrio entre la acomodación a las necesidades de la comunidad religiosa y a la condición cultural del monumento.

En aquel debate se criticó el cubrimiento realizado en la sala capitular, cuestionable en sí mismo, pero inapropiado en todo caso como sistema generalizable a todo el resto de las crujiás.

Tampoco eran aplicables los criterios de la restauración “purista” de postguerra, ya que las estructuras ruinosas conservadas corresponden a una arquitectura mixtificada que no admite una interpretación simple y unitaria.

El problema se Sijena reside en que ni es absolutamente una ruina, ni tiene la suficiente entidad arquitectónica como para constituir a partir de los restos un conjunto terminado y habitable. La conservación de los restos significa consolidar, reconstruir algo. Y por otra parte es un monasterio habitado que trata de recuperar una identidad como tal. No es posible, a nuestro juicio, hacer lo que proponía Chueca en el seminario, construir un “bonito convento” para la nueva comunidad de monjas a partir de las crujiás que permanecen en pie. Al menos no es posible hacerlo con los criterios “puristas” utilizados en la iglesia y refectorio porque no hay suficientes elementos que determinen la forma de hacerlo.

Por otro lado, las partes restauradas y en uso requieren la máxima recuperación posible de las zonas ruinosas, para encontrar su sentido en un conjunto arquitectónico. Se trata en consecuencia de establecer un compromiso entre el valor arquitectónico y el arqueológico, sabiendo que tal vez el mayor valor sea el histórico.

Había pues que encontrar una tercera vía o un prudente equilibrio basado en un riguroso estudio del monumento y de los problemas de las áreas más ruinosas.

El paulatino conocimiento del monasterio obtenido a partir de los estudios previos, de los aspectos materiales e inmateriales, nos llevó a un abundamiento de las conclusiones del seminario en la propia elaboración y concreción del proyecto de restauración el cual definió una idea del conjunto, un objetivo de configuración global, pero que en todo caso suponía una estrategia de actuación ya que, a pesar del gran alcance de los estudios realizados de los materiales, quedaban importantes aspectos a dilucidar en la propia obra. Sobre todo en lo que se refiere a la intervención en los muros, tan alterados y modificados, con materiales pobres, de poca consistencia, donde el trabajo de restauración debía basarse en una exploración completa de todas las superficies.

El estudio de las fábricas durante la obra fue revelando el papel constructivo de cada material y se fueron aclarando las etapas de la evolución tipológica, y, aunque todavía mantenemos ciertas dudas, disponemos de suficientes datos como para fundamentar la actuación llevada a cabo.

El estudio histórico constituye una importante indagación de los primeros siglos de vida del monasterio, en relación con la Orden Hospitalaria de San Juan, estableciendo algunas nuevas hipótesis y profundizando en los orígenes, lo que permite explicar la formación un tanto atípica de la cabecera románica con el Panteón Real y elaborar algunas hipótesis en cuanto a la presencia de edificaciones anteriores a la fundación del monasterio propiedad de la Orden del Hospital.

Pero lo que aquí interesa señalar es que en la actuación que hemos llevado a cabo se ha procurado obtener una comprensión de todo el conjunto, de sus problemas de conservación, del significado cultural y también de la realidad material que nos encontramos. Y en esta línea se redactó un proyecto que abarcaba la totalidad del claustro, galerías y crujías, del cual se está ejecutando una primera fase. Un proyecto que se basa más en los aspectos globales y en las características tipológicas de la arquitectura medieval que en el virtuosismo de un nuevo envoltorio proyectado para cada fragmento como si se tratara de una joya de museo o una naturaleza muerta. En este proyecto se incluye el desmontaje de la cubierta de la sala capitular, para realizar en su lugar un cubrimiento con el mismo sistema del resto de las crujías, que es el que nos parece adecuado desde esta perspectiva de conjunto que hemos tratado de obtener. Se trata por tanto de desrestaurar una obra reciente, cuya mayor virtud reside seguramente en ser ejemplo de una determinada actitud en la restauración propia de un tiempo concreto y de un contexto cultural/profesional. Pero es por otra parte incoherente con la actuación que se ha proyectado en el resto de las crujías, que son la mayoría de las dependencias. Es por otro lado, la cubierta de la sala capitular, una solución constructiva frágil por la que entra el agua de un modo progresivo, afectando a las fábricas de arcos y muros cuya piedra se sigue disgregando habiéndose producido algunos desprendimientos. En la actualidad la sala capitular permanece cerrada ya que la “desrestauración” no se ha ejecutado en la nueva fase de obras.

El planteamiento general de nuestra propuesta trata de conciliar las condiciones arqueológicas de las estructuras ruinosas que nos han llegado con la posibilidad de clarificar o incluso de restituir su condición arquitectónica, a partir de la resolución de los problemas de conservación de los materiales, procurando que los procedimientos no se impongan sobre aquellas condiciones esenciales.

Así pues en lo que se refiere a las crujías del claustro, en las que se conservan la mayoría de los arcos transversales y buena parte de los gruesos muros perimetrales formando una evocadora ruina, entendemos que la repetición de éstos define un ámbito que no llega a ser arquitectura completamente, pero en el que la serie geométrica y la permanencia de los elementos fundamentales del proyecto medieval constituyen un orden arquitectónico que permite una reconstrucción analógica del espacio y del volumen, como protección a la ruina.

La ruina se degrada. Por ello se trata de recomponer el espacio como el ámbito apropiado para presentar la ruina y como el mejor procedimiento para la protección de ésta. Ya no se trata de un fragmento sino de un sistema constructivo completo, y la actuación se debía producir con una cierta “naturalidad” evitando soluciones demasiado explícitas o artificiosas.

Pero ahora, y a diferencia del criterio empleado en la sala capitular, el envoltorio, la protección se hará a partir del completamiento de los propios elementos arquitectónicos estableciendo, eso sí, unos procedimientos diferenciados de los históricos, con un tratamiento específico para cada caso, sin aspiraciones expresivas ajenas a las propias fábricas.

Era imprescindible comenzar por solucionar el problema del acuífero, pues se había demostrado la fatal confluencia de los agentes que llevan necesariamente a la haloclastia de la piedra arenisca, lo que significa la ruina total a largo plazo, un problema por otra parte conocido desde siempre en Sijena. Con los medios actuales, es posible extraer el agua del acuífero y eliminar este peligro. Este capítulo supone no solamente asegurar la conservación de los materiales y la salubridad del espacio,

sino también la posibilidad de eliminar los rellenos que modificaban los niveles originales en algunas zonas, recuperar dichos niveles y con ello clarificar la traza y los recintos románicos.

Lo primero ha sido, por tanto, la realización de un costoso y difícil drenaje del agua del subsuelo, para lo cual ha sido necesario practicar unos largos taladros en el nivel de roca y conducir la salida del agua hasta un punto en el que el freático es capaz de absorber este vertido, 160 metros fuera del recinto monacal. Los beneficios de esta operación ya se han dejado notar incluso en las fábricas restauradas anteriormente.

Los restos de los muros y arcos presentan diversos materiales procedentes de las numerosas ampliaciones y reparaciones a lo largo de la historia, de distinta factura, en general pobres labores de ladrillo, revocos, rellenos, impropios de un edificio monumental, pero que forman parte ya de las fábricas históricas y que sería muy difícil por otra parte eliminar o sustituir completamente. Conservamos estas huellas menores, siempre que no ofrezcan peligro o falta de consistencia ya que la restitución espacial y tipológica se basa en la recuperación y puesta en valor de los valores sustanciales de los materiales arquitectónicos–arqueológicos que nos han llegado; la estructura espacial de profunda perspectiva, la proporción, el silencio, la luz medieval, el orden pautado y geométrico, la masividad de los muros de piedra y tapial... antes que la recuperación prístina de una entidad arquitectónica que no se corresponde totalmente con ninguna de las fases históricas.

La solución constructiva consiste en la ejecución de un forjado de madera sobre los propios arcos transversales en el nivel constituido por recrecimientos de éstos, realizados en ladrillo en los siglos XIII y XIV para constituir una planta elevada, aunque ahora no se realiza este segundo piso, dejando la arquitectura interrumpida justamente en el nivel cuya configuración nos resulta desconocida, pero señalando el modo en que la arquitectura se transformó. Continuando con este sentido de arquitectura interrumpida y en cierto sentido, neutra, las crujiás se cubren con cubiertas planas.

Por lo que respecta al claustro incluimos en el proyecto una propuesta de reconstrucción analógica de la arcada del ladrillo para configurar la delimitación del patio y significar las dos escalas del claustro, las crujiás y las galerías, aunque éstas quedarían sin cubrir. Con ello se recupera la tipología claustral pero sin la reconstrucción de una entidad arquitectónica integrada, para la cual no existe un guión coherente ni justificación alguna.

En el recrecimiento y consolidación de los muros se han empleado tres materiales; ladrillo macizo revocado con mortero de cal o visto, tapial de hormigón de cemento en color ocre, y piedra arenisca. El ladrillo visto se ha empleado en la reparación y consolidación del tapial en las franjas constructivas en las que históricamente se ha empleado este material de reparación, tanto por el interior como por el exterior. Por el interior se mantiene la apariencia preexistente ya que los tramos de muros entre arcos tienen más presencia, como lienzos autónomos, que los materiales. No así en el exterior donde la desnuda continuidad de la reposición proporciona una percepción renovada y unitaria, distinta de la fragmentación heterogénea de la ruina que no se podía mantener, dada la pésima calidad del conglomerado de materiales que se habían acumulado. Esta circunstancia se ha aprovechado para delimitar en el muro la altura del claustro original, diferenciándolo respecto de los posteriores recrecimientos, en los cuales las fábricas estaban igualmente alteradas. En la parte superior de los muros, correspondientes a los recrecimientos, los paramentos saneados con ladrillo se han revocado con mortero, un tratamiento más difuso que quiere significar la indeterminación de la arquitectura de la planta superior.

En los tramos de muros en los que el tapial había desaparecido completamente el muro se ha reconstruido en todo su espesor con hormigón con un procedimiento equivalente a la fabricación del tapial. La base de piedra se ha mantenido incluso con la erosión producida por la humedad rellenando-

do o sustituyendo únicamente cuando la solidez de la fábrica o las aberturas nuevas incoherentes así lo requerían, procurando utilizar material recuperado.

Se han eliminado rellenos en el claustro y en las naves, especialmente en el ámbito del Palacio de Dña. Sancha, lo que ha puesto al descubierto las bases de piedra y cimentaciones originales, en general bien conservadas, todo lo cual viene a confirmar el carácter arqueológico del sitio y a valorar la reconstrucción de muros y de los arcos en su justa medida.

Con esta actuación se pretende recuperar el espacio y el volumen básico con su arcaica masividad, manteniendo el material que ha llegado hasta hoy en condiciones de estabilidad, y procurando una lectura de la formación del objeto arquitectónico.

Así el conjunto formado por la iglesia, las crujeas mejor conservadas y las ruinosas ahora recién cubiertas, cobran una renovada coherencia, obviamente inconclusa, y allana el difícil camino de terminar la recuperación de Sijena.

Bibliografía

CABAÑERO SUBIZA, B. *La techumbre mudéjar de la sala capitular del Monasterio de Sijena (Huesca): nuevos datos para el estudio de la evolución durante el siglo XII de los modelos de tableros geométricos de la aljafería de Zaragoza.* Tarazona: Instituto de Estudios Turiasonenses, 2000

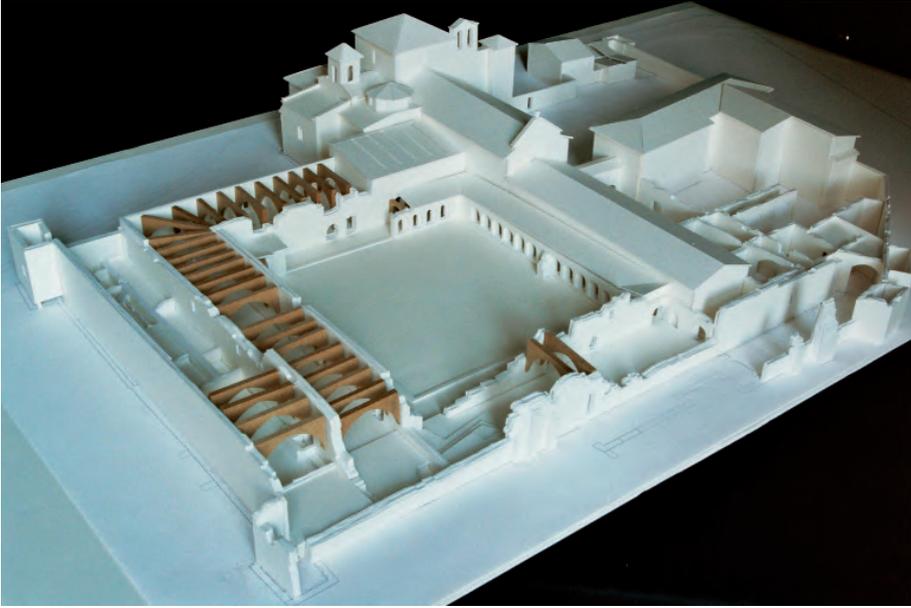
DE PANO Y RUATA, M. *El Real Monasterio de Sijena. Su historia y descripción.* Lérida, 1883

MAS, A.; GUDIOL, J.; COMPAIRÉ, R.; LUESMA, J. *Real Monasterio de Sijena. Fotografías 1890-1936.* Huesca: Diputación, 1997

OAKESHOTT, W. *Sijena: Romanesque paintings in Spain & the Winchester Bible artists.* London: Harvey, Miller and Medcalf Ltd, 1972

UBIETO ARTETA, A. *El Real Monasterio de Sijena (1188 - 1300).* Valencia: Anubar, 1966

UBIETO ARTETA, A. *El monasterio dúplice de Sijena.* Zaragoza: Instituto de Estudios Altoaragoneses. Diputación de Huesca, 1986



Maqueta del conjunto del monasterio. Luis Franco y Mariano Pemán, 2002



Acuarelas de Valentín Carderera. Siglo XIX. Fuente: *Real Monasterio de Sigüenza: fotografías 1890-1936*. Diputación Provincial de Huesca, Huesca, 1997



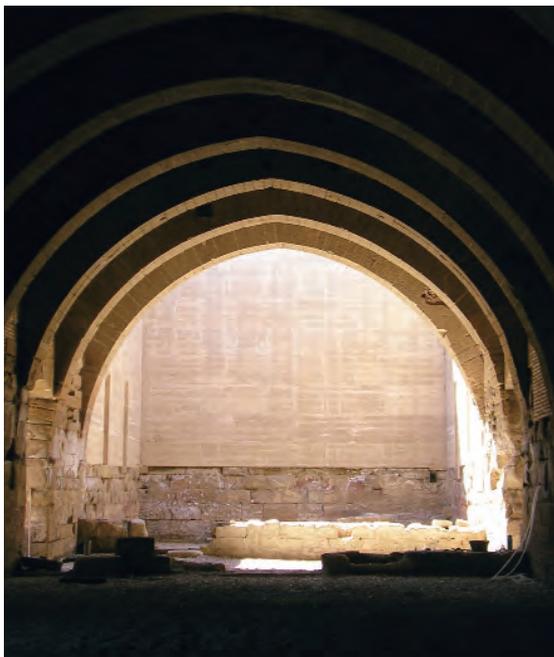
Claustro. Estado de conservación en 2002. Foto: Luis Franco y Mariano Pemán



Vista del lienzo norte del claustro después de la última restauración. Foto: Luis Franco y Mariano Pemán, 2006



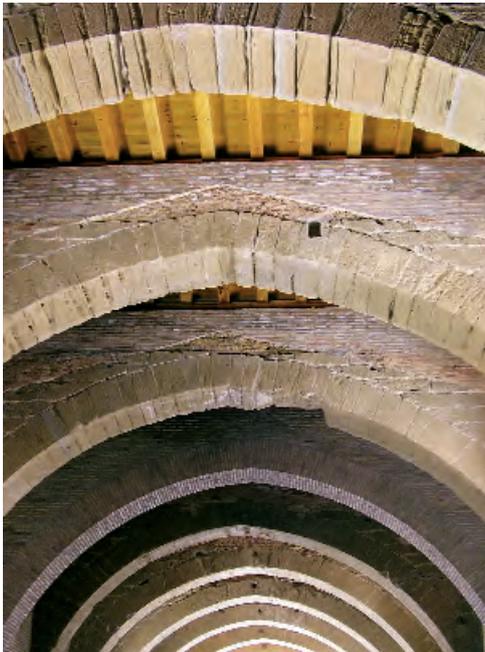
Arcos de la nave norte de dormitorios en 2002. Foto: Luis Franco y Mariano Pemán



Nave norte de dormitorios después de la última restauración. Foto: Luis Franco y Mariano Pemán, 2006



Restauración de la sala capitular. Emilio Rivas, 1989-1991. Foto: Luis Franco y Mariano Pemán



Completamiento y cubrimiento de los arcos, 2006. Foto: Luis Franco y Mariano Pemán



Acuarelas de Valentin Carderera. Siglo XIX. Fuente: *Real Monasterio de Sigüenza: fotografías 1890-1936*. Diputación Provincial de Huesca, Huesca, 1997



Sala Capitular. Fuente: Archivo Mas. Alrededor de 1940. Cesión de la Fundación Caja Madrid

Esquema de la restauración de la Iglesia del Salvador en Sevilla

Fernando Mendoza Castells, arquitecto

Antecedentes

El 26 de noviembre de 1987 comencé a investigar el conjunto del Salvador, apoyado en el encargo de una pequeña obra de emergencia para resolver el problema de caída de varios remates, que amenazaban la seguridad pública. El estado de conservación del Salvador era pésimo, con múltiples grietas, entradas de agua, caídas continuas de materiales e incluso cubiertas de fibrocemento en algunas zonas. A lo largo de dieciséis años, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía se hizo cargo de las reparaciones más urgentes por un importe total acumulado de un millón de euros, que permitieron mantener abierto el templo hasta el año 2003. Estas actuaciones, de pequeño presupuesto, consistieron, fundamentalmente, en solucionar la caída de materiales, impedir las entradas masivas de agua y palomas y restaurar la fachada principal. Esta atención, más o menos intermitente, permitió una investigación profunda del templo que generó posteriormente la redacción de un proyecto de restauración ajustado a las patologías y condiciones constructivas del edificio.

La Iglesia del Salvador está considerada, junto con la Iglesia de San Luis, la de la Caridad, la Magdalena, San Telmo y la capilla de San José, la expresión máxima del barroco sevillano. Sin embargo, la Iglesia del Salvador es hija, sin complejos, de las catedrales de Jaén, Granada y Málaga: sofisticados mazos de columnas, de orden compuesto, con sus altos cimacios y bóvedas de aristas y pañuelo, crean un elegante espacio clásico, con vocación de catedral por su escala, dimensión y potencia.

Sin embargo, y a pesar de su aspecto de edificio unitario, es una obra colectiva formada por varias partes. De los arquitectos y artistas que trabajaron en la obra, Esteban García trazó la planta y diseñó el conjunto de criptas subterráneas. José Granados realizó la sección interior, con su juego de cimacios y cornisas. Leonardo de Figueroa cerró las bóvedas y construyó la cúpula. El edificio sufrió importantes cambios en su espacio interior y funciones litúrgicas a lo largo de casi trescientos años.

El Arzobispado de Sevilla fue consciente, a comienzos de la década de 2000, de la necesidad de redactar un proyecto de restauración completo que tratara los problemas a fondo y evitara la proliferación de pequeñas actuaciones que no atacaban de raíz el problema del grave deterioro del edificio. Este proyecto fue un encargo del Arzobispado y se entregó en marzo de 2002. El documento, con un presupuesto de seis millones de euros, abarcaba los siguientes objetivos básicos:

- Conocimiento científico del pasado del conjunto, en especial de la antigua mezquita mayor de Adabbás.
- Eliminación de las humedades de capilaridad en el interior del templo.
- Reconstrucción de las cubiertas.

- Consolidación de la estructura de piedra, inyección de grietas.
- Renovación tecnológica de las redes de electricidad, megafonía, seguridad, iluminación, agua y alcantarillado.
- Limpieza de la piedra y recuperación de luz natural en el interior del templo.
- Limpieza exterior del conjunto.
- Tratamiento global de los bienes muebles.

En la madrugada del 13 al 14 de febrero de 2003, se produjo el desprendimiento de una piedra de varios kilos del arco de la Virgen del Rocío. Esto supuso el cierre preventivo del templo por parte del Cardenal de Sevilla, D. Carlos Amigo. El proyecto de restauración estaba ya terminado, lo que permitió una tarea política urgente: la implicación directa del Ministerio de Cultura en la financiación de las obras, operación llevada a cabo magistralmente por el Delegado Episcopal para la Restauración, el canónigo Juan Garrido Mesa. Los trabajos se han dirigido desde una oficina instalada en el mismo Salvador, se ha contado con la arquitecta Marta Villanueva en labores de coordinación y un numeroso grupo de asesores externos, lo que ha permitido una atención constante al desarrollo de la obra.

La manzana de la Mezquita de Adabbás

La manzana que ocupaba la antigua mezquita de Adabbás (829-830) se encuentra situada entre las plazas del Salvador y del Pan y las calles Córdoba y Villegas. Incluye el templo, con el patio de los naranjos y otras dependencias, así como un conjunto de 25 edificios y locales comerciales que rodean la iglesia por tres de sus caras. Es tradición, en todo el mundo musulmán, adosar pequeños comercios a los muros de la mezquita. Restos de esta antigua actividad en la mezquita son las pequeñas tiendas de la plaza del Pan, antiguas panaderías de Sevilla y Alcalá.

Las dependencias de la Iglesia del Salvador se localizan alrededor del interior del muro perimetral del antiguo patio de los naranjos de la Mezquita de Adabbás o a adiciones posteriores tales como la Capilla Sacramental, hoy Capilla de Pasión, la del Cristo de los Desamparados o la recientemente descubierta Capilla de los Pineda. Al exterior de la manzana hay que destacar el conjunto de edificios del siglo XVIII en las calles Córdoba y Villegas y el atractivo, aunque muy deteriorado, conjunto de tiendas en la Plaza del Pan.

Las sacristías gemelas son dos espacios adosados al testero de Levante de la Iglesia del Salvador de Sevilla y que suponen la fachada superior del conjunto de tiendas que ocupan unos antiguos soportales que tenían la función de la venta de pan. Las tiendas tienen un reducido fondo comprendido entre 1 y 2 m y se encuentran pautadas por un conjunto de fustes de mármol que pertenecieron a la sala hipóstila de la mezquita, reconvertida en Colegial medieval.

En la Plaza del Pan nos encontramos pues, con tres tramos distintos de locales comerciales:

b) El tramo más antiguo corresponde a los poyos de Mairena (1739). El autor fue Ambrosio de Figueroa. Posee cinco locales, desde un pequeño local recién rehabilitado, sin nombre, hasta Canela Pura.

a) El tramo correspondiente a los poyos de los panaderos de Sevilla y Alcalá. Consta de 6 locales situados bajo las sacristías gemelas. Según la información histórica fue construido entre 1776-1777, probablemente por Lucas Cintora.

c) El tercer tramo consta de 3 locales obtenidos vaciando la planta baja del edificio de esquina a la calle Córdoba, antigua Alcueros.

Evolución del conjunto urbano del Salvador

Todo este conglomerado, que evolucionó a partir del trazado de una mezquita muy primitiva (829-830), se configuró básicamente en los siglos XVII y XVIII. Posteriormente, el siglo XIX lo transforma y renueva en lo que podemos llamar su primera actuación de restauración.

Podemos decir que la época moderna del Salvador comienza con el derribo de la mezquita colegial, en 1671. Tras un largo proceso constructivo y varias ruinas que finaliza en 1712, la iglesia se consolida en su configuración actual. Sin embargo, los procesos de transformación comienzan en el siglo XVII y son continuos a lo largo de todo el XVIII:

- Remodelación del patio de los naranjos por Vermondo Resta.
- Construcción de la cruja de la Virgen de las Aguas y del camarín y retablo (J. Maestre) con las dependencias de la calle Villegas.
- Construcción de los poyos panaderos de Mairena. Ambrosio de Figueroa.
- Construcción de la nueva capilla Sacramental. Matías de Figueroa.
- Construcción del retablo de la Capilla Sacramental. Cayetano de Acosta.
- Construcción de la capilla del Cristo de los Desamparados. Matías de Figueroa.
- Cierre de la gran cristalera a Levante y construcción del retablo mayor.
- Se construyen los edificios adosados al muro de la mezquita en la calle Córdoba y plaza del Salvador.
- Construcción de sacristías gemelas y poyos panaderos de Sevilla y Alcalá. Lucas Cintora.
- Instalación de la sillería del coro en la nave central. José y Felipe González.
- Construcción del órgano. Juan de Bono y Manuel Barrera y Carmona. El órgano, de doble fachada, se encontraba entre los pilares centrales de la nave Norte.
- Construcción del revestimiento del coro por el cantero estepeño Julián del Villar.

Sabemos por los escritos de la época que el terremoto de Lisboa (1755) daña gravemente la estructura de la iglesia sólo 43 años después de su inauguración, y que los canónigos se muestran muy alarmados ante las importantes lesiones aparecidas. Las reparaciones de las grietas se realizan con yeso, que se entona con el color de la piedra mediante una jabelga de cal. Para sujetar el yeso se utilizan escarpas y cuñas de madera que han aparecido en la restauración.

Podemos afirmar que el último ciclo de restauración de la iglesia, hasta hoy, es el llevado a cabo alrededor de 1860 en el cual se acometen las siguientes tareas:

- Perforación de los pilares del presbiterio para localizar escaleras de caracol de acceso a púlpitos.
- Supresión de las tumbas superficiales y lápidas del suelo de la iglesia. Terminación de la nueva solería de mármol.
- Traslado del coro a la nave central. Colocación del órgano en nave lateral Norte.
- Supresión del coro. Nueva ubicación del órgano a los pies de la iglesia.
- Terminación del tallado de algunos pilares.

El proceso de restauración

Nuestro proyecto se plantea, desde el principio, en una cuádruple vertiente:

1. Un proyecto de obras propiamente dicho.
2. Una actividad de investigación constructiva e histórica que verificara los datos disponibles y abriera otras vías de análisis.

3. Un conjunto de actividades para la difusión de la obra (Patio de los naranjos).
4. Una gran actividad de restauración de bienes muebles en colaboración con el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) y de actuaciones en el sitio (rescate del camarín de la Virgen de las Aguas, restauración de las pinturas del Presbiterio, restauración del órgano, etc.).

Trabajos preliminares

La obra se comienza por la Capilla de los Pineda en el Patio de los naranjos. Esta capilla mudéjar del siglo XIV se encontraba abandonada y usada como trastero. La actuación consistió en la recuperación del nivel histórico, dos metros por debajo del nivel actual, con la aparición de una lauda sepulcral en azulejo, de la familia Pineda, una de las mejores conservadas de Sevilla con este material.

Protecciones y desmontaje de los retablos

Resulta evidente que el Salvador, con sus dieciséis piezas, posee una de las mejores colecciones de retablos barrocos españoles. Sin embargo, estos elementos no estaban incluidos en el diseño original del templo: Una iglesia “a la romana”, concebida a finales del XVII, que recorrió un proceso hacia atrás basado en la religiosidad popular y la presión social, que culminó con la localización del coro de canónigos entre los cuatro pilares de la nave central, siguiendo el modelo de las catedrales góticas españolas.

En un primer momento después de su inauguración, se reaprovechan retablos que todavía existían en la colegial medieval, como el situado en la Sacristía, de Pablo Legot, Santa Ana o Cristo de la Humildad. Los primeros retablos construidos para llenar el vacío del gran templo, inaugurado en 1712, se construyen pocos años más tarde: Rocio (1718), Cristo Afligidos (1721), Virgen de las Aguas (1722), santas Justa y Rufina (1730), San Crispín y San Crispiniano (1730).

Pero el retablo monumental que comienza a cambiar la disposición del templo es el de la Capilla Sacramental. Construido por el entallador y escultor portugués Cayetano de Acosta, en el año 1756, 44 años después de la inauguración del templo, su espectacular aparato hace que los canónigos colegiales, asombrados del resultado, encarguen al mismo artista el retablo mayor, lo que supuso el cierre de un monumental arco acristalado a Levante, hoy visible en la Plaza del Pan, y la eliminación del altar mayor, en forma de baldaquino, que se situaba bajo la media naranja de la cúpula. Este retablo, el mayor y más monumental del Salvador, fue construido entre 1770 y 1778.

Dentro de las adecuaciones previas a la restauración de la Iglesia del Salvador llevadas a cabo en verano de 2003, se procedió al desmontaje y/o protección de los retablos. Esta protección se realizó mediante lienzo geotextil y forrado con madera sobre estructura metálica, formando cajón en la parte inferior.

La operación de desmontaje y protección de retablos fue, junto con la catalogación y clasificación de los bienes muebles, una de las primeras actuaciones necesarias para poder restaurar el edificio. Las complejas operaciones de desmontaje del órgano, cancelas, rejas, pilas y retablos, conjuntamente con la protección de las grandes piezas mediante lienzos adecuados, han suprimido este carácter barroco, de gran impacto visual, y han puesto de manifiesto una potente iglesia tardorrenacentista con su espacio desnudo.

Excavación del subsuelo

Una vez que hubimos determinado mediante sondeos el nivel histórico desde el cual se construyó el templo, su plano de asiento, se vació completamente la iglesia de unos 3.000 m³ de tierra de labor que había sido vertida sobre la cota original de arranque. Se libera así a la cimentación de una sobrecarga de 6.000 toneladas formada por un relleno de tierra y huesos humanos, empapada de agua.

El control arqueológico de la retirada del relleno mostró una gran escasez de elementos arquitectónicos. Sin embargo aparecieron restos de más de 1.400 individuos enterrados en lo que fue, probablemente, el mayor cementerio de la ciudad en el siglo XVIII.

Los materiales procedentes del desmontaje de la iglesia medieval fueron vendidos o arrojados a las zanjas de cimentación para dar más consistencia a los derretidos de cal.

La excavación ha permitido reconstruir tres de los cuatro muros de cierre de la mezquita y hallar la modulación de pilares.

La sustitución de los empujes de la tierra retirada se realizó en dos etapas. En la primera se utilizó un sistema de codales prefabricados. En una segunda etapa, estos codales se sustituyeron por estructuras metálicas que, a la vez, soportaban unas pasarelas peatonales que permitían las visitas organizadas de obra:

Trabajos de investigación arqueológica y constructiva

Un equipo de arqueólogos formado por Fernando Amores, Manuel Vera y Álvaro Jiménez, apoyados en la Antropología por Juan Carlos Pecero, realizaron la excavación y el control de los movimientos de tierras. De esta actuación y los estudios posteriores se ha podido trazar definitivamente la Mezquita de Adabbás, muy discutida anteriormente en cuanto a su número de naves y de tramos.

Se han definido los muros de cierre del oratorio islámico correspondientes al Norte (Patio de los naranjos), Este (Plaza del Pan) y Oeste (Plaza del Salvador). Ha faltado por hallar el muro de cierre correspondiente al muro de la qibla y el mihrab, dado que se encuentra absorbido por la cimentación correspondiente al muro de la iglesia.

Igualmente se ha estudiado la evolución de la mezquita como iglesia cristiana hasta su derribo en 1671, con el apoyo del inventario de la demolición por Esteban García y se ha analizado en profundidad su proceso constructivo.

Eliminación y control del agua subterránea

Durante la excavación encontramos el nivel del suelo de la iglesia medieval cubierto por 30 cm de agua, aunque por las marcas en los muros se aprecia que el nivel ha subido hasta 150 cm sobre el nivel de la mezquita colegial, formando un gran aljibe. Esto fue debido a que el muro de cierre de la iglesia a la plaza del Pan se cimentó mediante tres grandes arcos que permiten el paso del agua, mientras que el muro opuesto, a la plaza del Salvador, se ancló en la capa impermeable del subsuelo. Esta operación impide la salida del agua, procedente de un antiguo regato fósil que discurre todavía en dirección al antiguo cauce del río que se situaba en las manzanas delimitadas por las calles Sierpes y Tetuán. Por ello, el agua se almacenaba en el subsuelo, subiendo por capilaridad a gran altura en los pilares de piedra con el correspondiente deterioro. Hemos encontrado que las claves metálicas que sujetan las placas de mármol de las basas de las columnas se encuentran corroídas por el óxido, debido al agua.

Para evitar y controlar la entrada de agua al edificio hemos realizado un doble sistema: mediante un aljibe de regularización, bombeando el agua excedente a la red de alcantarillado. Si el agua sube hasta un nivel determinado, entra en funcionamiento una red de drenaje de seguridad que, por gravedad, saca el agua a la red municipal de alcantarillado. Existe una válvula en la acometida para evitar que la red en carga introduzca agua en el interior del edificio.

Actuaciones en cubiertas

El crucero del edificio se encuentra elevado respecto a las naves laterales y cubierto por cuatro pirámides de madera y teja que protegen las bóvedas de pañuelo.

Ésta es una solución tradicional medieval. Corresponde a uno de los arcaísmos de la Iglesia del Salvador.

Como dice Heyman, *el sistema de doble cubierta en una gran iglesia -una techumbre de madera sobre una bóveda de fábrica- es, al mismo tiempo, decorativo y funcional. La techumbre, de fuerte pendiente, proporciona la necesaria protección contra los agentes atmosféricos de un clima...; de hecho, la bóveda de piedra, tal vez agrietada y en cualquier caso permeable al agua, necesita la protección de una techumbre exterior* (HEYMAN, 2005: 57).

Sobre estas cubiertas se ha actuado reponiendo la tablazón deteriorada por las filtraciones de agua y atando las bases de las pirámides para que no ejerzan empujes horizontales sobre los arcos. Se han repuesto las tejas rotas y se han vidriado las necesarias para completar las pirámides, restaurando los remates cerámicos.

Las cubiertas bajas se encontraban en muy mal estado. Originalmente fueron cubiertas planas, pero la constante entrada de agua hizo que se elevara cada vez más el ataque de la cubierta a los muros, cubriéndola finalmente con teja árabe. La escasa pendiente de esta cubierta hacía que estuviera permanentemente cubierta de vegetación, favorecida por el guano de las palomas que transporta las semillas. La operación ha consistido en el total desmontaje de las cubiertas, impermeabilización y su restitución como azoteas planas, tal y como fueron originalmente.

Aproximación a la consolidación estructural

La estabilidad de grandes conjuntos de fábrica, como es la Iglesia del Salvador, queda asegurada, de hecho, por la compactación de los diversos elementos bajo la acción de la gravedad. En edificios tan masivos existe un estado general de compresiones que sólo admitirá, sin embargo, tracciones débiles. Las fuerzas verticales de compresión actúan como una especie de “pretensado” de la fábrica, manteniendo la estabilidad general y permitiendo que los esfuerzos oblicuos internos se transmitan sin causar tracciones ni deslizamientos.

La verdadera preocupación del arquitecto es encontrar sistemas de fuerza que estén contenidas en el interior de la fábrica. Si las fuerzas se ven obligadas a abandonar los límites de la fábrica (por ejemplo, una línea de empujes puede verse obligada a salir de un arbotante mal proyectado), esto implicará la aparición de tracciones en la piedra, que es incapaz de resistir esfuerzos a tracción, y por lo tanto, provocará grietas y fisuras.

La cátedra de Antonio Jaramillo, en la Escuela de Arquitectura de Sevilla, ha elaborado un complejo modelo matemático de elementos finitos que nos ha sido de gran ayuda para detectar las causas de las graves lesiones del esqueleto de piedra y colocar los refuerzos con la dimensión y en los lugares adecuados.

El edificio se encuentra construido con piedra de la Sierra de San Cristóbal en las pilas. Esta piedra es muy blanda, una arenisca compactada, y tiene una resistencia a la compresión de menos de 40 kg/cm², que se reduce a la mitad cuando se moja. En condiciones normales la piedra está soportando una presión de 3 kg/cm², pero el problema viene con los esfuerzos dinámicos del sismo, que no es capaz de soportar porque no tiene apenas resistencia a la tracción. A pesar de esto, los ensayos y verificaciones efectuadas en la iglesia han demostrado que sólo los pilares han evitado una posible ruina del edificio. Están muy bien cimentados y construidos con piedra en su totalidad, al contrario de la forma habitual de la época que consistía en una capa externa pétreo y un relleno interior de escombros compactado. Mientras que los arcos y bóvedas están agrietados y rotos, los pilares han soportado los grandes esfuerzos provocados por las cargas dinámicas. Las bóvedas son de ladrillo, para aligerar la presión sobre las pilas.

Relleno de los pilares del presbiterio

La Iglesia posee dos extraordinarios púlpitos situados a ambos lados del presbiterio y adosados a dos de las pilas que sujetan la media naranja central. El de la derecha, según se mira al altar mayor, fue labrado en mármol en 1734, posiblemente por Vicente Bengoechea (GÓMEZ PIÑOL, 2000: 403-407). El de la izquierda fue realizado por el cantero estepeño Julián del Villar en 1778 y es una copia exacta del anterior. Originalmente, los dos púlpitos tenían el acceso mediante escaleras de madera exteriores. Este acceso primitivo se aprecia perfectamente por la distinta coloración de los paños de mármol que forman el cilindro de cierre, antes abierto para la acometida de la escalera.

Un interesante documento firmado por Demetrio de los Ríos y fechado el 26 de marzo de 1863 ha sido encontrado por el archivero de la Parroquia, Manuel Sousa, y supone una aclaración total del problema de las perforaciones en los pilares para las escaleras de acceso a los púlpitos:

Es muy cierto que los dos pilares o manchones que sostienen el arco toral del presbiterio han sido perforados con una escalera que conduce a los púlpitos adosados a los mismos. El Arquitecto Director ha verificado esta reforma porque, habiéndose retirado el altar Mayor que estaba adosado al testero del edificio hasta aislarlo en medio del crucero para dejar detrás de sí el coro que antes interceptaba la nave mayor, por semejante reforma quedaba el Presbiterio sumamente reducido, estorbando las escaleras adosadas a los pistones que servían para los púlpitos.

Es decir, los pilares del presbiterio, que soportan una importante carga de la cúpula en media naranja y su tambor, se perforaron por una razón puramente funcional: porque las escaleras de caracol estorbaban la vista del altar al reformar el altar mayor y el coro. En cuanto a la estabilidad de la iglesia, Demetrio de los Ríos nos dice que no debemos preocuparnos:

En cuanto a la robustez del pilar no hay motivo para temer ni próxima ni remota ruina, máxime cuando el Arquitecto se compromete a revestir interiormente la perforación con una armadura de hierro. Pero en las obras monumentales no se debe aspirar a la robustez necesaria para la persistencia e integridad de los edificios, sino que se debe hacer ostentación siempre de solidez, por el carácter de perpetuidad que se debe imprimir a semejantes monumentos, conspirando contra este carácter cualquier perforación o disminución del volumen de la especie de la que ahora se examina.

De “armadura de hierro” interior, nada de nada. Después de eliminar el revestimiento interior de yeso constatamos que la piedra está desnuda. Demetrio de los Ríos nos demuestra que sabe nadar y guardar la ropa. Por una parte afirma que *no hay motivo para temer ni próxima ni remota ruin*, pero por el contrario dice que *conspira contra este carácter (persistencia e integridad de los edificios) cualquier perforación o disminución del volumen...*

La perforación de estos pilares puso en riesgo evidente la solidez del Salvador al reducir su sección portante en más del 30%. Si consideramos la mala calidad de la piedra utilizada, esta disminución de sección podría haber sido fatal, en especial en los movimientos sísmicos. De hecho, el pilar situado al sur del presbiterio se encontraba muy agrietado y ha sido necesario inyectarlo y “coserlo” con varillas de fibra de carbono para reforzarlo y devolverle su integridad perdida. Las perforaciones de las pilas de los púlpitos se han vuelto a rellenar con piedra de la misma calidad y han vuelto a recuperar su sección original.

Refuerzos de arcos y bóvedas

El proceso de atado ha consistido en individualizar cada elemento constructivo (arcos, bóvedas, cúpula) y dotarlo de la capacidad de tracción suficiente para soportar nuevos esfuerzos horizontales y dinámicos. Para ello se han utilizado refuerzos de fibra adaptados a cada situación estructural concreta. Basados en las fibras de aramidas, se han utilizado también fibras de vidrio y carbono, en función de la rigidez deseada en cada caso.

Se obtiene así un atado completo del edificio que le permite volver a trabajar como una unidad mecánica, sin perjudicarlo con cajeados en los muros para vigas de hormigón o encamisados del mismo material.

Todas las lesiones se han individualizado y localizado en planos de obra que han servido para la realización de las inyecciones y retacados de juntas.

La losa de atado de la cimentación

Al retirar el relleno de tierra de la iglesia se hacía necesario colocar un forjado que soportara el peso de las personas y los pasos de Semana Santa. El proyecto original de Esteban García, de finales del siglo XVII., elevó la iglesia sobre la cota de la plaza del Salvador para obtener unas bóvedas subterráneas que modernizaran el sistema de enterramientos tradicional. La construcción de cañones y criptas era más higiénico y permitía realizar suelos decorativos al no tener que estar permanentemente abriendo y cerrando tumbas superficiales. Esteban García diseñó tres grandes cañones que siguen las naves de la iglesia y que se deberían cubrir con bóvedas de cañón ajustadas a matriz carpanel.

Según el estudio de elementos finitos era necesario que la losa del suelo de la iglesia, además de soportar las cargas descritas, tuviera funciones de absorción del sismo, dado que del estudio de las lesiones se deducía que su origen eran los terremotos y que el edificio necesitaba un atado en la cota del terreno. Por ello se diseñó una losa de hormigón armado capaz de soportar una sobrecarga de uso de 1.000 kg/cm². Se calculó simplemente apoyada y postensada en la nave central y se reforzó mediante arcos carpaneles de hormigón que siguen la pauta de la matriz de las bóvedas originales, no realizadas. Todos los apoyos de la losa se han realizado sobre placas de neopreno, para no transmitir momentos flectores a los apoyos y a las pilas.

La cripta obtenida por este procedimiento está dotada de ventilación forzada y supone una importante mejora para el edificio, ya que evita las humedades de capilaridad y permite el control del agua subterránea.

Inyecciones de grietas

Una de las preocupaciones fundamentales del proyecto de restauración era resolver el problema de las grandes fracturas del edificio. Era necesario el relleno y sellado de grietas por varias razones: incrementar la resistencia de las fábricas, evitar la entrada de agua y el agravamiento posterior de las lesiones, y mejorar la transmisión de cargas y evitar tracciones no deseadas.

El mayor problema estructural del edificio era la pérdida de su continuidad mecánica. Según los estudios por ondas realizados por la Cátedra de Antonio Jaramillo, el edificio estaba cortado verticalmente en siete piezas que se comportaban independientemente.

Al suprimir los revestimientos de yeso de las bóvedas y retirar los antiguos sistemas de cubierta, se apreciaron todavía más las grandes grietas de corte del edificio, producidas por fuertes movimientos sísmicos. Hay que tener en cuenta que después del terremoto de Lisboa, el Salvador ha soportado diez movimientos de intensidad superior a siete en la escala de Richter.

El proceso de inyección ha consistido en el relleno de todas las grietas, tanto horizontales como verticales. Se han consumido 20.000 kg de pasta de cal en las grietas de muros, arcos y bóvedas.

Refuerzo de los arranques de arcos

Uno de los puntos débiles del edificio eran los arranques de arcos. Al tener el centro de gravedad muy alto, los movimientos sísmicos han actuado sobre los arcos como un martillo, arenizando la pie-

dra en sus arranques. Para reforzarlos se han utilizado varillas de fibra de carbono según los cálculos del modelo de elementos finitos. Se han introducido 1.300 metros lineales de varilla de fibra de carbono con diámetros entre 5,5 mm y 7,5 mm.

Refuerzos estructurales de fibras aramídicas

Se han aplicado un total de 370 m² de distintos tipos de fibras aramídicas y de carbono para la dotación de capacidad de tracción a los distintos elementos constructivos. Para evitar el deslizamiento por esfuerzo cortante en los arcos, se han utilizado pins de acero inoxidable o fibra de carbono anclados a fábrica de piedra y solidarios con la capa superficial de fibra aramídica.

La cúpula

Este elemento se había restaurado anteriormente en un proyecto anterior. Se habían repuesto los revestimientos y sellado las grietas tanto de la cúpula como del tambor. Faltaba el tratamiento exterior, que ha consistido en el desmontaje de toda la teja, picado de la cúpula, aplicación de refuerzos aramídicos perimetrales, reposición de cristales en el capulín y restauración de remates. También se ha vuelto a reponer el enlucido exterior con mortero de cal y se han vuelto a colocar las tejas, que se han colocado clavadas para impedir su deslizamiento.

Limpieza y consolidación de a piedra

El proceso de limpieza de la piedra se ha fundamentado en la idea de recuperar la espacialidad y la luz natural en el interior de la iglesia. El Salvador se concibe inicialmente como una iglesia muy luminosa, con un gran ventanal a Levante y con vidrieras claras. La construcción del retablo mayor, con el cegado de este ventanal, la colocación de unas vidrieras neomudéjares en 1860 y el progresivo oscurecimiento de la piedra, transformaron el interior en un espacio más parecido a una cueva que a una hermosa iglesia renacentista. Por ello, recuperar algo de la espacialidad de origen de la iglesia pasaba por el rescate del color original de la piedra y el incremento de la luz natural en su interior.

Para la limpieza se ha usado un sistema de látex líquido, que desprende la suciedad cuando se solidifica, como una papeta tradicional, sin afectar a la pátina superficial. El sistema fue estudiado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y, una vez comprobada su inocuidad para la piedra, se utilizó extensivamente. La costra de suciedad estaba formada, principalmente, por hidrocarburos y hollines, producidos por casi trescientos años de iluminación con velas, hachones y candelas.

La limpieza de la piedra puso al descubierto numerosas lesiones ocultas por la suciedad y que han sido tratadas. También se han liberado a las columnas de una cantidad sorprendente de clavos, utilizados extensivamente para sujetar colgaduras. La limpieza también ha permitido descubrir los distintos tipos de piedra utilizados: San Cristóbal en pilas y Morón (más dura) en los arcos.

Para la consolidación de la piedra, una vez limpia, hemos aplicado varias manos de agua de cal, producto natural que carece de las contraindicaciones de los productos químicos.

Restauración de las sacristías

Se han restaurado las tres sacristías de la iglesia. La Sacristía Baja, uno de los restos de la capilla sacramental de la colegial medieval, poseía una cubierta de madera en estado irrecuperable, por lo que se ha sustituido por otra idéntica, prefabricada en taller. También se han consolidado y limpiado las nervaduras góticas de la bóveda y se ha reinstalado el retablo de Pablo Legot, una vez limpio de tres repintes completos.

Las sacristías altas han puesto al descubierto un antiguo ingreso en ángulo desde el Altar Mayor, muy perjudicado por el revestimiento pétreo posterior y que no ha sido posible recuperar. En la Sacristía Sur se ha instalado un archivo osteológico, con 200 cajas, de los esqueletos hallados en las excavaciones. Este archivo se utilizará por antropólogos y forenses para investigar esta población del siglo XVIII sevillano.

La restauración de los bienes muebles

Desde el comienzo de las obras se contó con la inestimable colaboración del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) que se hizo cargo de la restauración de casi sesenta piezas que comprendían estatuaria, entre otras el San Cristóbal de Martínez Montañés, platería, pinturas, joyas bibliográficas, como el libro de reglas de la Hermandad de la Virgen de las Aguas y textiles, como el manto ceremonial de esta Virgen.

Posteriormente, la Delegación Episcopal firmó un convenio de cooperación con CajaSur, que ha patrocinado la restauración del Camarín y Retablo de la Virgen de las Aguas.

Con el dinero de donantes, muchos de ellos anónimos, se está restaurando el presbiterio completo, incluyendo el gran retablo, el fresco de Juan de Espinal de la bóveda y la policromía de las columnas. Queda pendiente la restauración del magnífico órgano de José Bono en espera de encontrar fondos para esta compleja operación.

La difusión y participación pública

Desde el principio de la restauración, adoptamos el criterio que ésta iba a ser una obra abierta a todos, en todo momento. El proceso de trabajo se ha complementado con un proyecto de divulgación, en el que todos los sevillanos han podido conocer el desarrollo de las obras a lo largo del tiempo. Este seguimiento se realiza a través de un programa de visitas guiadas, patrocinado por Caixa Galicia, haciendo así partícipe a la ciudadanía de un proceso de sensibilización en los valores de la conservación de nuestro patrimonio.

Para materializar esta idea se consiguió la colaboración de la Gerencia de Urbanismo de Sevilla que financió el acondicionamiento del Patio de los naranjos como centro de interpretación y actividades y la construcción de las pasarelas-codales que permitieron las visitas guiadas al interior del templo durante la excavación.

En total han visitado las obras, hasta la fecha, 48.661 personas, obteniéndose una recaudación de 62.645,23 en concepto de donativo por la entrada, que se han destinado a un proyecto de abastecimiento de aguas y semillas en El Salvador (país) desarrollado por Manos Unidas.

La difusión de las obras y las actividades culturales han estado a cargo de Carlos Carrillo. El Programa de sensibilización infantil lo ha dirigido María Luisa Ríos con un gran éxito entre los colegios de Sevilla.

El patio, una vez acondicionado, se ha utilizado como foro abierto ciudadano y centro de cultura. En este espacio se han celebrado, hasta ahora, 89 actividades entre los años 2005 y 2006, entre el Foro de Historia de Sevilla, actividades musicales y otras, entre ellas presentaciones de libros y exposiciones. El público sevillano ha tomado el patio del Salvador como algo propio y lo ha convertido en un auténtico foro ciudadano situado en el corazón de la ciudad.

En este año 2007, el patio se desmontará y devolverá a su situación anterior. La estructura de madera y cristal que lo cubre, financiada con fondos públicos, se reutilizará en el emplazamiento que decida la Gerencia de Urbanismo.

Bibliografía

- AGUILAR PIÑAL, F. La Sevilla del XVIII. En MORALES PADRÓN, F. (coord.) *Historia de Sevilla*. Sevilla: Universidad, 1992 pp. 339-414
- AGUILAR PIÑAL, F. *La Sevilla de Olavide, 1767-1778: homenaje al autor*. Sevilla: Servicio de Publicaciones, Ayuntamiento de Sevilla, 1995
- AMADOR DE LOS RÍOS, J. *Sevilla pintoresca o la descripción de sus más célebres monumentos artísticos*. 1844
- ARANA DE VARFLORA, F. *Compendio de Sevilla*. Reedición, 1978
- BONET CORREA, A. *Andalucía Barroca, Arquitectura y Urbanismo*. Barcelona: Polígrafa Ediciones, 1978
- CARO, R. *Antigüedades y principado de la ilustrísima Ciudad de Sevilla*, 1634
- COLLANTES DE TERÁN Y DELORME, F. (1957) *La Sevilla que vio Guzmán el Bueno*. Sevilla: Archivo Hispalense (84/85)
- COLLANTES DE TERAN, F. *Los establecimientos de caridad de Sevilla*. Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1980
- DE LOS RÍOS, DEMETRIO. *Archivo de la iglesia del Salvador de Sevilla*. Documento inédito
- DESCRIPCIÓN breve del nuevo Templo del Salvador del mundo*. Sevilla, 1712
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. La Sevilla del Siglo XVII. En *Historia de Sevilla*, Sevilla: Universidad, Servicio de Publicaciones, 1986
- ESPINOSA Y CÁRCCEL, A.M. Continuación de los Anales Eclesiásticos y Seculares de la... ciudad de Sevilla... Madrid: en la Imprenta Real, 1795-1796
- GARCÍA, E. Transcripción del documento sobre el estado de la iglesia Colegial de El Salvador de Sevilla antes de que se derribase para hacer el nuevo templo. 15 de agosto de 1671
- GESTOSO PÉREZ, J. *Sevilla Monumental y Artística*, t. III, Sevilla, 1892
- GÓMEZ PIÑOL, E. *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y Sociedad en Sevilla (Siglos XVI al XIX)*. Sevilla: Fundación Farmacéutica Abenzoar, 2000
- GONZÁLEZ DE LEÓN, F. *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1973
- GONZÁLEZ DE LEÓN, F. *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles de esta M.N.M.L.M.H. ciudad de Sevilla*. Imprenta José Morales, Sevilla 1839
- GUICHOT Y PARODI, J. *El cicerone del viajero de Sevilla*. Sevilla: José M^o. Ariza, 1882
- HERNÁNDEZ, F. *El alminar de la aljama de Ibn Adabbas*
- HEYMAN, J. *El esqueleto de piedra: mecánica de la arquitectura de fábrica*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2005
- MADOZ, P. *Diccionario geográfico y estadístico histórico de España. 1846-50*
- MARÍN HIDALGO, A. *Vermondo Resta*. Sevilla: Diputación Provincial, 1988
- MORGADO, A. *Historia de Sevilla*. Sevilla : Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981
- MONTOTO, S. *Sevilla en el Imperio (siglo XVI)*. Sevilla: Nueva Librería, [s.a.] Vda. de Carlos García, 1938
- MORALES, A.J. (et. al.) *Guía artística de Sevilla y Provincia*. Sevilla: Diputación provincial, 1981
- NORBERG-SCHULZ, C. *Arquitectura Barroca*. Madrid: Aguilar, 1989
- ORTIZ DE ZÚÑIGA. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía*
- PERAZA, L. *Justicia de Sevilla, Historia de la Ciudad*
- RIVAS CARMONA, J. Leonardo de Figueroa: una nueva visión de un viejo maestro. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1994
- ROLDÁN Y BARRIOS, F. *El Vicario de Ecija: bosquejo biográfico de D. Victoriano Aparicio y Marín, Presbítero Misionero apostólico y exarcipreste de la ciudad de Ecija Texto impreso*. Sevilla : [s.n.], 1920 Est. Tip. de El Correo de Andalucía
- SANCHO CORBACHO, A. *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid : [s.n.], 1952 Gráf. Diana
- SAN NICÓLAS, FRAY LORENZO. *Arte, y uso de arquitectura : Segunda parte, con el quinto y septimo libros de Euclides... y las medidas difíciles de bóvedas (sic)... Con las ordenanzas de la... ciudad de Toledo...* Madrid : Manuel Román, 1736
- SCHUBERT, O. *Historia del barroco en España*. Madrid [Santander : Aldus], 1924
- SERRERA, JM; OLIVER, A. *Iconografía de Sevilla 1650-1790*.
- TORRES BALBÁS, L. *Crónica Arqueológica de la España musulmana*
- TORRES BALBÁS, L. *El Andalus*. Volumen II
- VEGA, B. *El patio de la Mezquita del Salvador de Sevilla*, 1917
- VV.AA. *Estudio de la Iglesia del Divino Salvador de Sevilla*. Vorsevi (marzo, 2001)
- VV.AA. *Iconografía de Sevilla*. Focus
- WEISBACH, W. *El Barroco, Arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1942



Vista general de la Iglesia del Salvador. Foto: Estudio Fernando Mendoza Castells



Vista general de la Iglesia del Salvador. Foto: Carlos Ortega



Vista general de la Iglesia del Salvador. Foto: Carlos Ortega



Patio de la Iglesia del Salvador. Foto: Carlos Ortega



Vista del presbiterio. Foto: Estudio Fernando Mendoza Castells



Ángel del presbiterio. Foto: Carlos Ortega



Detalle tallado del pilar. Foto: Carlos Ortega



Camarin de la Virgen de las Angustias. Foto: Carlos Ortega



Detalle del camarín de la Virgen de las Angustias. Foto: Carlos Ortega



Camarin de la Virgen de las Angustias. Foto: Estudio Fernando Mendoza Castells



Detalle del retablo. Foto: Fernando Mendoza Castells



Obra en cubiertas.
Foto: Estudio Fernando
Mendoza Castells



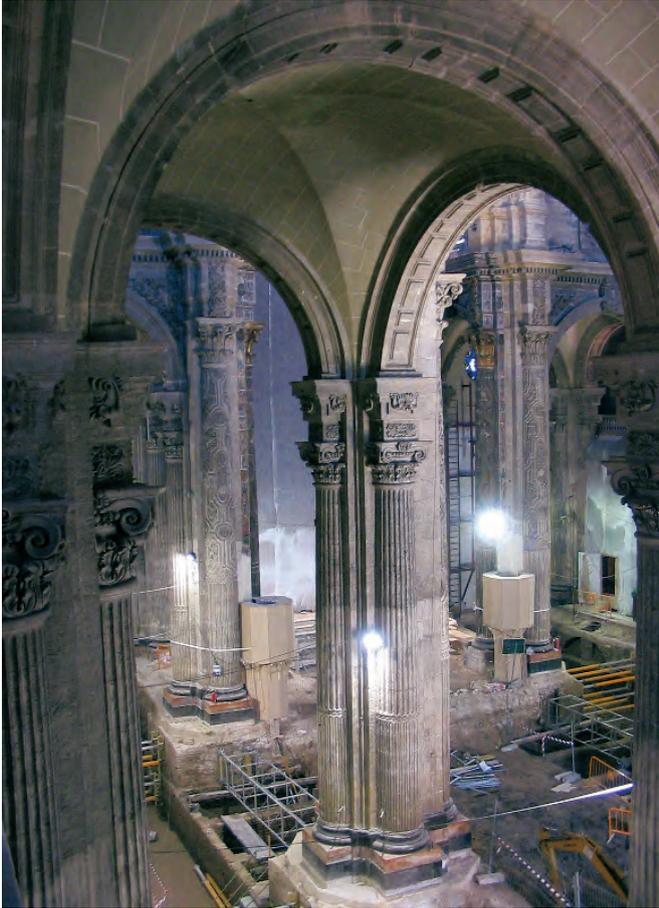
Cubiertas bajas, diciembre
2005. Foto: Estudio
Fernando Mendoza
Castells



Obra en cubiertas, 31 de agosto de 2004.
Foto: Estudio Fernando Mendoza Castells



Obra en cubiertas, 23 de julio de 2004.
Foto: Estudio Fernando Mendoza Castells



Obra en el interior, 17 de mayo de 2004. Foto: Estudio Fernando Mendoza Castells



Excavación del subsuelo. Pasarelas peatonales que permitan la visita de la obra, soportadas por estructuras metálicas. Cripta obtenida con una losa de hormigón armado, reforzada mediante arcos carpaneles que siguen la pauta de la matriz de las bóvedas originales. Foto: Estudio Fernando Mendoza Castells



Excavación arqueológica de la Iglesia. Foto: Estudio Fernando Mendoza Castells



Cripta. Foto: Estudio Fernando Mendoza Castells



Pasarelas durante la obra. Foto: Estudio Fernando Mendoza Castells



Remodelación del Patio de los Naranjos

Des-restauración *versus* restauración en la iglesia de Santa María de la Fuente, Concatedral de Guadalajara

José Juste Ballesta, Doctor arquitecto. ALPRM

El caso de Sta. María de la Fuente, un monumento necesitado de clarificación; el estado inicial...

La iglesia Concatedral de Santa María de la Fuente, o Santa María la Mayor, es uno de los edificios más antiguos de la ciudad alcarreña, y además uno de los escasos testimonios medievales que conserva en la actualidad Guadalajara, la antigua *Wad-al-Hayara* musulmana. Su emplazamiento se ubica precisamente en un sector de la ciudad caracterizado en época islámica por su notable protagonismo urbano. Es muy probable, además, que la traza mudéjar de las partes más antiguas del edificio –es decir, la torre y las naves, edificadas a mediados del siglo XIV- guarden relación con la notable presencia de moriscos documentada en Guadalajara hasta un momento histórico muy tardío. En todo caso, la relación compositiva de las portadas occidental y meridional con los modelos nazaries contemporáneos es evidente.

El núcleo inicial de aquella iglesia mudéjar primitiva sería modificado y ampliado posteriormente en diversas ocasiones hasta lograr la configuración actual, destacando de entre estos episodios transformadores de la tipología inicial la agregación en los últimos años del siglo XV o primeros del XVI del atrio porticado que rodea al templo por sus lados meridional y occidental, así como la posterior ejecución de la actual cabecera barroca. Con esta última operación se dotó a la iglesia, una vez demolida su primitiva cabecera mudéjar, de un transepto compuesto por unos brazos escasamente desarrollados y un presbiterio de ábside plano, flanqueado por dos capillas. Todo el espacio interior fue así mismo acondicionado con un tratamiento abovedado barroco, que incluía una gran cúpula con linterna sobre el crucero, aprovechando el soporte mudéjar, que quedó de esta forma completamente escamoteado. Años antes, la coronación originaria de la gran torre mudéjar –probablemente el mejor exponente arquitectónico del conjunto- había sido sustituida así mismo por un esbelto chapitel de pizarra.

La configuración del edificio, tal y como llegó a principios del siglo XX, era pues en síntesis el producto de las transformaciones renacentistas y barrocas de un edificio mudéjar, con resultados consistentemente contradictorios e incluso chocantes, que se manifestaban, por ejemplo, en la composición desaliñada de la fachada principal, o en las desgarbadas proporciones del oscuro interior.

La destartada, vieja y entrañable iglesia de Santa María, fruto de tantas manipulaciones, continuó siendo objeto de nuevos y desafortunados arreglos a lo largo del siglo XX, realizados todos ellos con escasos medios y cortedad de miras, que vinieron a trastocar aún más si cabía la imagen final. Así, en los primeros años de aquel siglo se colocó un pintoresco peto neomudéjar alrededor del chapitel del campanario, alterando su morfología y su lógica constructiva. A mediados de siglo, el colapso de uno de los pilares interiores que sostienen la arquería de separación de la nave central y la nave

sur motivó una reconstrucción que afectó a una parte importante del templo, realizada, una vez más, con medios cicateros.

En un intento de dignificar el aspecto que ofrecía el templo mayor guadalajareño, también el exterior fue objeto en tiempos más recientes de sucesivas intervenciones, tales como la realización de una cornisa de hormigón en la coronación del frontón mixtilíneo de la nave central y de unos abultados espúreos. Finalmente, se pavimentó el ámbito del atrio con un modesto empedrado que terminó de empobrecer el aspecto exterior del conjunto concatedralicio, el cual, paradójicamente, había ido adquiriendo un mayor protagonismo urbano a raíz de los sucesivos acondicionamientos del entorno.

Consiguientemente, la necesaria mejora formal del aspecto exterior del edificio histórico debería de establecerse forzosamente a partir de un equilibrio entre la clarificación de las características específicas de cada uno de los componentes del conjunto, y el refuerzo de los aspectos comunes a todos ellos. Y por otro lado, en el interior había que lograr la coexistencia entre los dos sistemas principales, tan alejados conceptualmente entre sí, que habían configurado la personalidad del edificio, es decir, el conjunto mudéjar de los siglos XIV y posteriores, y las fábricas barrocas del XVIII, cuyo tratamiento preferencial en uno u otro sentido había dado pie hasta la fecha a propuestas encontradas.

Y es que los revestimientos barrocos habían preservado, ocultas en el bajo cubierta, las partes altas del antiguo edificio mudéjar, incluido el alfarje de la nave central, cuya función había quedado reducida a la de simple elemento soportante de la cubierta. Se trataba, pues, de recuperar y hacer compatibles aquellos elementos mudéjares conservados por encima del nivel de las bóvedas, con los ámbitos inferiores del templo acondicionados con lenguaje barroco.

En otoño de 1994, el Obispado de Sigüenza-Guadalajara encargó al arquitecto Enrique Nuere y a mí mismo un estudio del estado de la Concatedral y unas propuestas de actuación. Entre tanto, el colapso generalizado de la armadura del atrio, que tuvo que ser apuntalado con urgencia, aceleró la formulación de un proyecto de restauración que afectaba a dicho atrio, y a las cubiertas de las naves, para cuya ejecución hubo que suscribir un convenio entre la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, el Obispado, el Ayuntamiento de Guadalajara, y la Diputación Provincial. La ejecución de las obras se prolongó hasta el año 1997.

Posteriormente, se realizaría una segunda fase con la que se concluyó la consolidación y restauración de todo el conjunto, a excepción del interior, que aún está por hacer. Esta nueva fase sería asumida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes con cargo al Plan de Catedrales, y afectó a la totalidad de la cabecera del templo, habiéndose concluido en el año 2002.

Las actuaciones realizadas: historia de una reflexión sobre las preexistencias, y de una revisión crítica de las intervenciones de restauración anteriores

La filosofía general del proyecto redactado para aquella primera fase consistía en revalorizar las distintas partes que constituían el sistema concatedralicio, procediendo a eliminar con firmeza, pero con rigor metodológico, las situaciones anecdóticas o degradantes, así como las aportaciones restauratorias improcedentes. Todo ello atendiendo al mismo tiempo a los requerimientos constructivos y funcionales del edificio, así como a la necesidad de poner en sintonía su imagen con la fuerte carga simbólica y representativa que este templo posee para la capital alcarreña. Por lo que se refiere al interior, era posible lograr la antes mencionada coexistencia entre las estructuras mudéjares y las barrocas si, una vez restaurados y revalorizados convenientemente las primeras, se acondicionaban convenientemente para su visita.

Se iniciaron las actuaciones de esta fase desmontando el atrio, que ya había sido manipulado en diversas ocasiones, y del que sólo se conservan como elementos originales los fustes y los capiteles de las columnas. Tras ello, se efectuaron los estudios arqueológicos, que consistieron primordialmente en una exhaustiva lectura estratigráfica de paramentos, cuya aplicación novedosa para aquellos años aportó una rica información acerca de las distintas etapas constructivas del edificio.

La restauración de las cubiertas y de sus ámbitos internos respondió a criterios de consolidación y restauración pura, aplicándose con especial esmero el principio de conservar la mayor cantidad posible de materia histórica; como quiera que, sin embargo, las armaduras habían perdido buena parte de sus elementos originales, se efectuaron intensas reintegraciones con vistas a recuperar las características constructivas y espaciales de las armaduras mudéjares originales, lógicamente hasta donde ello era posible sin caer en el falso histórico.

En cuanto a las fábricas, se demolieron las deplorables reconstrucciones realizadas en los años 50, y se rehicieron posteriormente con técnicas constructivas de calidad, compatibles con las históricas. Se hizo especial hincapié en la consolidación de los tapiales y en la fijación de los restos de los sucesivos revestimientos de acabado originales. Finalmente, se colocaron pasarelas y una iluminación dispuesta para servicio específico de la contemplación de los componentes mudéjares.

Mayor complejidad conceptual adquiría la intervención en el exterior, dado que, como se ha dicho, había que contar con la necesidad de dignificar el aspecto final del exterior del monumento. El mayor problema lo constituía el hecho de que la totalidad de la fachada ofrecía un aspecto inconexo, producto de sucesivas transformaciones históricas, y de las diversas intervenciones posteriores que se habían iniciado con la desafortunada implantación del frontón curvilíneo con que se había sustituido el frontón recto inicial, y cuyo derrumbamiento había sido ocasionado por el empuje del artesonado interior.

La total carencia de regularidad compositiva de la fachada producto de las sucesivas intervenciones se manifestaba también en la disposición desplazada de la portada nazarí respecto del eje principal de la misma, la diferencia de dimensiones y alturas de los huecos y, sobre todo, en la distinta anchura de las naves laterales cuyos faldones, además, poseían distinta pendiente. En cuanto a los cerramientos laterales de la nave central, su calidad formal y constructiva era del todo nula.

Ante este panorama, y una vez picados los enfoscados de cemento que cubrían los paramentos de ladrillos históricos, se optó por dejarlos vistos, una vez restaurados, con la doble finalidad de potenciar el aspecto unitario del edificio, basado en el uso predominante del ladrillo, y de dejar manifiesta la autenticidad de las fábricas históricas. También se demolieron las pésimas reconstrucciones sectoriales de los muros del cerramiento de la nave norte, y se aumentó su altura –dejando reconocible esta operación en el interior del bajo cubierta-, hasta igualar la del alero lateral de la nave sur.

Finalmente, se reconstruyó el frontón de acuerdo con el perfil que había poseído en el siglo XVI, según habían puesto de manifiesto los estudios históricos, y se revistieron con ladrillo los cerramientos laterales. Con el fin de dejar manifiesta la contemporaneidad de la reintegración historicista así realizada, se incluyeron unos bajorrelieves en bronce datando la intervención.

Por lo que se refiere a la reconstrucción del atrio, se sustituyó la armadura que había sufrido el colapso por otra dotada de mejores condiciones constructivas. En cuanto a la columnata, se repusieron los fustes sobre unos basamentos nuevos, diseñados con proporciones canónicas, en sustitución de las basas improcedentes anteriores. Se acondicionaron así mismo las plataformas del atrio, de manera que éstas tuvieran un acuerdo adecuado con el espacio público circundante, y una mayor dignidad constructiva y formal. En el año 2000 se reiniciaron las actuaciones, centradas esta vez en la recuperación de las fábricas que configuran todo el sector oriental del templo, incluida la torre.

Como en la fase anterior, la nueva actuación estaba constituida por una suma de actuaciones de restauración pura de los componentes históricos, y de “des-restauraciones” de las aportaciones no históricas que se demostraban incapaces de resistir un análisis crítico.

En general, la actuación en las cubiertas estaba orientada a la recuperación de su capacidad funcional, comprometida por el escaso mantenimiento y por la modestia de las soluciones constructivas aplicadas en su elaboración. Consiguientemente, se respetaron las condiciones iniciales de éstas, reponiendo los elementos dañados, pero cuidando de mejorar las soluciones constructivas de las situaciones más comprometidas, tales como encuentros entre faldones y paramentos, limas, impostas, aleros, etc.

La intervención principal en este sector estuvo centrada en la recuperación del transepto, que era la zona más degradada y, al mismo tiempo, el sector de la aportación barroca dotado de un mayor valor arquitectónico. Afortunadamente, la armadura que sostenía la pesada linterna que corona el cuerpo superior del crucero se hallaba en un aceptable estado de conservación, por lo que bastó con reforzar con prótesis los elementos de madera más debilitados y con introducir algunos tirantes de varilla de acero para recuperar el estado de equilibrio del conjunto del transepto. Tras ello, se sanearon los cerramientos de ladrillo, y se rehizo con materiales nobles el remate de la linterna.

Pero la acción “des-restauradora” más llamativa fue la realizada en la torre, que probablemente constituye el episodio más sobresaliente de todo el conjunto monumental de Santa María. El imponente campanario mudéjar que, como se ha referido anteriormente, estuvo separado hasta el siglo XVIII del cuerpo de la iglesia, es muy semejante a la madrileña torre de San Pedro el Viejo y, como ésta, se halla así mismo coronado por un gran chapitel barroco, que a su vez es muy similar al de la Catedral-Magistral de Alcalá de Henares. Este remate, construido sobre un levante que sorteaba la cúpula de ladrillo del cuerpo de campanas, vino a sustituir la terminación mudéjar que, según Pavón, debía de estar constituido por una terraza plana con un cuerpo menor, a modo de “Giraldillo”.

Como se dijo anteriormente, en los primeros años del siglo XX, y a la vista de los daños que presentaban los faldones del chapitel, se ejecutó una intervención en éste, consistente en la eliminación de las partes inferiores del chapitel del XVI, las cuales fueron sustituidas por un pintoresco peto neomudéjar decorado con arquillos ciegos y remates piramidales en las esquinas; este peto escondía un canalón para recogida de las aguas que, una vez atorado convenientemente por la suciedad, constituía un foco de humedad que afectaba de manera permanente a la armadura del chapitel. Además, se alteró profundamente el comportamiento constructivo de aquélla.

Dada la relativa proximidad en el tiempo de la actuación realizada, existía una documentación fotográfica que reflejaba suficientemente el estado previo a la reforma realizada, conservándose por otro lado diversos ejemplos tipológicamente afines al chapitel de Santa María, por lo que la operación de “des-restauración” propuesta no revestía dificultad desde el punto de vista metodológico; a pesar de ello, habían sido necesarios varios años para “convencer” a los responsables locales en materia de Patrimonio de la oportunidad de restituir los elementos que habían sido eliminados del chapitel.

Pero la actuación pudo realizarse finalmente, y una vez repuestos los componentes del chapitel desaparecidos, se acometió la rehabilitación de los cuerpos interiores de la torre. El resto de la intervención, de carácter ordinario, se realizó sin mayores problemas, quedando tras ella más patente si cabe, la belleza de la arquitectura mudéjar de la torre, una vez que su chapitel de coronación barroco hubo recuperado su antigua dignidad formal y constructiva.



Estado general de la iglesia de Santa María de la Fuente, Concatedral de Guadalajara, previo a la intervención. Foto: José Juste Ballesta



Acondicionamiento de los ámbitos mudéjares del bajo cubierta. Foto: José Juste Ballesta



Chapitel de la torre, después de la "des-restauración".
Foto: José Juste Ballesta



Estado final del exterior de la Concatedral, tras la restauración. Foto: José Juste Ballesta

La recuperación del espacio interior de la Colegiata de Santa María la Mayor de Alquézar (Huesca)

Joaquín Naval Mas, arquitecto. ALPRM

Antes de centrarnos en la intervención del singular edificio de la Colegiata de Santa María la Mayor de Alquézar, es obligado describir brevemente sus orígenes y su ubicación en uno de los más interesantes y notables conjuntos urbanos del Alto Aragón, que fue declarado Conjunto Histórico Artístico en 1982, y su Castillo Colegiata, Monumento Histórico Artístico en 1931.

La Villa de Alquézar aúna monumentalidad, arquitectura tradicional y traza urbana de carácter medieval, perfectamente asentada en una naturaleza de particular belleza, como es el Somontano oscense de Barbastro, cuna de excelentes vinos, y a las puertas del Parque Natural de la Sierra de Guara. Su núcleo se alza y queda limitado por los cañones del serpenteante río Vero.

El núcleo se abriga, en una ladera al Mediodía, buscando el soleamiento de sus casas. Esta disposición da lugar a la superposición de volúmenes y tejados, presididos y vigilados por su imponente Castillo-Colegiata que se asienta en lo alto de un promontorio rocoso.

Historia

Alquézar, de fundación musulmana a principios del siglo IX, fue reconquistada en 1065 por el Rey Sancho Ramírez de Aragón, transformándose, a partir de entonces, su predominio militar en religioso, con motivo del establecimiento de una comunidad de canónigos que asistía a las nuevas guarniciones militares.

El templo primitivo de la colegiata se consagró a finales del siglo XI, conservándose de aquella época el atrio que cuenta con interesantes capiteles de traza esquemática y arcaica, y que forma parte a su vez del claustro románico, de planta trapezoidal, que se terminó de levantar en el siglo XIV. Los paramentos sirvieron también de soporte de pinturas murales realizadas en los siglos XV y XVI y que describen la vida y muerte de Jesús.

La actual colegiata se construyó en la primera mitad del siglo XVI, en una sola nave -con capillas entre contrafuertes- de 24 m de longitud, 9 m de ancho y 14 m de altura. Está cubierta con bóveda estrellada, de terceletes y combados, y claves ornamentadas con pinjantes a modo de rosetas. Nuevas capillas se levantaron en el alzado norte en el siglo XVII, que conjuntamente con el volumen de la sacristía, y los magníficos retablos que se incorporaron en aquella época, dieron como resultado este bello y acogedor espacio.

A diferencia de otros edificios de la misma apariencia y periodo de tiempo, su bóveda se talla con refinada labra en piedra caliza. La buena ejecución de las fábricas de sillería se hizo extensible también a los muros, contrafuertes y vanos que definen la construcción del templo.

Intervención

La intervención, objeto de esta comunicación, es una fase más de las realizadas en los últimos 20 años. La peculiaridad de su ubicación ha llevado consigo la dificultad para llevar a cabo los trabajos, como fue la operación que se hizo en la década de los 90, cuando hubo que intervenir en la restauración y restitución de la cubierta. Para ello, se tuvo que trasladar y colocar -mediante helicóptero- la nueva estructura de madera.

Las diferentes actuaciones ejecutadas hasta el momento han estado enfocadas a la recuperación de sus estructuras, materiales, trazas y espacios, tal como se configuraron en el momento de su construcción. La madera, piedra, tierras, cales y yesos han sido materiales imprescindibles para la restauración de los diferentes elementos constructivos que se encontraban muy deteriorados y dañados con el paso del tiempo. Con este criterio se han ido sustituyendo o eliminando añadidos que carecían de valor y habían perdido su función.

La nueva fase de restauración en el conjunto arquitectónico, y concretamente en el interior de su iglesia, ha tenido un especial significado en el proceso, ya que ha permitido recuperar la luminosidad y el aspecto de un espacio que se levantó por manos expertas en el siglo XVI y que posteriormente se arropó y se potenció su valor con aportaciones e intervenciones hasta el siglo XVIII.

Es a partir del siglo XIX cuando este patrimonio de gran entidad artística queda velado por acciones, que en vez de engrandecerlo y revalorizarlo, enmascararon cada vez más su calidad hasta nuestros días. Esta “decadencia” es consecuencia, sin duda, de la falta de recursos y medios para nuevas aportaciones y para un mantenimiento acorde con el interés de este rico patrimonio. Es lamentable que este mal sea muy común y se haga extensible a parte de nuestro patrimonio mobiliario y edificado; hasta el extremo, que en ocasiones ha hecho imposible su recuperación. Afortunadamente, no es el caso de la Colegiata de Alquézar, ya que diversas actuaciones en los últimos años han permitido recuperar y apreciar de nuevo este conjunto monumental.

La restauración del interior del templo ha estado enfocada a la recuperación de la “piel” que configuró la envolvente de este equilibrado y sugerente espacio. Con el estudio -mediante catas y decapados- de los diferentes revestimientos superpuestos que se aplicaron a lo largo de los siglos en sus paramentos y bóvedas, se ha averiguado qué acabado se le dio en el momento de su construcción. Dentro de una escala de valores, se llegó a la conclusión de que la acción original era la que estaba en mayor sintonía con la arquitectura y la resaltaba con toda su valía.

La gran sorpresa, aunque se podía intuir, a pesar de la suciedad acumulada y anclada a la superficie, y que había contribuido, en gran parte, al oscurecimiento del espacio, hasta el extremo de darle un aspecto sombrío, fue el descubrir unas magníficas bóvedas estrelladas de piedra labradas por avezados canteros, que cooperaron todavía más a definirla como una obra extraordinaria. En el momento de su construcción ya se utilizaban otros materiales alternativos a la piedra, como el ladrillo y el yeso, que eran más próximos y menos costosos, a la hora de dar forma a los muros y bóvedas de los edificios; incluso en edificios tan singulares como fueron las catedrales construidas en su misma época.

De este modo, la Colegiata de Alquézar se levantó con excelentes fábricas de piedra, tanto al exterior como al interior, hasta el extremo que las bóvedas, que tradicionalmente se revestían con morteros de cal y yeso para enmascarar las irregularidades de la labra, no fue necesario, y se aplicaron tratamientos de simples veladuras de agua de cales pigmentadas, que dejaban entrever la calidad y textura de la piedra, y que decoraban con despieces simulados de sillarejo, según el criterio estético y de acabado propio del estilo arquitectónico.

Con criterios similares de intervención, se ha actuado en las capillas de la Virgen del Rosario o la de San Nicostrato, levantadas un siglo más tarde, y en donde los elementos ornamentales se han recuperado también de acuerdo con los cánones del estilo. Los fileteados, dorados, pinturas policromas de tipo geométrico o arquitectónico se sacan a la luz, tras la eliminación, aparte de la suciedad, de los repintados y decoraciones superpuestas.

Igualmente se han sacado a la luz y se han restaurado los restos de los frescos medievales, que representan a Santa Catalina y San Pablo, con sus atributos hagiográficos, que quedaban ocultos a los pies de la iglesia, en el muro que formaba parte del atrio del anterior edificio.

También ha sido posible recuperar los primitivos pavimentos de baldosas de barro cocido o de yeso endurecido que quedaron ocultos tras la superposición de tarimas de madera que los ocultaba y protegía. La diversidad de formatos de las piezas de solado y la disposición con diferentes aparejos se han mantenido por formar parte del modo de hacer en los tiempos pasados. No considerándose necesario su unificación, ni su sustitución, incluso en los casos de un mayor desgaste. Se ha procedido únicamente a su limpieza y a dar un tratamiento de protección.

Es así como se ha llegado a la intervención final, recuperando las veladuras y la luminosidad original, sustituyendo las vidrieras coloristas -tanto geométricas como figurativas- dispuestas en el siglo pasado, por ventanales de alabastro, que ya tuvieron, y que ayudan a matizar la luz y a acentuar sus volúmenes sin desvirtuar la textura y calidez de la piedra. La apertura de los ventanales del lado del evangelio que quedaron cegados con las cubiertas de las capillas adosadas nos permite contemplar de nuevo, con la incorporación de un lucernario, el espacio con una luz natural equilibrada y acorde con su arquitectura.

Objeto de esta acción ha sido también la dotación de nuevo alumbrado eléctrico y de otras instalaciones ajustadas a la normativa. Sabemos que son instalaciones imprescindibles pero de difícil integración en el patrimonio.

Los magníficos calados y elementos decorativos aparecidos con la limpieza de las cornisas y ménsulas de piedra han llevado a renunciar, tal como en un principio estaba previsto, a colocar los focos y tendidos eléctricos apoyados sobre las impostas. Solución, por otro lado, muy recurrida al quedar en gran parte oculta la instalación. Al final ha sido preferible asumir una solución más visible, a base de báculos exentos, que “no tocan el edificio y sus partes ornamentales”, y que a su vez son soporte de las distintas instalaciones que cada vez son más numerosas y complejas. El alumbrado monumental, ambiental, de balizamiento y de emergencia, enchufes, detectores de seguridad y megafonía se han dispuesto y colgado de estos soportes integrados. Respecto al alumbrado ambiental se ha resuelto mediante iluminación indirecta y por reflexión que nos permite reforzar y resaltar la forma de las bóvedas, a la vez que se asemeja a la iluminación natural del edificio y se evita el deslumbramiento a la hora de contemplar el espacio.

Se han realizado trabajos externos, aunque de menor alcance. Los tapias de la fachada sudeste del volumen del claustro se encontraban en parte deteriorados por su antigüedad y el paso del tiempo, así como por las reparaciones y parcheos de morteros de cemento que se habían aplicado en las últimas décadas. La utilización de tierras ocre del entorno, unido al uso de cales y yesos, ha permitido recuperar tonos y texturas de estas fábricas históricas.

Las fábricas de piedra debido a su deterioro, junto con el bajorrelieve de las Vírgenes Nunilo y Alodia -santas vinculadas a la comarca- que recuerda la ubicación de la mazmorra donde estuvieron encerradas, han sido objeto también de restauración. Para ello se ha cajeado y repuesto el material pétreo dañado y se ha sustituido el relieve original (del siglo XVIII) por una copia, dado el estado de deterioro y de disgregación a que había llegado. Tras su consolidación

y restauración pasará a formar parte del museo de arte sacro que la colegiata tiene instalado en las dependencias del claustro.

Para finalizar, se puede decir que las últimas obras realizadas en el edificio han pretendido recuperar la esencia del interior del templo, tal como se concibió, revalorizando sus trazas y elementos ornamentales, en una acción que también se podría denominar de “des-restauración” -término de debate en la presente Bienal sobre la Restauración del Patrimonio Monumental- y que se ha centrado en la eliminación de aquellos cambios o actuaciones que había soportado el edificio en el último siglo, conjuntamente con los trabajos de reparación y conservación necesarios por el deterioro e inevitable envejecimiento de sus materiales, y que aún no habiendo sido transformaciones de gran alcance, han contribuido al realce y puesta en valor del monumento.



Bóveda de la Capilla del Rosario antes y después de la restauración. Foto: Joaquín Naval Mas



Nave de la iglesia antes de la restauración. Foto: Joaquín Naval Mas



Nave de la iglesia después de la restauración. Foto: Joaquín Naval Mas

La actitud restauradora en la Alhambra de Granada durante el régimen franquista: D. Francisco Prieto-Moreno Pardo. Una aproximación a su estudio

Aroa Romero Gallardo, Dpto. de Historia del Arte. Universidad de Granada

La intervención en el patrimonio histórico español, durante el franquismo, estuvo marcada por un episodio ineluctable de nuestra historia como fue la Guerra Civil, condicionando al mismo desde dos frentes: por una parte, la gravedad de los daños que ésta ocasionaría sobre la arquitectura monumental conduciría a la puesta en práctica de una política de “reconstrucción nacional”¹; por otra, la victoria del bando nacionalista en 1939 supondría para la restauración monumental un período de “ruptura” con el proceso evolutivo vivido por la disciplina a lo largo del primer tercio del siglo XX².

De este modo, durante la “España franquista” acontecerá un cambio de orientación ideológica que, indudablemente, conllevará acentuadas modificaciones en la disciplina: relevo de los técnicos y profesionales que debían encargarse de la conservación del patrimonio, renovación del marco administrativo, y creación de nuevos organismos como la Dirección General de Regiones Devastadas y la Dirección General de Arquitectura³. Se puede afirmar que el Gobierno Central acometió una verdadera “reestructuración” de los mecanismos integrantes de la tutela y conservación del patrimonio histórico-artístico.

Junto a lo señalado anteriormente, es importante anotar que, en un contexto marcado por la tremenda carencia de medios económicos, de una España arruinada por la guerra, con prioridades inmediatas (comunicaciones, energía, abastecimiento de la población), las intervenciones sobre los monumentos se convirtió en uno de los sectores prioritarios de la actividad estatal⁴. Y es que el Régimen utilizó éstas como propaganda política de primer orden, en un deseo por crear un escenario monumental acorde con la ideología dominante.

Se tiende a resaltar que, en esta época, las nuevas orientaciones que asume la disciplina suponen el abandono de posturas progresistas, radicalizándose los presupuestos teóricos en aras de alcanzar un purismo de estilo y un perfecto acabado, descuidándose aspectos de utilización y veracidad histórica⁵. Si bien es verdad que éstos fueron los parámetros rectores, conviene señalar que los logros teóricos y metodológicos alcanzados hasta entonces, basados en criterios “científicos, no permiten resolver el maltrecho estado en que se encuentra parte significativa de nuestro patrimonio monumental tras el conflicto bélico; de ahí que la restauración bascule hacia posiciones más arriesgadas y, en cierto sentido, de difícil justificación metodológica⁶.

Expuestas, muy someramente, las directrices generales de la Restauración Monumental en el Franquismo⁷, analicemos en qué medida dichos posicionamientos encontraron plasmación en la Alhambra y Generalife de Granada. Plantear una aproximación al proceso de actuación sobre este conjunto monumental en tal período histórico conlleva, inexorablemente, recurrir a la figura de Francisco Prieto-Moreno Pardo⁸ (1907-1985). El 25 agosto de 1936 se producía el cese de Leopoldo Torres Balbás como Arquitecto Director de la Alhambra, sustituyéndole Prieto-Moreno, quien tomaba posesión del

cargo el 26 de agosto de ese mismo año⁹. Su responsabilidad al frente de las obras durante más de 40 años¹⁰, coincidiendo prácticamente con el período de vigencia del “Régimen”, le permitirá desarrollar una labor ingente y variada que, tan sólo en una mínima parte, será analizada en estas páginas.

Para comprender el discurso patrimonial que, por esos años, se desarrolla en torno al conjunto nazarí, debemos remitirnos al despliegue de una serie de instrumentos de carácter normativo e institucional, producto de la situación política del momento¹¹. A pesar de que queda fuera de nuestro estudio reflejar este extenso corpus normativo queremos insistir en que, desde los primeros momentos, el rasgo común en la gestión y administración de la Alhambra y Generalife será la complejidad de su funcionamiento y la constante renovación de los organismos rectores¹².

En esta línea, aludimos a dos escritos elaborados por Prieto-Moreno: su “Memoria” de 1937, para informar a la Comisión de Cultura y Enseñanza de la Junta Técnica de Burgos sobre su gestión en la Alhambra desde el comienzo del Movimiento Nacional¹³, y el artículo que redacta en 1941, “La conservación en la Alhambra”¹⁴. La lectura de ambos nos acerca, en líneas generales, a los parámetros de actuación vigentes durante la etapa autárquica de posguerra: puesto que los efectos destructivos del conflicto bélico no se dejaron sentir en el Conjunto -siendo innecesarias labores de “reconstrucción”-, el plan a seguir consistió en la terminación de los trabajos iniciados con anterioridad¹⁵, orientados hacia la ordenación de murallas, edificios y jardines del monumento; por otra parte, se efectuaron consolidaciones, pues las obras se vieron bastante determinadas por las actuaciones precedentes sirviendo para consolidar la morfología y composición material del monumento; excavaciones arqueológicas, demoliciones y expropiaciones para lograr la unidad en el control del recinto amurallado¹⁶. No hay que olvidar la precariedad técnica y escasez de materiales a la que tuvo que enfrentarse el Patronato en los años de posguerra¹⁷; no obstante, dichas “limitaciones” -a las que hay que sumar las dificultades en el transporte- también trajeron consigo factores positivos, pues obligaron a emplear los materiales disponibles, en muchos casos los utilizados en la obra original, y ofrecer trabajo a artesanos (carpinteros, albañiles, canteros), que por la década de los 40 aún no habían perdido las técnicas tradicionales.

En esta aproximación a los criterios metodológicos aplicados en la conservación del Conjunto conviene incidir en que, con carácter puntual, se designaban “Comisiones de Obras” destinadas a velar por el correcto desarrollo de intervenciones que, debido a su especial problemática, requerían una mayor atención. Así, a modo de ejemplo, en Pleno 16 noviembre 1963 (Actas), se designó una “Comisión” compuesta por José Manuel Pita Andrade, Francisco Prieto-Moreno y Jesús Bermúdez Pareja para presentar un anteproyecto del Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán. En ese mismo Pleno se encomendó a estos dos últimos -arquitecto y arqueólogo- un anteproyecto de la ordenación general de las cubiertas del Patio de los Leones. Cabe destacar la estrecha colaboración profesional que mantuvieron Prieto-Moreno y Bermúdez Pareja, Director del Museo Arqueológico de la Alhambra. A través de la lectura de las Actas se puede constatar este hecho, lo que conllevaba una cierta predisposición hacia la investigación científica, como ejemplifican las diversas excavaciones arqueológicas que contaban con el importante asesoramiento de Bermúdez Pareja¹⁸. A ello hay que sumar la importancia de los cargos desempeñados por Prieto-Moreno que, además de Arquitecto-Conservador de la Alhambra, fue nombrado Arquitecto-Jefe de la 7ª Zona¹⁹ y Director General de Arquitectura (1946-1960). Responsabilidades que beneficiaron a la conservación del monumento ya que significaron una agilización de los trámites a la hora de obtener los permisos y presupuestos pertinentes.

Con la llegada de los años 60, y coincidiendo con un fenómeno de expansión demográfica y económica, las políticas patrimoniales continuaron, sin embargo, ancladas en cierto anacronismo

que ocasionaría la inadecuación de los instrumentos de intervención a la nueva situación socio-política²⁰. Además, la atención prestada por el Estado al patrimonio monumental se ve menguada considerablemente, en aras de un interés por la emergente actividad económica. En esta década, la labor propagandística desarrollada hasta el momento por la Dirección General de Regiones Devastadas sería continuada por el Ministerio de Información y Turismo, fundamentalmente, a través de sus Paradores²¹. Por ello, las actuaciones realizadas en la Alhambra y Generalife, a partir de la década de los 60, se encauzan hacia el establecimiento de infraestructuras que permitieran absorber el creciente flujo turístico acrecentándose, simultáneamente, el interés por ofrecer al visitante una mayor aproximación a la magnificencia del conjunto arquitectónico²².

Para completar nuestro estudio nos detenemos en dos intervenciones, inmersas en el amplio y variado programa de actuaciones desarrollado por Francisco Prieto-Moreno como Arquitecto-Conservador del Conjunto Monumental, que se pueden considerar ejemplos de “des-Restauración” ateniéndonos, de este modo, a la temática propuesta en esta III Bienal de Restauración Monumental²³.

En primer lugar analizamos la reestructuración de la Fuente del Patio de los Leones, posiblemente, el rincón más conocido y representativo de toda la Alhambra y, por ello, se ha visto sometida a infinidad de reformas para ser adaptada a la estética de cada época. Posiblemente fue en el siglo XIX, cuando su composición alcanzó mayor grado de fantasía y vistosidad a los ojos del gusto occidental²⁴, ya que en 1838 se le añadió un surtidor, que permitía que el agua borboteara con fuerza en todas direcciones, nada más alejado de esa serenidad del agua defendida en el mundo oriental. Al respecto Jesús Bermúdez Pareja apuntaba: “Las fuentes de la Alhambra, en más o menos, han pasado por esos obligados cambios, entre otras razones, porque nuestra cultura occidental es en muchas partes una cultura de pueblos húmedos y la cultura islámica es una cultura de hombres por lo general sedientos. Para unos y otros el agua es cosa diferente y la trataron con diferente técnica y gusto estético. Las fuentes musulmanas nunca pretendieron tener la elevación de las fuentes cristianas (...)”²⁵. En época franquista, se decide liberar la fuente de estas adherencias para permitir una interpretación más auténtica de la misma²⁶. La primera propuesta de reforma la encontramos en la reunión del Pleno del Patronato (sesión 18 mayo 1945), por parte del Presidente de dicha institución, D. Juan de Contreras -marqués de Lozoya-, por entonces, Director General de Bellas Artes, aprobándose que el proyecto lo redactara Francisco Prieto-Moreno. Así, se decide llevarlo a cabo, dividiéndose su ejecución en varias etapas: la primera, por la que se suprime el surtidor central de mármol, y la segunda, en que se desmonta la taza superior, se realizan en 1945; y la tercera, en 1966, en la que se baja la taza inferior a la altura de las culatas de los leones: “A modo de ensayo quedó por unos días ejecutado la totalidad del plan, en la segunda quincena de agosto de 1945. De la experiencia se tomaron notas y fotografías y no por vacilación, sino por razones de prudencia, se volvió a elevar la taza inferior y quedó aplazada la realización de la tercera etapa, hasta que el 9 de julio de 1966, por orden superior, la fuente fue restituida al esquema que tuvo desde el siglo XIV hasta mediados del siglo XVI, según lo que hoy es posible saber, con la diferencia, respecto a las reformas anteriores, de que ninguna pieza de la fuente ha sido modificada en lo más mínimo y que todos los elementos desmontados se conservan, de modo que en cualquier momento se pueda devolver a la fuente cualquiera de las diversas composiciones que a lo largo de los siglos fue adoptando”²⁷. Como complemento documental aportamos la referencia a una serie de dibujos que ayudan a comprender las reformas mencionadas²⁸:

-nº 169: *Patio de los Leones. Fuente que está sobre la de los Leones. Planta y alzado; escala 1:10* Delineante: M. López Reche. En el inventario aparece fechado entre 1918-1939.

-nº 1781: *Fuente de los Leones. Alzado*; escala 1:30. En inventario “anterior a 1958”.

Aparece representada con la segunda taza descansando sobre los balaustres que, a su vez, apoyan sobre los lomos de los leones, aunque sin el surtidor superior.

- nº 168: *Fuente en el Patio de los Leones*, con fecha de 1945, y el más completo para nuestro estudio:

a) “Alzado y sección: estado actual” (presenta idénticas características al nº 1781);

b) “Alzado y sección: proyecto de reforma” (tras la ejecución total del plan, una vez eliminada la segunda taza, y los apoyos de los lomos de los leones);

c) “sección con el surtidor primitivo”.

Para finalizar acudimos a una de las intervenciones más conocidas de Francisco Prieto-Moreno en la Alhambra: la “des-Restauración” efectuada en el pórtico de la Torre de las Damas en el Palacio del Partal²⁹. En concreto, nos referimos a la sustitución de los pilares de ladrillo, que Torres Balbás³⁰ colocó para sustentar los arcos de la galería, por columnas de mármol. Como hemos podido comprobar, al parecer no se conserva la Memoria del proyecto de esta intervención ni en el Archivo de la Alhambra, ni en el Central de la Administración, en Alcalá de Henares. No obstante, sí hemos podido contar con los planos del proyecto para el estudio del mismo, realizados por Francisco Prieto-Moreno y el delineante M. López Reche:

- “Torre de las Damas. Proyecto”. Esc. 1:50, febrero 1959 (nº 2.058)

- “Torre de las Damas. Estado actual”. Esc. 1:50, febrero 1959. (nº 2.059)³¹.

Nos detenemos en un texto básico como el redactado por J. Bermúdez Pareja en 1965³², donde ofrece información detallada al respecto, por lo que reproducimos textualmente algunos fragmentos: “De las columnas de este pórtico, que indudablemente tuvo, por la traza de la fachada, quedaron sólo algunas huellas de las basas, al parecer evidentes, pero no bastaba para conocer cuáles fueron la altura de las columnas, ni las formas de los capiteles y de los fustes. No tuvo esta galería columnas en los extremos, empotradas en el muro, que hubieran podido servir de testimonio para encontrar las columnas exentas del pórtico (...) Don Modesto Cendoya supuso para las columnas del pórtico Norte, del Palacio de la Torre de las Damas, una disposición similar a la de los pórticos Norte y Sur del Patio de los Arrayanes, y como no había manera de conocer qué formas ni proporciones tuvieron, adoptó la proporción de los pórticos del Patio de los Arrayanes y la forma de sus fustes (...) Al parecer no llegaron a montarse, aunque estaban ya terminadas ya las cuatro columnas, cuando el señor Torres Balbás se encargó de continuar la obra y levantó en su lugar simples pilares de ladrillo”. De estas palabras se deduce que Modesto Cendoya también consideraba oportuno la colocación de columnas en el pórtico, puesto que mandó labrar una serie de fustes y capiteles entre 1912 y 1913³³ que, tras permanecer durante tiempo enterrados para que adquirieran cierta pátina, finalmente serían colocados en 1965, seis años después de que Prieto-Moreno redactara su proyecto³⁴. Mediante esta columnas se perseguía “devolverle al monumento algo de sus calidades perdidas, darle un aspecto general más amable, menos tosco y más bello y acercarse más a la apariencia general de esbeltez y elegancia que, sin duda, tuvo la fachada, sin garantizar nada más”³⁵.

Conclusión

Como hemos visto, el análisis del grado de adecuación de las intervenciones en la Alhambra, a los criterios entonces vigentes, nos ha permitido identificar, en parte, los fundamentos teóricos y metodológicos de la restauración monumental en época franquista. Al mismo tiempo, la expo-

sición de varios proyectos realizados por Francisco Prieto-Moreno, tan sólo una mínima parte de su amplio programa de actuaciones nos permite valorar el trabajo de este arquitecto, cuyo estudio resulta indispensable si se quiere alcanzar una completa interpretación del conjunto monumental. De este modo, creemos que una investigación profunda de las posiciones doctrinales adoptadas durante el Franquismo haría factible una correcta relectura de los principios históricos de la disciplina.

Notas

¹ Según un informe elaborado en 1943 por la Dirección General de Regiones Devastadas, se arrasaron 150 iglesias, se demolieron 1850 edificios y se causaron daños en 4850 templos. Ver AA.VV, 1945: 2-6 y GALLEGO BURÍN, 1938.

² “La esforzada y denodada tarea de reconstrucción del Patrimonio Histórico Español se prolongó durante una posguerra muy dilatada (1939-1960) y se realizó con escasísimos medios materiales, debido a la autarquía y al aislamiento. La ruptura con el proceso administrativo, teórico y técnico desarrollado durante el anterior período republicano es palmaria, y la restauración monumental en España avanza por sendas nuevas y en gran medida apartadas de las propuestas modernizadoras establecidas durante los años 30 (...)” (GONZÁLEZ VARAS, 1998: 308).

³ Sendos organismos fueron los que tuvieron un mayor grado de participación en la ingente labor de “reconstrucción nacional”, aunque fue la Dirección General de Regiones Devastadas la que desempeñó un papel preponderante.

⁴ Consultar al respecto (AA.VV, *Veinte años...* 2001). En este Catálogo - cuya 1ª edición, a cargo del Ministerio de Educación Nacional, apareció en 1958- se recoge la Exposición celebrada en ese mismo año, por la Dirección General de Bellas Artes, y que responde a la labor realizada por la Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional entre 1938-1958.

⁵ “Mientras gran número de las actuaciones estarán inspiradas por posturas tradicionalistas en cierta manera similares a las de la ‘escuela restauradora’, otras incluirán una voluntad de monumentalismo y representatividad. La diferencia estriba en que la alteración infringida al edificio no estará basada en un deseo de encontrar un estado primigenio, cuya existencia o concepción fuera más o menos probable, sino, por encima de esto, dotar al edificio de una monumentalidad gratuita de nuevo cuño” (MUÑOZ COSME, 1989: 115).

⁶ Una situación, por tanto, similar a la realidad europea tras la Segunda Guerra Mundial, en cuanto a la proliferación de las reconstrucciones, la recuperación simbólica del patrimonio perdido, y el desvío de los rigurosos principios de la Carta de Atenas de 1931, por la masiva destrucción del patrimonio arquitectónico. No obstante, en la España de posguerra, si podemos hablar de un verdadero retroceso ideológico de los conceptos de restauración, hacia posturas ya superadas en época republicana, pues nuestro país se mantuvo al margen de las corrientes europeas, debido a la astricción cultural impuesta por el régimen franquista.

⁷ Señalar que la postura de cada arquitecto restaurador introduce cierta variabilidad en esta tónica general, dependiendo de su personalidad y posicionamiento intelectual.

⁸ Una semblanza sobre la trayectoria personal y profesional de Francisco Prieto-Moreno Pardo la encontramos en MOSQUERA, 1990: 174.

⁹ APAG/Patronato de la Alhambra y Generalife. Organismo autónomo del Estado. Expediente personal de Francisco Prieto-Moreno (sin numeración). “Hoja de Servicios del Arquitecto-Director de la Alhambra”, Granada, 31 julio 1940.

¹⁰ En su Expediente Personal, APAG (Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife) se conserva el resguardo de Baja en el Ministerio de Trabajo (Instituto Nacional de Previsión) como miembro del Patronato de la Alhambra, fechado el 31 de marzo 1978, y con sello de 3 de abril de ese año.

¹¹ Como fuente documental esencial destacamos el Libro de Actas del Patronato de la Alhambra y Generalife [en adelante, Actas] dividido en dos tomos: I (24 mayo 1940-25 setiembre 1959), II (18 noviembre 1959-26 junio 1976), conservados en el APAG con las signaturas “Libro 409” y “Libro 410”. Estas Actas recogen, entre otros asuntos, parte de la normativa e instituciones surgidas, en la Alhambra, en el período de posguerra y cuyo estudio es esencial ya que, en gran medida, marcarán los criterios de actuación sobre dicho patrimonio.

¹² Para un completo estudio ver CRUCES, 1999: 113-140.

¹³ PRIETO-MORENO, 1937

¹⁴ PRIETO-MORENO, 1941: 49-61. Artículo publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura* y que, junto a la revista *Reconstrucción* -cuyo primer número aparecía en 1940, erigiéndose en medio oficial de transmisión de los ideales de la Dirección General de Regiones Devastadas-, serán las dos publicaciones especializadas más representativas del proceso de “reconstrucción” nacional.

¹⁵ Señalar que estos trabajos fueron dirigidos entre 1923-1936 por Leopoldo Torres Balbás, hacia cuya persona Prieto-Moreno sentía gran admiración -pues fue su maestro- y cuya labor no dudó en considerar positivamente en su “Memoria” de 1937, gesto que ha de tenerse muy en cuenta, pues tan sólo el hecho de nombrar a Torres Balbás, en plena contienda militar, y tras ser cesado de su puesto, suponía un riesgo para Prieto-Moreno, quien ocupaba el cargo de Arquitecto de la Alhambra desde hacía sólo un año. Nuevamente, en el artículo de 1941, Prieto-Moreno lo recuerda con estas palabras: “En 1923 sustituye a Cendoya como Arquitecto-Director D.Leopoldo Torres Balbás, bajo cuya

dirección se inicia una etapa de gran fecundidad y provecho para la Alhambra". Sin olvidar que, en la polémica acontecida en 1935, tras la conocida intervención de Torres Balbás en el templete este del Patio de los Leones, Prieto-Moreno no dudó en apoyarlo públicamente -a través de la prensa local-, junto con otras personalidades como Manuel de Falla o Antonio Gallego Burín. Al respecto ver SORIA, 1989: 33-45.

16 Desde 1870 en que la Alhambra es declarado Monumento Nacional y, por tanto, se desvincula del Patrimonio de la Corona, se suceden toda una serie de gestiones -prolongadas hasta la actualidad- encaminadas a ampliar sus límites geográficos con el fin de permitir una adecuada salvaguarda del Monumento (CHAMORRO, 2006).

17 Como ejemplifica la propuesta de Prieto-Moreno de 14 febrero de 1941 (Actas) referente al desmonte de la cubierta de la Torre de las Armas- debido a su pésimo estado de conservación-, y el aprovechamiento de sus maderas para labrar las ventanas, balcones y puertas del Palacio de Carlos V. Sobre la demolición de dicha cubierta y restablecimiento de su primitiva disposición tenemos noticias en "La conservación en la Alhambra"(1941) op.cit. y AA.VV, 1941: 470.

18 En Sesión 10 diciembre 1952 (Actas) se corrobora que el Arquitecto, como Director de los trabajos, debía cuidar de que las excavaciones se realizaran de la forma adecuada, y que al Sr. Bermúdez Pareja, como asesor arqueológico, se le proporcionarían los medios necesarios para conseguir el mayor número de datos. Mediante estas excavaciones se pretendía, en la medida de lo posible, recuperar la elaboración doctrinal desarrollada por Leopoldo Torres Balbás, cuyas premisas principales eran una defensa a ultranza de la autenticidad y valor documental del monumento, considerándose esenciales las aportaciones de la arqueología. Pero se trataba de un método de trabajo lento, nada apropiado para la "celeridad" de los métodos adoptados en la posguerra.

19 La división del territorio nacional en zonas arranca del Decreto 26 julio 1929 por el cual Torres Balbás era nombrado Arquitecto-Conservador de los monumentos del sureste peninsular; posteriormente, en la inmediata posguerra, la Dirección General de Regiones Devastadas desarrollaría su labor a través de 7 zonas (Orden 8 marzo 1940) que, por Decreto 287/1960 de 18 febrero se elevó a diez. Así, Prieto-Moreno como Arquitecto Jefe de la 7ª Zona- se encargaría de supervisar los trabajos de conservación y restauración desarrollados en Granada, Almería, Málaga, Jaén y las Plazas de Soberanía de África, Ceuta y Melilla y, por ello, tendría una participación muy activa en el proceso de reconstrucción nacional.

20 Mientras que otros países, una vez superada la crisis de posguerra, pondrían en marcha un replanteamiento del campo disciplinar, España se mantendría al margen de este desarrollo internacional. "El mantenimiento del tradicionalismo en la práctica de la intervención arquitectónica, la falta de instrumentos urbanísticos adecuados y la continuación de una acción administrativa anquilosada e ineficaz son las características de una política de patrimonio heredada de la desarrollada en las dos décadas anteriores y poco adecuadas para la nueva realidad a la que se enfrentaba" (MUÑOZ COSME, 1989 en AA.VV.: 13).

21 Recordar que la DGRD finalizaba su actividad en 1957.

22 En 1965 Bermúdez Pareja escribía estas palabras: "La historia de la conservación de la Alhambra es compleja y ya larga. A través de ella han prevalecido muy diversas orientaciones que pueden resumirse en dos: conservar y restaurar. El criterio dominante ahora es de restauración y embellecimiento y para una buena parte del turismo que la visita, debiera ser de reconstrucción total, sin duda porque la misma Alhambra provoca en el turista reacciones similares a las que hicieron poblar de moros los dibujos de algunos visitantes románticos" (BERMÚDEZ PAREJA, 1965: 99).

23 Aunque no se conservan las memorias de los proyectos de las obras que, seguidamente, analizamos si hemos podido localizar datos gráficos (planimetría y fotografías) que, junto a los documentos textuales, nos permitirán reflexionar sobre las mismas.

24 *Fuente y pabellón del patio de los Leones (1862)*, C. Clifford, fotografía perteneciente al Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, reproducida en AA.VV, 2002: 120.

25 BERMÚDEZ PAREJA, 1967: 24.

26 Al parecer, la fuente no fue sometida a ningún tipo de actuación por parte de Torres Balbás (VÍLCHEZ, 1988: 232).

27 BERMÚDEZ PAREJA, 1967: 28. Por su parte, las palabras de Gallego Burín aportan nuevos datos: "La fuente, de mármol blanco, constituye una de las más importantes muestras de la escultura musulmana y estaba formada, en un principio, solamente por la gran taza dodecagonal que apoya hoy, por medio de cortos balaustres torneados, en los lomos de doce toscos leones puestos en rueda que arrojan agua por la boca. A comienzos del siglo XVII se agregó otra taza circular, también árabe, que ha sido quitada en 1945, e instalada en el jardín de los Adarves, así como el surtidor que la remataba, y que se había colocado en 1838" (GALLEGO BURÍN, 1961:145). Como se desprende de estas palabras, Gallego Burín describe la fuente cuando ya se había llevado a cabo la reforma de 1945 pero no la de 1966, ya que su libro aparecía editado en 1961. Sobre esta última intervención de 1966, ver PRIETO-MORENO, 1967: 154: "Se suprimen los apoyos de la taza sobre los lomos de los leones y se baja la taza a su primitiva disposición", informe correspondiente al segundo semestre de 1966.

28 Todos ellos se conservan en el Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife. Colección de Planos.

29 Para un análisis arquitectónico y decorativo del Patal ver PAVÓN MALDONADO, 1975: 115-135 y ORIHUELA UZAL, 1996: 57-70.

30 Torres Balbás no pudo concluir categóricamente si el pórtico estuvo soportado, primitivamente, por pilastras o columnas, más bien -y tras inspeccionar la base- la solución sería esta última: "por haberse encontrado debajo de aquellas (pilastras), en el suelo de hormigón del pórtico, un reborde de mezcla como de haber estado allí descansando una pieza de piedra o mármol" (VÍLCHEZ, 1988: 312). No obstante, finalmente D. Leopoldo decide colocar pilares de ladrillo obras que-junto a las restantes de la Torre de las Damas- se realizan entre julio-setiembre 1923. Pues en ese año el pórtico aún está cegado y dividido en dos plantas, tras las modificaciones que

sufrió en el XIX al ser utilizado como vivienda. Ver las fotografías *Galería y Torre del Partal. Estado previo a la restauración, 1923*, y *Galería y Torre del Partal. Estado posterior a la restauración, 1930* en AA.VV, 2002: 180-181. Como ejemplo de la desvirtuación que la fábrica del edificio había sufrido en el XIX ver también: *Pabellón y Torre de las Damas. Estado actual*, Madrid, 3 diciembre 1917. Ricardo Velázquez Bosco (Archivo del Patronato. Colección de planos, nº 638) y *Torre de las Damas. Alzado de la galería después de la reforma (incompleto)*, nº 1.336; en el Inventario este plano se fecha como anterior a 1955.

³¹ Estos números se corresponden con los del Inventario en el Catálogo del Patronato de la Alhambra, numeración que también ha sido empleada en el resto de planos. Sus correspondientes en la Oficina Técnica serían “1842” y “1843” respectivamente.

³² BERMÚDEZ PAREJA, 1965: 100-112. En este mismo artículo Bermúdez Pareja expresa su opinión acerca de los pilares colocados por Torres Balbás, considerando que cuando un material pobre como el ladrillo se emplea en el arte nazari, aparece revestido por decoración, manteniendo así la calidad que el mármol le otorga a la Alhambra. No obstante, considera plausible el empleo de estos pilares en tanto que “tenían la virtud de oponerse a nuevas copias desproporcionadas, surgidas caprichosamente. Intentaban cortar un peligroso camino de restauraciones a fantasía, que falseaban el monumento (...)”.

³³ “1912. Partal. Desde junio a diciembre se labran dos capiteles grandes para la galería de la Torre de las Damas y se comienza un tercero (...) 1913. Partal. En los primeros meses del año los canteros labran un capitel grande de mármol, dos fustes y cuatro basas” (ÁLVAREZ LOPERA, 1977: 147-150).

³⁴ La colocación de los fustes y capiteles de época de Modesto Cendoya se decide en Sesión del Pleno de 30 junio 1964 (*Actas*). Por ello, cuando Gallego Burín describe el Partal en su *Guía* (GALLEGO BURÍN, 1961:160), nos dice: “De los cinco arcos del pórtico, sostenidos hoy por pilares de ladrillo (...)”.

En la colección de planos del Patronato se conserva un plano general del palacio del Partal y jardines, fechado en 1962 (nº 2.282) por tanto, anterior a la reforma de 1965, y donde se aprecian los arranques de los pilares.

³⁵ BERMÚDEZ PAREJA, 1965: 112. El artículo va acompañado de una lámina (XXIV) muy ilustrativa, ya que refleja los trabajos de dicha sustitución.

Bibliografía

AA.VV. *Arquitectura en Regiones Devastadas*. Madrid: MOPU, 1987

AA.VV. *Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*. Granada: Universidad, 2001

AA.VV. *Imágenes en el tiempo. Un siglo de fotografía en la Alhambra (1840-1940)*. Madrid: T.f editores, 2002

AA.VV. La reconstrucción en España. *Reconstrucción*, nº 35, Madrid, 1945

AA.VV. Obras recientes en la Alhambra. Crónica Arqueológica de la España Musulmana, IX. *Revista Al-Andalus. Revista de la Escuela de Estudios Árabes de Madrid y Granada*, nº 6, 1941

AA.VV. *Veinte años de restauración monumental*. Madrid: Ministerio de Fomento, 2001

ÁLVAREZ LOPERA, J. La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 29-31, 1977

BERMÚDEZ PAREJA, J. Obras en el Cuarto Dorado. *Cuadernos de la Alhambra*, nº 1, 1965, pp. 99-105

BERMÚDEZ PAREJA, J. Restitución de columnas en el Partal. *Cuadernos de la Alhambra*, nº 1, 1965, pp. 110-112

BERMÚDEZ PAREJA, J. La fuente de los Leones. *Cuadernos de la Alhambra*, nº 3, 1967, pp. 21-29

CRUCES, E. Instituciones y Organismos que han gestionado la Alhambra y el Generalife (siglos XIX y XX). Análisis de las estructuras orgánicas, funciones y procedimientos. *Cuadernos de la Alhambra*, nº 35, 1999, pp.113-140

CHAMORRO MARTÍNEZ, V. E. *La Alhambra, el lugar y el visitante*. Granada: Colección Plural, Tinta Blanca, 2006

GALLEGO BURÍN, A. *Guía de Granada*. Madrid: Fundación Rodríguez-Acosta, 1961

GALLEGO BURÍN, A. *La destrucción del tesoro artístico de España: informe sobre la obra destructora realizada por el marxismo en el patrimonio de arte español, de 1931 a 1937, según datos aportados por las Comisiones Provinciales de Monumentos*. Granada: Imp. Hº Paulino Ventura, 1938, II Año Triunfal

GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I. *Conservación de bienes culturales: teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra, 1999

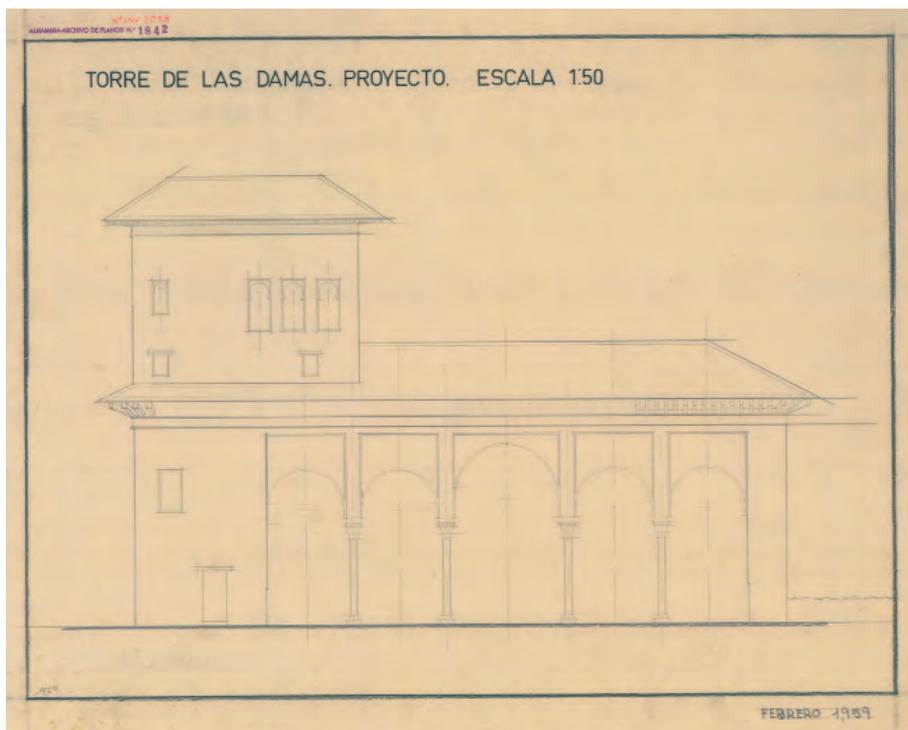
ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, A. Torres Balbás y la Restauración Arquitectónica en España. *Cuadernos de la Alhambra*, nº 25, 1989, pp. 45-55

MOSQUERA, E.; PÉREZ, M. T. *La Vanguardia Imposible. Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1990

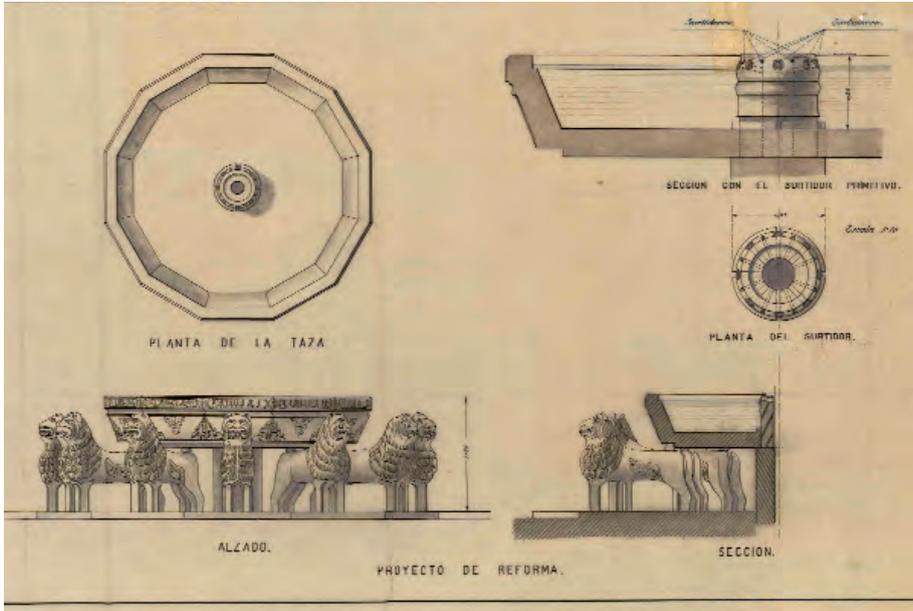
MUÑOZ COSME, A. *La conservación del Patrimonio Arquitectónico Español*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1989

MUÑOZ COSME, A. La Documentación de Restauración. Significado Cultural. En AA.VV. *Fuentes documentales para el estudio de la restauración de monumentos en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989

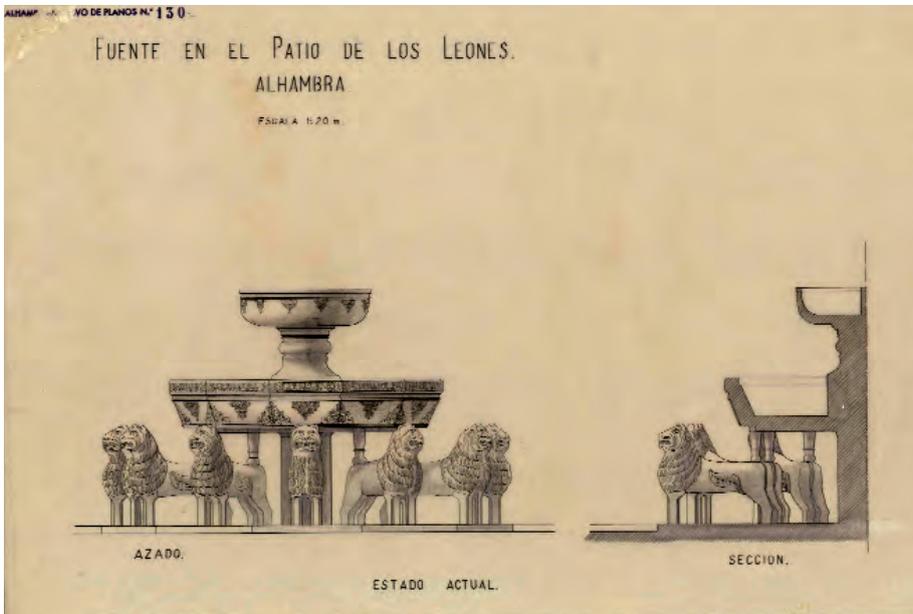
- MUÑOZ COSME, A. *La vida y la obra de Leopoldo Torres Balbás*. Sevilla: Consejería de Cultura, IAPH, 2005
- ORDIERES DÍEZ, I. La Alhambra de Granada, 1837-1936. En *Historia de la restauración de los monumentos en España (1835-1936)*, tomo I. Madrid: Universidad Complutense, 1993, pp. 351-398
- ORIHUELA UZAL, A. *Palacio del Partal, Casas y palacios nazaries siglos XIII-XV*. Granada: El Legado Andalusi. Barcelona: Lunweg, 1996
- PAVÓN MALDONADO, B. El Partal, anejo I. *Cuadernos de la Alhambra*, 1975, pp. 115-135
- PRIETO-MORENO PARDO, F. La conservación en la Alhambra. *Revista Nacional de Arquitectura*, año I, n° 3, 1941, pp.49-61
- PRIETO-MORENO PARDO, F. Leopoldo Torres Balbás. Arquitecto Conservador de la Alhambra. *Arquitectura*, n° 32, agosto 1961, pp. 2-3
- PRIETO-MORENO PARDO, F. Memoria descriptiva de la labor técnica realizada en la Alhambra y Generalife desde el comienzo del Movimiento Salvador. Estado actual y obras por hacer, febrero 1937 (APAG. Legajo-397-10)
- PRIETO-MORENO PARDO, F. Obras recientes en la Alhambra y Generalife. *Cuadernos de la Alhambra*, 3, 1967, pp.153-157
- SORIA ORTEGA, A. Torres Balbás y el ambiente cultural granadino de los años veinte. *Cuadernos de la Alhambra*, n° 25, 1989, pp. 33-45
- VÍLCHEZ, C. *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás. Obras de restauración y conservación. 1923-1936*. Granada: Comares, 1988



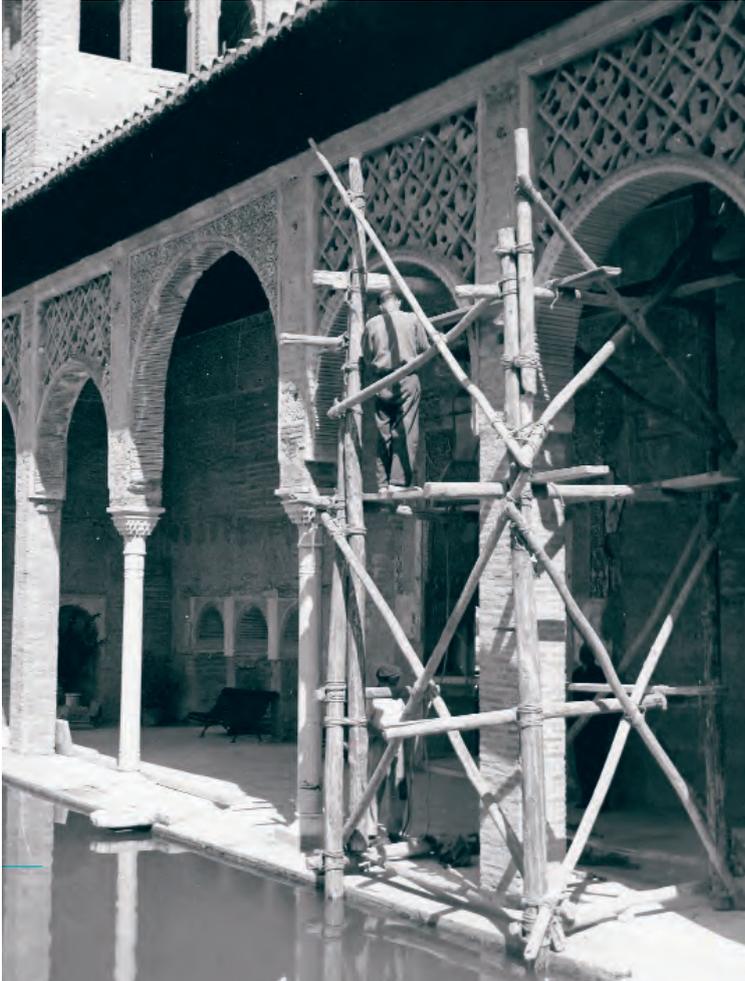
"Torre de las Damas", febrero 1959, Proyecto. Fuente: APAG (Archivo Patronato Alhambra y Generalife, Colección de Planos, n° 2.058)



"Fuente en el Patio de los Leones", Alhambra, 1945. *Proyecto de reforma*. Fuente: APAG (Archivo Patronato Alhambra y Generalife. Colección de Planos, nº 168)



"Fuente en el Patio de los Leones", Alhambra, 1945. *Estado actual*. Fuente: APAG (Archivo Patronato Alhambra y Generalife. Colección de Planos, nº 168)



Pórtico de El Partal. Trabajos de sustitución de pilares por columnas. 1965. Fuente: APAG (Archivo Patronato Alhambra y Generalife, Colección de fotografías, sin numeración)

La Iglesia de San Agustín de Málaga: puesta en valor de un Bien Patrimonial

Lourdes Royo Naranjo, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla

La Iglesia de San Agustín se encuentra localizada en el centro histórico de la ciudad de Málaga. Muy cerca de la Catedral y entre la calle Granada y calle Cister, limita en uno de sus lados con el Palacio de los Condes de Buenavista, antiguo Museo de Bellas Artes de la ciudad. Con motivo de la fuerte intervención que sufrió este ámbito de la ciudad en 2002 con relación a la rehabilitación del Palacio de Buenavista para futura sede del Museo Picasso, se aprovechó la coyuntura para actuar de manera conjunta sobre la Iglesia de San Agustín. Se gestionaron los trámites ante los organismos oficiales y públicos como la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía y la Oficina de Rehabilitación del Ayuntamiento de Málaga, y se planteó un proyecto global de rehabilitación de la iglesia.

Durante el transcurso de las obras realizadas entre 2002 y 2003, se fueron descubriendo diferentes aspectos de la Iglesia de San Agustín que hablaban de una historia adormecida bajo el paso del tiempo y que se ofrecía entonces como necesidad y valor imprescindible a los que sumar el potencial patrimonial de dicho bien. Circunstancias todas ellas que se sumaron a nuestro interés por elaborar un estudio sobre la evolución del edificio, haciendo especial hincapié en sus diferentes transformaciones, ampliaciones, deterioros y reformas que a lo largo del tiempo han configurado la imagen actual de San Agustín y que tras las últimas restauraciones han rescatado y puesto en valor un bien patrimonial hasta entonces desconocido para la mayor parte de la ciudad.

El proyecto de reforma que tuvo lugar en la Iglesia de San Agustín de Málaga en el año 2002, y que fue dirigido por el arquitecto técnico Manuel Pino Rodríguez, ofrecía entre sus objetivos fundamentales la restauración del exterior del templo al mismo tiempo que devolver a la iglesia el estado que llegó a tener, recurriendo para ello a la historia del edificio y a la memoria de los Padres Agustinos en una aportación por el rescate de los valores patrimoniales más representativos del inmueble.

En primer lugar y respecto a la estructura del templo, debemos señalar que la iglesia posee una planta en forma de cruz latina cuya superficie total es de 757,78 m² dividiéndose en tres naves, la central de mayores dimensiones, separadas a su vez por pilastras adosadas a los muros que sustentan un entablamento a modo de cornisa que recorre la iglesia longitudinalmente y sobre el que se alza una bóveda de medio cañón con fajones entre los cuales se disponen seis lunetos remarcados con molduras. A los pies de la nave central se alza el coro, que se abre a la iglesia mediante un pequeño balcón que juega con las formas cóncavo-convexas y mira hacia el extremo de la nave central, donde se encuentra la capilla mayor con su camarín, que a lo largo de su historia fue decorado con tres retablos de diferentes épocas: el primero del s. XVI, el segundo del s. XVII de traza y obra de José Fernández de Ayala y un tercero en el s. XVIII que se corresponde con el que contemplamos hoy en día, costeadado por el cuerpo de comerciantes castellanos de la Rioja para dar culto a la Virgen de la Valvanera. La única diferencia, claro está, es que en lugar de la Virgen de la Valvanera que presidía la iglesia y decoraba el camarín y fue quemada en 1931, desde 1943 preside la Iglesia de San Agustín la obra de Félix Granda¹.

En un intento de homogeneizar las bóvedas de la nave derecha con las naves de la izquierda, en su momento fueron rebajadas en altura las tres primeras y unificadas con las otras tres bóvedas de la nave izquierda mediante cubiertas de casquete esférico que se alzan sobre pechinas. En esta búsqueda de unidad interior, el entablamento que recorre la nave central a modo de cornisa juega un papel fundamental al destacar sobre los arcos formeros (algunos de ellos decorados en su clave con coronas ovales de lauras cruzadas y otros con entablamento liso y que configuran seis tramos o capillas en cada una de las naves laterales) que dispuestos entre pilastras de capiteles corintios configuran una imagen homogénea a todo el espacio.

Pero debemos trasladarnos a la historia para comprender la evolución que a lo largo del tiempo ha configurado la imagen de nuestro templo. Los orígenes de la presencia agustiniana en la provincia de Málaga se remontan hacia 1521 cuando Pedro Vallejo donó a la Orden de San Agustín una ermita de su propiedad denominada Santa Brígida con el fin de que los Agustinos fundasen en la ciudad de Málaga². Los religiosos llegaron a la ciudad el 21 de octubre de 1523 y se asentaron en dicha ermita, que años más tarde serviría para la fundación de los frailes capuchinos. En 1528 quedaría constituida definitivamente la Provincia Agustiniana de Andalucía con unos veinticuatro conventos que se duplicarían en número hasta mediados del s. XVII³ y en enero de 1576 se documenta la compra del emplazamiento definitivo de la orden en la C/ Caballeros, que pasaría a denominarse C/ San Agustín tras la construcción de su iglesia y convento.

Después de largos trámites, la iglesia comenzaría su construcción el 19 de febrero de 1579, citándose como posible arquitecto a Diego de Vergara, maestro mayor de la Catedral y una duración de las obras de unos catorce años o quizá menos, pues se tiene constancia de la finalización de la construcción de la iglesia en el año 1589 bajo el priorato del P. Valderas⁴. Una vez resueltas las necesidades más urgentes, al disponer la comunidad de una iglesia, los esfuerzos constructivos de los Padres Agustinos se encaminaron en ir completando y dignificando las dependencias conventuales en un proceso dilatado que a lo largo de todo el s. XVII fue especialmente acentuándose. Al mismo tiempo, la iglesia comenzaba a destacar como una de las preferidas como enterramiento por la alta sociedad local, llegando a convertirse en una constante fuente de ingresos que contribuyó notablemente a sufragar las posibles obras determinantes para la configuración de la imagen que posee la iglesia, pues las capillas fueron labradas y dotadas de retablos, así como de ornamentos por sus respectivos patronos como podremos comprobar más adelante.

La construcción del templo quedaría finalizada en estos años y sin embargo a finales del s. XVIII ya amenazaba ruina, de tal forma que tras el dictamen de varios peritos se procedió a la demolición de la bóveda y al traslado de los cultos a la Sacristía. En esta reforma, comprobamos cómo la iglesia sufrió numerosos cambios en su interior confiriéndole un aspecto poco uniforme, a lo que se sumó el revestimiento de la armadura mudéjar primitiva de la fábrica con materiales diferentes que enriquecieron al conjunto con rasgos tardíos depurados hacia lo clásico, tan característicos que hoy prevalecen después de las distintas restauraciones que a lo largo del tiempo ha sufrido el edificio.

Ya en el s. XX y durante la Guerra Civil, el convento estuvo ocupado por la Falange hasta que a principios de 1919 les fue entregado a la orden de San Agustín materialmente. Desde entonces, la orden ocuparía el convento⁵ y la iglesia del mismo nombre, convirtiendo por estas fechas parte de los locales del antiguo convento en colegio, y habilitándose una entrada para los alumnos por el patio o jardín de la propia iglesia, que volvería de nuevo a ser propiedad de la orden agustina tras abonar cierta cantidad al obispado en concepto de conservación, iniciándose desde entonces una nueva etapa para la historia de San Agustín, pues sus primitivos moradores volverían a ser sus propietarios desde que la fundaran en 1575.

De dicho proceso de recuperación apenas nos quedan restos documentales, pero conocemos cómo siendo provincial en este mismo año el Padre Teodoro Rodríguez, la Provincia del Escorial recuperó el edificio íntegro. Por su parte, las actas municipales redactan al respecto la venta por parte del seminario y compra por parte de los agustinos sin indicar en ningún momento la cantidad, pues el documento firmado en 1918 entre el obispado de Málaga y la Provincia Agustiniense desapareció con toda probabilidad durante la Guerra Civil Española, junto con otros libros, documentos y papeles del Archivo Provincial de la Provincia Agustiniense Matrinense y del Archivo del Convento de San Agustín⁶.

En 1931 con motivo de los incendios que asolaron a la ciudad de Málaga en la noche del 11 de mayo, se destruyó la mayor parte del colegio, enseres, archivo y biblioteca, quedando a su vez el templo con la cubierta hundida y en malas condiciones, circunstancias que llevaron entre 1931 y 1936 a acometer obras de reformas y reconstrucciones al mismo tiempo que se inicia una lucha por la propiedad del edificio por los Agustinos que reclaman al gobierno militar la devolución del mismo.

Las obras de restauración llevadas a cabo en 1933 para subsanar los daños sufridos en la iglesia como consecuencia del asalto de 1931 recaen en manos del arquitecto malagueño D. Enrique Atencia Molina. Sin embargo, apenas nos han quedado unos apuntes sobre el desarrollo de las obras y un gran desconocimiento acerca de los planos originales así como de cualquier otra memoria que redactara el acontecer de las diferentes restauraciones a las que fue sometido el inmueble. Por el contrario, recogemos una serie de declaraciones que el arquitecto redactara en 1933 con la finalidad de obtener la licencia de obras así como la cita de posibles actuaciones puntuales que llegaron a realizarse en la Iglesia de San Agustín. En este sentido, cabe destacar cómo una de las pocas descripciones formales acerca del aspecto que presentaba San Agustín después de la Guerra Civil las encontramos en las cartas que los PP. Agustinos han conservado desde entonces y que nos ayudan a imaginar el estado de deterioro en el que situar dichas obras de restauración⁷.

“En los primeros años de agosto de 1940 tomé posesión de la Dirección del Colegio de S. Agustín (...). Encontré muy avanzada la construcción de la nave derecha de la Iglesia, que se abrió al culto el 28 de agosto, festividad de San Agustín.”

Entre 1939 y 1943 el General Queipo de Llano devolvería a los Agustinos el convento y la iglesia y se llevarían a cabo la mayor parte de las reconstrucciones de todo el colegio, con sus aulas y habitaciones para la comunidad, incluyéndose además importantes reformas en su fachada y Salón de Actos⁸.

“La Iglesia se construyó exclusivamente con limosnas de los fieles (...) En el trienio 1946-1949, que volví a dirigir el colegio, pude recoger otras 800.000 pesetas más o menos de limosnas de los fieles para reconstruir altares, imágenes y embellecimiento de la iglesia”.

Años más tarde, hacia 1955 se volvería a pedir al arquitecto Enrique Atencia Molina, un certificado-valoración de las superficies construidas en las distintas partes del edificio y de los valores unitarios que en aquellos tiempos se aplicaban a la ciudad de Málaga en relación con el género de construcción religiosa.

Hacia 1972, el entonces P. Provincial de la Comunidad Agustiniense Matrinense iniciaría una serie de gestiones encaminadas a enajenar el Convento de San Agustín, pues se pretendía con el resultado de la venta pagar parte de los costes del nuevo colegio que se estaba construyendo en las afueras de Málaga y que hoy conocemos como Colegio Los Olivos.

En 1975 el arquitecto Luis Machuca Santa Cruz ejecutó obras de saneamiento en las bóvedas de las capillas de la iglesia, consistentes en pequeñas actuaciones de acondicionamiento de los locales y obras en la sacristía que posibilitaron la reapertura del inmueble para el culto el 20 de marzo de 1982.

Por otra parte, la historia del Convento de San Agustín ha permanecido como hemos podido comprobar indisolublemente ligada a la historia de la iglesia de la misma orden, de manera que no pode-

mos dejar pasar la fecha de 1986, año en el que se realizaron en el antiguo Convento de San Agustín, una serie de excavaciones y sondeos arqueológicos que demostraron la existencia de restos fenicios y púnicos. De toda esta labor, quedan recogidos los trabajos realizados por el arqueólogo Ángel Recio Ruiz y que fueron programados por el Plan Provincial de Arqueología que desarrolló el Departamento de Arqueología de la Diputación Provincial malagueña⁹. El motivo principal que suscitó tal excavación fueron las obras que iban a tener lugar en el antiguo convento agustino, desde entonces propiedad de la Diputación, y que pretendían transformarlo en centro cultural capaz de albergar los servicios de la Biblioteca Provincial allá por 1985. El lugar escogido para llevar a cabo las obras fue el segundo de los patios interiores del antiguo convento, puesto que según la redacción de las obras, éste presentaba una elevación mayor que el resto. Sin embargo y para no afectar a las futuras obras de remodelación de los que iba a ser Biblioteca Provincial, se desestimó tal elección sustituyendo el campo de trabajo por el primero de los patios interiores. Como resultado de tales excavaciones, se determinó la existencia de un asentamiento fenicio-púnico del s. VI a. C. Al mismo tiempo que se analizaron los restos murarios encontrados, determinándose su posible origen a la defensa de la denominada “ciudad-baja” así como algunas estructuras relacionadas con fines domésticos, aunque se desconocen con seguridad las motivaciones que llevaron a construir tales sistemas defensivos. Tras dicho estudio sin embargo, se procedió a tapar lo encontrado y abandonar el inmueble, hoy en día bajo la atenta mirada de la Administración en una búsqueda por conferirle un nuevo uso a sus dependencias.

La Iglesia de San Agustín sin embargo y tras el letargo sufrido en la década de los años 90, fue objeto en el año 2003 de una profunda restauración, de cuyos resultados podemos obtener distintas conclusiones. El proyecto, obra del arquitecto Manuel Pino Rodríguez, se acometió en dos fases diferenciadas básicamente por el estudio de fachadas y tratamientos interiores y una segunda fase centrada más concretamente en el análisis, desescombros y puesta en valor de las criptas enterramientos de la iglesia.

Respecto al tratamiento exterior del edificio, se pensó de manera homogénea, con el objetivo de que una vez cubierto huecos, reparado grietas y consolidado todas las estructuras, se procediera a pintar las fachadas de un tono lo más acorde posible con lo planteado originariamente, entendiendo en este caso y después de un estudio previo a la historia del inmueble como mejor elección la imagen que se conoce de la iglesia después de la Guerra Civil entrando algo más en la década de los años cuarenta y cincuenta, dejando para una tonalidad algo más oscura las molduras y respetando con ello el ladrillo original que un día llegaron a tener tanto en la base de la torre como en la espadaña.

Comenzando con la fachada principal, una de las primeras actuaciones llevadas a cabo consistió en la sustitución del enfoscado, electrificación de campanas, instalación de pararrayos así como la eliminación de la azulejería que la Cofradía de la Pollinica donó a la iglesia a mediados de los años 80. En la fachada posterior, se proyectó un pequeño tejadillo junto a una pequeña peana. La torre central mudéjar se revistió totalmente de una nueva carpintería, abriendo huecos con el fin de hacerla totalmente simétrica y facilitar con ello el reforzamiento y limpieza del artesonado.

Sin embargo, tras las primeras labores de desenfoscado que tuvieron lugar, se descubrieron unos trazos geométricos que cubrían casi toda la parte izquierda de la fachada principal de la iglesia y que en principio se relacionaron con los esgrafiados que en el s. XVII decoraron algunas iglesias malagueñas¹⁰. A pesar de ello, no se pudo recuperar el trazado completo de tales figuras geométricas con forma arriñonada, puesto que en varias zonas de la misma fachada habían desaparecido, posiblemente como resultado de las muchas restauraciones sufridas a lo largo de la historia.

En lo que se refiere al interior, se procedió a tratar todo tipo de fisuras, humedades, enfoscados y pinturas al mismo tiempo que tras las excavaciones de criptas, se reubicaron capillas y restauraron retablos.

La segunda parte del proyecto de restauración de la Iglesia de San Agustín, se centraba exclusivamente en las criptas, cuya datación histórica más antigua se remonta al s. XVII. El proyecto abordó los objetivos de limpieza, saneamiento y puesta en valor de los casi 40 enterramientos y panteones familiares que recorren el interior de la iglesia a un nivel de unos escasos 4 m de profundidad, y que durante siglos habían permanecido en abandono, olvido y total desconocimiento.

Respecto a las dimensiones de las dependencias subterráneas o criptas, debemos señalar que no todas guardan las mismas proporciones, puesto que las dispuestas en el tramo central son mayores que las laterales, accediéndose a ellas por escalerillas desde la propia iglesia o por la galería central. De su disposición, cubiertas en su mayoría con bóvedas de medio cañón, y ornamento se encargaban los patronos, “quienes debían ajustarse a todo en cuanto a legislación canónica sobre patronos y se les daba, además del nombre del patrón, el de una advocación cristiana”.

En su momento el Padre Andrés Llordén documentó la existencia de toda una serie de capillas-enterramientos en San Agustín y se clasificaron de manera cronológica en una labor realizada por el P. Manrique años más tarde. Sin embargo, fue con motivo de esta última restauración cuando se fecharon y localizaron muchas de las lápidas y criptas que quedaban aún por descubrir y que nos hablan de la notable importancia que poseía San Agustín durante varios siglos al ser escogida como lugar de enterramiento por muchos personajes de reconocido renombre en la ciudad de Málaga.

Con todo ello, a lo largo de este trabajo hemos podido comprobar cómo a partir del análisis de las diferentes transformaciones, ampliaciones y restauraciones que el transcurso del tiempo han configurado la imagen actual de la Iglesia de San Agustín, somos capaces de descubrir no sólo una visión de lo patrimonial entendido desde la perspectiva de lo contemporáneo, sino la complejidad de diferentes capas históricas que han ido superponiéndose y enriqueciendo dicho patrimonio, puesto que al fin y al cabo, estamos hablando del rescate de un bien patrimonial con una fuerte carga histórica que bien merece su puesta en valor y correspondiente difusión.

Notas

¹ CAMACHO, ROSARIO, *Málaga Barroca*, Universidad de Málaga, Málaga, 1980, p.252-256.

² Archivo de Protocolos. Escribanía de Francisco Martínez de Arratia.

³ MANRIQUE, Laureano, *Las capillas-Enterramientos de la Iglesia de San Agustín de Málaga*, Ed. Escorialense, Madrid, 1996, p. 11.

⁴ Como posible autor se cita a Diego de Vergara, maestro mayor de la Catedral, pues de 1550 a 1586 había trabajado para los agustinos de Antequera, en cuyo convento construyó la capilla mayor.

⁵ Entre los años 1578 y 1842, el convento sufre una serie de cambios de uso, desde Edificio Oficial de Gobierno, Diputación, Consejo, Cuartel de la Guardia Civil, Ayuntamiento e incluso Registro Civil o Iglesia de los Jesuitas.

⁶ Este último instalado en la residencia de los Padres Agustinos de la c/ Valverde 25 de Madrid, incendiado por las milicias populares en julio de 1936 y el segundo Archivo destruido durante el incendio del Convento de San Agustín de Málaga en mayo de 1931.

⁷ Transcripción de la carta del P. Isaac Sahún al P. Arturo Cano con fecha 12/06/1940.

⁸ Transcripción de las declaraciones del P. Saturnino Casas Henares realizadas el 10/10/1975 con motivo del dictamen sobre el derecho de propiedad de la Iglesia de San Agustín de Málaga.

⁹ Su puesta en práctica estuvo motivada por el desarrollo del PGOU de Málaga, en el que se priorizaba la investigación arqueológica en solares intramuros de la Málaga medieval previo a cualquier licencia de obra de dichas parcelas del casco antiguo de la ciudad.

¹⁰ Para más información véase la obra de CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario y ASENJO RUBIO, Eduardo, “Nuevas identidades del Patrimonio cultural. La pintura mural y el color de la Málaga Barroca. Políticas renovadoras de la imagen urbana”, *IAPH*.



Fachada durante los años 60, 80 y actualmente. Foto: PP. Agustinos y Lourdes Royo Naranjo



Una de las lápidas encontradas durante la restauración. Foto: Lourdes Royo Naranjo

Propuesta de intervención en el talaiot de Son Serra de Marina en el municipio de Santa Margalida (Mallorca), conocido como “Sa Cova de Sa Nineta”

Marina Crespi Gómez, restauradora. Damià Ramis Bernad, arqueólogo

Con esta comunicación queremos plantear la des-restauración de un yacimiento, intervenido en los años 60. Por primera vez nos encontramos frente a una actuación de restauración ya realizada en un monumento talaiótico. Nuestro planteamiento es el de conjugar el respeto por la labor desarrollada bajo la dirección de Joan Camps Coll —la cual había permanecido inédita hasta muy recientemente (SOBERATS & GUASP, 2005)—; y por otra parte hacer posible la legibilidad de ésta. Más que una intervención propiamente dicha, queremos lograr a través de la máxima neutralidad de nuestras acciones ayudar a divulgar los dos hechos históricos que se unen en este emplazamiento. La adecuación del yacimiento debe guiar a los visitantes en la interpretación in situ de los restos y su contexto cronológico.

En el caso de este yacimiento, las motivaciones que han conducido a la restauración del monumento siempre han respondido al riesgo antrópico, materializado en las obras públicas. La proximidad del yacimiento a una zona turística ha condicionado la vida del monumento. La creación de las vías de comunicación para acceder a la zona ha afectado directamente a los restos. La transformación del paisaje también afecta a la correcta lectura e interpretación, objetivos de la musealización de los yacimientos.

Descripción del yacimiento

El monumento de Son Serra de Marina, conocido también como Sa Cova de sa Nineta, se engloba dentro de la categoría de los talaiots cuadrados. Se trata de un tipo de torre realizada mediante técnica ciclópea, con el uso en seco de grandes bloques de piedra calcárea. Los talaiots cuadrados se denominan de esta manera por la forma de su base, mientras el alzado es troncopiramidal. A diferencia de los talaiots de planta circular, que presentan dimensiones muy variables, la mayoría de los de planta cuadrada responden a un patrón más homogéneo, con una base que suele medir alrededor de 11 m de lado. Además, los portales de entrada presentan una orientación muy constante hacia el sureste (ARAMBURU & LÓPEZ-QUESADA, 1996; ARAMBURU, 1998).

De acuerdo con la documentación recientemente publicada (SOBERATS & GUASP, 2005), la actuación de Sr. Juan Camps en Son Serra de Marina quedó inconclusa. Una de las actuaciones proyectadas y nunca ejecutadas fue la excavación del monumento, lo cual limita de manera significativa su conocimiento histórico. La prospección de la zona ha puesto de manifiesto que, en realidad, el talaiot forma parte de un conjunto monumental más extenso (e.g., PONS, 1999; ARAMBURU, 2004). Los materiales cerámicos recuperados en superficie indicarían que este lugar se encontraba todavía en uso en torno al cambio de era (ARAMBURU, 2004).

Actualmente, y a nivel general, la falta de excavaciones sistemáticas en este tipo de yacimientos provoca la existencia de una incertidumbre en torno a su significado. El talaiot se relaciona con las fases iniciales de la cultura a la que da nombre, cuyo origen se situaría a finales del II milenio cal BC según los planteamientos tradicionales (e.g., ROSSELLÓ-BORDOY, 1972; PERICOT, 1975; FERNÁNDEZ-MIRANDA, 1978; WALDREN, 1982), o a comienzos del milenio siguiente según propuestas más recientes (e.g., LULL *et al.*, 1999). El talaiot de planta cuadrada constituye uno de los monumentos característicos de la cultura talaiótica en Mallorca, donde se conocen algo más de un centenar de ejemplares (e.g., ARAMBURU, 1998). En cambio, en Menorca, donde se desarrolla la misma cultura aunque con algunos rasgos específicos, la práctica ausencia de este tipo de construcciones (e.g., PLANTALAMOR, 1991) constituye uno de estos elementos diferenciadores entre el período talaiótico de ambas islas.

En los últimos años se ha planteado la existencia en Mallorca durante el período talaiótico de yacimientos definidos como centros ceremoniales (ARAMBURU, 1998). Una de las construcciones relacionadas con estos centros, junto a los túmulos escalonados o a los santuarios de planta de herradura son precisamente los talaiots cuadrados. De hecho, se ha propuesto que el talaiot de Son Serra de Marina formaría parte de unos de estos yacimientos de carácter ritual (ARAMBURU, 2004).

Antecedentes

Con anterioridad ya hemos citado que está documentada la intervención de restauración (SOBERATS & GUASP, 2005). Ésta fue practicada en dos campañas distintas a lo largo de los años 1968 y 1969. De ella se conservan los diarios del director Joan Camps, fotografías y unos alzados. La documentación andaba dispersa, pues ha sido gracias a la colaboración del entorno de Joan Camps que ha sido posible reunirla y recrear la situación y los medios de los que se disponía, y sobre todo el criterio con el que se abordó la restauración.

Campaña I. Limpieza y restauración

La primera campaña fue en los meses de agosto y septiembre del 1968 y tuvo lugar a lo largo de 17 días en los que, por lo descrito en los diarios, se combinan los trabajos de excavación y limpieza de la vegetación con los de la restauración. Según los mismos, en algunas ocasiones se reubican los bloques desplazados, donde “con certeza” se creen repuestos en su ubicación original. De estos movimientos de piezas no queda la constancia exacta de qué bloque es el reubicado. El sistema utilizado para los desplazamientos de los bloques es el de la cabria.

Campaña II. Limpieza, consolidación y restauración

Esta segunda campaña se desarrolló en agosto y septiembre de 1969 con una duración de 33 días. De lo descrito en los diarios se puede interpretar que el estado de conservación de la cara oeste es deficiente dado que sólo se conserva la primera hilada.

En esta campaña se combinan diversos factores que conducen al director a pasar momentos de incertidumbre. El criterio de la administración dista del criterio del director, en relación con las labores de limpieza y reconstrucción.

Conclusiones

El criterio de esta intervención fue el de la Anastilosis; levantamiento de una estructura, cuando se tienen datos objetivos y la mayoría de las piezas (FERNÁNDEZ *et al.*, 1993). Según la documenta-

ción gráfica recuperada, en el archivo Alomar, podemos distinguir las piezas originales, de las reubicadas y las de nueva factura. Se entiende que, en el momento en que se realizaron las labores de restauración, la distinción entre los bloques de nueva factura, los reubicados y los excavados era legible, pero en la actualidad es difícil hacer estas distinciones.

Plan de actuaciones

Actualmente el talaiot presenta un estado de conservación heterogéneo, pero globalmente lo podemos definir como regular. Este estado viene provocado por una falta total de mantenimiento. El yacimiento presenta diversas patologías, la más importante de las cuales es la desmesurada proliferación de la vegetación que pone en peligro la integridad del conjunto.

Tratamientos directos

En primer lugar se debe controlar el crecimiento biológico. La eliminación de la vegetación debe realizarse de forma manual y, si es necesario, mediante la aplicación de algún tipo de herbicida bioquímico, que tiene la ventaja de ser biodegradable y no tóxico. Por otra parte, es necesaria la aplicación de tratamientos edafológicos para combatir las especies que se desarrollan en los suelos ácidos, como los de la zona en cuestión.

Es posible que durante las labores de deforestación se debiliten las estructuras existentes y sea necesario recurrir a la consolidación de las estructuras arquitectónicas, para estabilizar los muros. Esta actuación puede que únicamente sea una pre-consolidación por lo que se aplicaría mortero de cal tradicional, totalmente reversible. El relleno con sedimentos del suelo facilitará el drenaje y las inclemencias climatológicas, y dificultará el desarrollo de las plantas superiores.

La práctica de analíticas y exámenes organolépticos nos van a servir junto con la documentación para realizar la musealización del yacimiento. Como solución para la lectura creemos que en los casos de los bloques de nueva factura se les debe practicar una textura distinta de los reubicados a base de incisiones apreciables a pocos centímetros de distancia.

Se debe establecer un itinerario que guíe al visitante para la comprensión del conjunto. De este modo se trazará el recorrido y se estipulará el sistema más idóneo para la circulación de los visitantes. El cerramiento debe actuar como elemento disuasorio, pero no debe presentarse como una barrera visual, por lo que se propone ajustar el cerramiento al máximo a la línea de delimitación del yacimiento. Éste debe ser en forma de H, con madera tratada con el protector orgánico (sales de cobre), potente funguicida que protege de los agentes bióticos.

La señalización, proponemos que sea realizada sobre madera tratada y pirograbada, ya que ofrece garantías de conservación y facilita la sustitución con facilidad. El contenido debe estar dividido en dos partes, la cronológica y la histórica, dado que la unión de las dos informaciones es la que nos dará la clave para la interpretación.

Las actuaciones a realizar son de diversa magnitud, estimándose un periodo de dos meses para su finalización. El equipo técnico para la ejecución de las actuaciones estaría compuesto por un técnico arqueólogo, un técnico restaurador y dos peones.

Tratamientos indirectos

La difusión es uno de los objetivos de la conservación por lo que se debe fomentar a través de diversos recursos. En este sentido debe buscarse la vinculación del entorno social y turístico con el

monumento y, por otra parte, establecer relaciones con la administración competente para que exista una protección y un mantenimiento del lugar. Finalmente, se propone la realización de material didáctico, y de actividades como talleres y demostraciones.

Agradecimientos: Queremos dar las gracias a Catalina Cantarellas, Jaume Guasp, Joana Maria Palou, Federico Soberats y Antoni Vallespir.

Bibliografía

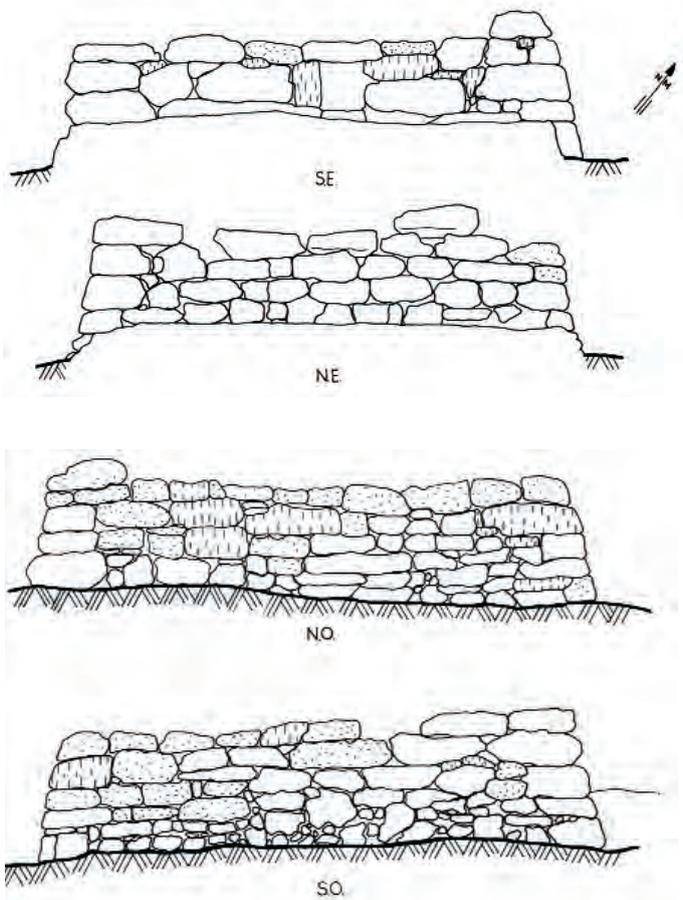
- ARAMBURU-ZABALA, J. *El patrón de asentamiento de la cultura talaiótica de Mallorca*. Palma: El Tall, 1998
- ARAMBURU, J. *Mallorca arqueològica. Contribució a l'inventari de jaciments*. Palma: Consell de Mallorca (editado en CD-Rom), 2004
- ARAMBURU, J.; LÓPEZ-QUESADA, M.^a. Los talaiots cuadrados de Mallorca. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, 17, 1996, pp. 183-195
- FERNÁNDEZ, C.; CASTRO, L.; PÉREZ, F. *Arqueología y conservación*. Xinzo de Limia: Concello de Xinzo de Limia, 1993
- FERNÁNDEZ-MIRANDA, M. *Secuencia cultural de la prehistoria de las Baleares*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Biblioteca Prehistórica Hispana XV, 1978
- LULL, V.; MICÓ, R.; RIHUETE, C.; RISCH, R. *La Cova des Càrritx y la Cova des Mussol. Ideología y sociedad en la prehistoria de Menorca*. Barcelona: Consell Insular de Menorca, 1999
- MORALES, J. *Guía práctica para la interpretación del patrimonio. El arte de acercar el legado natural o cultural al público visitante*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1998
- PERICOT, L. *Las Islas Baleares en los tiempos prehistóricos*. Barcelona: Destino, 1975
- PLANTALAMOR, L. *L'arquitectura prehistòrica i protohistòrica de Menorca i el seu marc cultural*. Mahón: Trabajos del Museo de Menorca, 12, 1991
- PONS, G. *Anàlisi espacial del poblament al Pretalaiòtic final i al Talaiòtic I de Mallorca*. Palma: Consell de Mallorca, Col·lecció La Deixa, 2, 1999
- ROSSELLÓ-BORDOY, G. La prehistoria de Mallorca. Rectificaciones y nuevos enfoques al problema. *Mayurqa*, 7, 1972, pp. 115-56
- SOBERATS, F.; GUASP, J. Restauración del talaiot de Son Serra de Marina "Sa Cova de sa Nineta". (Santa Margarita). Mallorca. Dirigida por D. Joan Camps Coll. *Mayurqa*, 30, 2005, pp. 971-992
- WALDREN, W.H. *Balearic Prehistoric Ecology and Culture. The Excavation of Certain Caves, Rock Shelters and Settlements*. Oxford: BAR International Series, 149, 1982



Vista del talaiot de Son Serra de Marina tras las labores de limpieza en 1968. Fuente: Archivo Federico Soberats Liegey



Imagen de las labores de restauración en el talaiot de Son Serra de Marina durante 1969. Fuente: Archivo Federico Soberats Liegey



Alzado de los paramentos exteriores del talaiot de Son Serra de Marina con indicación de las piezas originales, reubicadas y de nueva factura. Fuente: Archivo Alomar

La Iglesia de San Nicolás en Alicante. De su des-restauración

Santiago Varela Botella, arquitecto. ALPRM

En Alicante con motivo del acontecimiento expositivo La Faz de La Eternidad, que se ha prolongado durante varios meses a lo largo del año 2006, manifestación que es financiada económicamente por la Fundación Pública La Luz de Las imágenes, entre otros edificios religiosos de la ciudad, la Iglesia Concatedral de San Nicolás ha sido uno de los inmuebles seleccionados como sede para acoger una de las secciones de la citada muestra de arte, cuyo contenido es eminentemente religioso. Para tal ocasión de manera previa se ha llevado a cabo una restauración integral del conjunto, tanto del templo como de varias dependencias anexas. Durante el proceso de la restauración se han seguido los criterios que resultan usuales en la disciplina.

Breve descripción del edificio

San Nicolás fue la segunda parroquia cristiana construida durante el siglo XVI en Alicante, situada sobre un solar de la villa Nova. Con el transcurso del tiempo, al quedar su capacidad sobrepasada por el aumento de la feligresía, el cabildo decidió la construcción de un nuevo templo con mayor capacidad. Estas obras que corresponden al edificio actual se desarrollaron durante el siglo XVII. Dieron comienzo de manera efectiva en el año 1616 y fueron dadas por terminadas en 1662. Sus trazas arquitectónicas se deben al arquitecto Agustín Bernardino, interviniendo sucesivamente otros maestros, Unceta, Real, Guillén, etc. Pese a lo dilatado del periodo temporal empleado para la construcción y a la participación sucesiva de varios directores, el templo ofrece respeto a las trazas iniciales y completa unidad morfológica.

El edificio está resuelto en un clasicismo manierista desornamentado, inspirado en los enunciados de los tratados renacentistas, en especial Serlio, y siguiendo los trazados reguladores, como se aprecia en las soluciones de la planta y las diferentes secciones. Lo cual supone rigor en la aplicación de la geometría. El templo queda inscrito en un rectángulo. Es de nave única, siguiendo la orientación canónica conforme a la liturgia, que incluye el crucero y el ábside poligonal. Situados entre los contrafuertes, a ambos lados de la nave y alrededor del ábside, se encuentran las capillas laterales de planta cuadrada, ocupan dos pisos superpuestos, y la perforación de los contrafuertes en los dos niveles permiten la circulación perimetral a través de estas piezas contiguas.

En el tramo de los pies de la nave estuvo situado el coro, en directa relación funcional y litúrgica con la capilla mayor. La opacidad de la fábrica de su arquitectura suponía un obstáculo visual desde el acceso de poniente y la percepción del altar mayor. En el presbiterio hubo un baldaquino con el tabernáculo, bella pieza barroca importada desde Italia y construida con mármoles de diferentes colores.

Contiguo al lado norte del templo se construyó el claustro de planta cuadrada, se encuentra rodeado mediante andadores perimetrales y en su área central queda el jardín dividido en cuatro cuartos.

Tiene en su centro una fuente circular dispuesta en una alberca ochavada, situada bajo un cenador a modo de gruta delimitado por ocho columnas.

Durante el setecientos prosiguen las obras de ampliación, con el añadido de nuevas dependencias. Se trata de la capilla de la Comunión, cuyas obras dieron comienzo con posterioridad a 1699, quedando concluidas en 1738. Dan por resultado la más lograda muestra de arquitectura barroca de la diócesis. Durante esos años se construyeron, junto a la alineación de levante del claustro, las dependencias de servicio. Se trata de la antesacristía y sacristía, además del archivo, que poco más tarde es reutilizado como sala capitular, cuya portada monumental queda abierta al claustro, recibiendo la luz desde poniente.

El conjunto, además de la morfología clasicista analizada, ofrece en su organización reminiscencias que devienen de la Edad Media, tal como se ha puesto de manifiesto.

Las reformas durante el siglo XX

Durante la centuria en el interior del templo las modificaciones fueron escasas, aunque de mayor significación. Así en los años cincuenta, siguiendo una actuación similar llevada a cabo en otras catedrales españolas, fue eliminado el coro. Con lo cual se cambiaba la percepción visual de la nave, dando lugar a un recorrido procesional longitudinal, sin filtros situados entre el acceso principal y el presbiterio. También sobre el primitivo pavimento de piedra caliza, se colocó otro nuevo de mármol formando damero en blanco y gris, dispuesto a cartabón.

Con posterioridad en el año 1974, a consecuencia de las reformas litúrgicas, se reformó el presbiterio, siendo el baldaquino trasladado a una de las capillas laterales en la seudogirola.

Durante estos años, a cargo de la Dirección General de la Vivienda, se realizaron obras de consolidación en la capilla de la Comunión y en el claustro. También fueron derribadas las casas contiguas al norte de este espacio. En el solar resultante se organizó una plaza, de nueva configuración respecto a la morfología tradicional. En la actuación quedó perforado el muro claustral norte, permaneciendo vistos los elementos estructurales de los arcos y pilastras. Estando prevista, aunque no realizada, la apertura de puertas en los paños extremos, permitiendo de esta manera la comunicación visual entre la calle y el interior del claustro. Con esta actuación quedó alterado el sentido etimológico y espacial del claustro.

La actuación seguida en la des-restauración

La redacción del proyecto de arquitectura y la dirección de la obra, han sido tareas compartidas con el arquitecto Mario Bevià. Hemos estado asistidos por un excelente equipo de técnicos colaboradores. También los jefes de obra y encargados de la empresa adjudicataria han demostrado conocimientos, dedicación y pericia extrema.

Con la finalidad de ajustar el contenido de esta comunicación a las exigencias generales de las presentes jornadas, me limito a exponer las actuaciones llevadas a cabo que considero resultan acordes con los enunciados del congreso.

Durante la fase de redacción del proyecto, con respecto al interior del templo meditamos acerca de la conveniencia de reponer materialmente el volumen, que no las formas, del antiguo coro. Con la pretensión de recuperar la disposición inicial y cambiar la percepción visual del espacio de

la nave. Eliminando por tanto la circulación longitudinal actual, y recuperando un espacio centrado en el crucero.

Desistimos de esa pretensión dado que, aunque conocemos la dimensión ocupada por la planta del coro, no disponemos de los materiales restantes necesarios para efectuar esa reposición de anafilosis. Puesto que las piezas originales, tras ser desmontado el coro, fueron repuestas formando una capilla ex novo en una casa solariega a las afueras de la ciudad. Ni tan siquiera intentamos recurrir a una reposición tipológica. Puesto que, además de las dificultades técnicas, hubiéramos chocado innecesariamente con el criterio del cabildo, cuyos componentes, lejos de la comprensión en la disciplina de la restauración, sin duda, habrían invocado otras razones. Como serían necesidades funcionales, también alegando la pérdida de capacidad, con la disminución de lugar disponible para los fieles, asistentes a las celebraciones religiosas, etc.

Sí por el contrario efectuamos dos actuaciones. Ambas invierten aquellas efectuadas medio siglo atrás. Así, tras la oportuna restauración, el baldaquino, con el tabernáculo, quedó de nuevo situado en el presbiterio, coincidiendo con el eje longitudinal de la nave. Para llevar adelante esta actuación hubo que reformar la franja delantera de la plataforma de la capilla mayor, afectando tan sólo a la ampliación realizada en la reforma antes aludida. De este modo se trasladó a un lado la sede episcopal, dejando su lugar libre para el baldaquino. Ahora de nuevo situado en el lugar de origen sobre un pedestal diseñado ex novo, construido mediante gruesas placas de mármol macael blanco, idéntico al que forma el ara del altar y el ambón. El resultado permite poner un acento vertical en la capilla mayor, en correspondencia a la composición de los alzados. Puesto que el interior adolecía de una composición en exceso horizontal y, sobre todo, sin el elemento significativo de carácter litúrgico capaz de atraer la mirada.

Por la necesidad de realizar las instalaciones eléctricas, eliminando las que resultaban aparentes hasta ese momento, habíamos previsto canalizaciones realizadas por el suelo. Levantado el pavimento moderno, se apreció el mal estado del original y las amplias superficies con muchas faltas, entre otras las resultantes con motivo de desmontar el coro. Se repuso, siguiendo las previsiones establecidas, uno nuevo de mármol gris bronce, con la finalidad de proporcionar con su tono oscuro peso visual al plano horizontal. Siguiendo en la colocación un despiece con losas de un metro cuadrado, delimitadas por franjas estrechas y tacos cuadrados. Supone la recuperación tipológica de numerosos despieces existente en iglesias medievales. De los cuales esta iglesia, como se ha dicho, participa.

La intervención seguida en el claustro

La actuación de mayor importancia ha consistido en la recuperación del claustro, y su repriminación, en cuanto que se trata de una pieza cerrada en su perímetro exterior, que recibe la luz a través del patio central y se expande por los huecos que lo configuran, hacia los andadores circundantes.

Para eliminar la actuación precedente y repriminar el claustro se ha procedido a cerrar los huecos abiertos de la fachada norte, conservando las rejas existentes por motivos de seguridad. A su vez, dejando patente el hecho de una actuación que ofrece la posibilidad de resultar reversible. Se han construido paneles situados en ambas caras de la reja, dispuestos sobre una estructura metálica autónoma, separadas de las fábricas, dejando una junta perimetral que sirve de testigo a la independencia constructiva entre los diferentes elementos. Se pretendía de este modo soslayar el mimetismo con las fábricas existentes, por tanto se consideraba conveniente evitar el empleo de la piedra en la realización de los cerramientos. Se ha procedido a un acabado superficial de mortero y estuco, de

color gris en la fachada interior, que en la cara exterior a la vía pública recupera la almagra, uno de los colores dominantes en los alzados de las construcciones existentes.

La restauración del jardín

Queda dicho que el jardín ha tenido diversas reformas en lo que respecta a la vegetación, introduciendo especies en general adecuadas a los jardines, aunque ajenas a las que son propias y específicas en el de San Nicolás.

La lectura de las crónicas escritas en el pasado al respecto aporta datos de la mayor importancia para el conocimiento de las especies que hubo plantadas. Por su interés documental reproduzco.

Fue Vicente Bendicho quien proporciona la primera información en su *Crónica de la muy Ilustre, noble y leal ciudad de Alicante*. Escrita durante el siglo XVII, se trata de un texto coetáneo con el periodo de construcción del templo. De la cual entresacamos los siguientes datos.

“...en medio de haches claustro está el deleitoso huerto de jazmines, limones, yedras, naranjos, flores y yervas que la curiosidad de los hortelanos conserva, pártese en quatro quarteles un crusero sercado de yedras y arajanes (arrayanes) cubiertos de jazmines y en medio del crucero, una estancia o lonjeta con columnas de piedra sobre que estriba un cimborio de madera con su definición y barandilla todo cubierto y texido de jazmines que da flores a toda la ciudad debaxo de este cimborio y en medio esta longetta una deleitosa fuente con quatro caños de agua continuos para riego y regalo del huerto...”.

De otra parte en *ILICE Ilustrada, Historia de la muy noble, leal y fidelísima ciudad de Alicante*, obra escrita por los PP. jesuitas Juan Bautista Maltés y Lorenzo López y terminada en el año 1752, donde los autores llevan a cabo las oportunas descripciones del templo, entonces recién terminado. Además, en ese momento, oportunamente están también en realización las obras para las nuevas dependencias del setecientos.

Con respecto a la fábrica del claustro, de nuevo inciden en la utilización de piedra blanca (como la empleada en el templo). Describen el jardín en los siguientes términos: “ameno jardin de jazmines, arrayanes, naranjos y diversidad de flores... en el medio su lonja, circundada de ocho columnas de piedra, que sustentan un cimborio o copula, a manera de piramide de madera”.

Cien años más adelante, fue Rafael Viravéns quien, en su *Crónica de la Ciudad de Alicante*, aportó nueva información con respecto al estado del edificio en ese momento. Por lo que respecta al jardín del claustro la información más destacada hace referencia en la gruta a la sustitución del cimborio de madera original, por otro de hierro. Con toda probabilidad se trata de la estructura todavía existente. Respecto a las especies del jardín, reitera la plantación de rosas, claveles, azucenas, dalias y geranios. Además de la presencia del ciprés, el limonero, el laurel y la enredadera. La enredadera, sin que Viravéns especifique el tipo, consideramos se refiere al jazmín, tal como mencionaban los cronistas que le precedieron.

En cualquier caso, la tónica común dominante en las especies que fueron plantadas en el jardín hace referencia a las que aportan color diverso, aunque sobre todo ofrecen variedad en el perfume que desprenden, y confieren al ambiente la agradable sensación descrito por los distintos autores.

Con esta información se procedió a llevar a cabo la actuación en el jardín. Teniendo presente que, en general, esta tipología no busca la utilización práctica. Es decir, el jardín está proyectado para su contemplación exterior, desde los andadores. Algo por completo acentuado en el de San Nicolás, por quedar el jardín en un nivel superior a los andadores que lo circundan. A su vez al estar los vanos

protegidos por medio de cancelas de hierro que fueron colocadas inicialmente en el año 1775, tras la terminación de las dependencias de servicios, sólo es accesible desde una puerta, prevista para su mantenimiento, situada en el andador de levante frente a la sala capitular. Reúne pues, todos los elementos para ser contemplado desde fuera.

Partiendo de estas distintas premisas, se ha procedido a la derestauración de aquellas actuaciones más recientes. O, en su caso, a la restauración, llevando a cabo la repristinación del jardín. Del que conocíamos, a través de las descripciones de los cronistas, las especies vegetales, pero no su disposición en los parterres. De tal modo con respecto a las especies vegetales y arbóreas, ha sido repuesto el mirto o arrayán, formando las alineaciones que flanquean los andadores centrales. Reponiendo en cada uno de los parterres las rosas, azucenas, claveles y romero, destinando el jazmín para la enredadera alrededor del templete central y situando varios naranjos amargos en alguno de los parterres. De otra parte se ha respetado el ciprés, que alcanza gran altura y porte, así como las dos palmeras. Una de ellas, muy crecida, puede tener cerca de cien años. No sucede lo mismo con la segunda cuya edad es la mitad.

En el cenador central se han restaurado las columnas del peristilo, así como la fuente, reponiendo el circuito de agua. Incorporando así, con el murmullo, nuevos aspectos sensoriales en la contemplación del jardín. También se han restaurado los andadores, utilizando en el suelo piedra nueva en sustitución de la existente, muy deteriorada.

La actuación llevada a cabo en la plaza

Se mencionaba más arriba la actuación que había sido realizada en la banda norte del claustro, con las aperturas efectuadas en los vanos de la pared contigua. Y la formación de un espacio abierto a modo de pieza urbana, que fue el resultado de un vaciado a consecuencia de la demolición de antiguas casas adosadas a la pared del claustro. La actuación a realizar en esta zona debería ser una propuesta global, lo que resultaba ajeno a los cometidos solicitados desde la Fundación, pues tan sólo pidió utilizar el actual espacio abierto, como lugar adecuado para la recepción de los visitantes, coincidiendo en el tiempo con la permanencia del evento expositivo. Con estas premisas de partida hemos realizado una actuación que ha consistido en recuperar el lugar desde el carácter meramente conceptual.

Estaba previsto cerrar aquella fachada del lado norte del claustro. Dejando, por motivos de seguridad en el interior de la iglesia, las sólidas rejas de colocación moderna. Procediendo a realizar a ambas caras sendos tabiques opacos que, mediante una junta perimetral, sin tocar la obra de fábrica existente, evidenciaran el carácter de provisionalidad temporal. Pero que sobre todo sirven para separar visualmente el exterior del interior, recuperan de este modo el carácter privado del claustro, que se había perdido por la intervención de los años setenta. La terminación en el interior mediante el color gris impide la identificación con la piedra, al tiempo que evita estridencias cromáticas, al contrario que en el exterior, donde elegimos el carmín, acorde con la policromía en rojo almagra de las fachadas próximas.

Necesidades para el funcionamiento expositivo obligaron a realizar un paso en esta fachada, por lo que se transformó un tramo en lugar de tránsito de los visitantes. La nueva puerta realizada conserva el carácter del muro, con aberturas efectuadas con la intención de permitir a través de ellas una mínima relación entre ambas caras y espacios.

En la plaza hubo que realizar un pabellón, destinado a centro de recepción e información de los visitantes asistentes a las sedes expositivas. Es una construcción de pequeñas dimensiones, llevada

a cabo con carácter provisional, ceñida a la duración temporal del acontecimiento. Construida en estructura metálica y vidrio, ha sido la ocasión propicia para reponer en el espacio abierto un volumen cerrado, con carácter funcional. Al tiempo que la marquesina que llena los vacíos con su propio vacío, ofrece una arquitectura muy liviana, resuelta mediante pies derechos de perfiles metálicos industriales, para soportar las lamas de madera que tamizan la entrada de sol. Sus dimensiones están determinadas por los contrafuertes del claustro, la altura de ambos elementos quedan enrasados, mientras que su posición coincide con los ejes, de manera que la modulación de los tramos del claustro se trasladan al exterior. La solución, a modo de propuesta, permite rememorar de manera tipológica la reposición de un volumen que rememore el histórico original, derruido medio siglo atrás. La actuación con lenguajes desornamentados pretenden ser únicamente un ejercicio de cómo actuar en tramas consolidadas históricamente, evitando de otra parte que resulten morfológicamente idénticos a los edificios en su momento demolidos, reposición que hoy resultaría imposible por desconocer su aspecto arquitectónico.



Aspecto de la nave del templo tras la restauración efectuada. Foto: Santiago Varela Botella



Actuación en la plaza del claustro. Foto: Santiago Varela Botella



Aspecto del baldaquino repuesto en su lugar de origen. Foto: Santiago Varela Botella



Cerramiento interior de la fachada norte del claustro. Foto: Santiago Varela Botella

La des-restauración en la conservación de los conjuntos arqueológicos en Italia.

El caso de Villa Adriana

Isabel Bestué Cardiel, profesora de Estética de la Ingeniería de E.T.S. C. C. P. Universidad de Granada

Villa Adriana, construida durante la primera mitad del siglo II d. C., está edificada sobre las laderas de una de las colinas de Tivoli (Italia), adaptándose y adaptando el terreno a la disposición de sus edificios. La villa no puede enmarcarse dentro de ninguna clasificación habitual: no es una verdadera villa por su excesiva dimensión y la distribución de sus funciones, aunque disfruta de sus elementos fundamentales; tampoco es una ciudad pues está construida a la medida de una sola persona, el Emperador Adriano. La Villa Adriana es un compendio de la arquitectura romana y de sus conquistas; en ella se rehace el patrimonio arquitectónico romano extrayendo sólo determinados elementos y elaborándolos de nuevo en inéditas combinaciones. Villa Adriana es, pues, un laboratorio de experimentación arquitectónica de su tiempo y modelo e influjo de los siglos sucesivos.

La Villa fue redescubierta a finales del siglo XV, comenzando entonces un proceso de excavaciones y restauraciones que no se ha paralizado hasta nuestros días. Villa Adriana se ha convertido así, por derecho propio, en una cantera permanente de experimentación para el mundo de la restauración arqueológica en Italia y por extensión en buena parte del mundo.

El estado de la restauración en Italia desde mediados del siglo XIX

En el campo de la arqueología en Italia, después de las primeras actuaciones en el Foro de Roma, que respondían al tipo de “restauración arqueológica”, el control de las intervenciones en estas áreas había pasado por entero a arqueólogos que no parecían mostrar gran interés por establecer pautas de actuación específicas en el campo de la restauración.

Al mismo tiempo, en los primeros años del siglo XX se estaban realizando importantes obras de excavación, de restauración y de reintegración en Pompeya —bajo la dirección de Spinazzola—, en Roma —con Boni en el Palatino y anteriormente Ricci en el Foro de Augusto—, en Villa Adriana—con las consolidaciones por macizado de los Camerlengatos y las anastilosis de Paribene— y en Ostia —donde después de las intervenciones de Vaglieri y Paribeni, G. Calza se ocupaba de las obras de reintegración y adecuación de las ruinas (CALZA, 1916)-.

Calza fue uno de los primeros arqueólogos en hacer notar la importancia del estudio de los trabajos de excavación y restauración arqueológica que, por aquellos años, eran abundantes y permitían abastecer de una amplia casuística a la creación de una estructura teórica en un campo hasta ese momento inexplorado. En todo caso, cada una de las intervenciones de Calza constituía una oportunidad para la reflexión sobre numerosas implicaciones de índole “técnico-arqueológico-estético”, lo que suponía ya un paso adelante en el modo de enfrentarse a los trabajos arqueológicos en aquellos años.

La “liberación” de añadidos posteriores, que en aquel momento era uno de los problemas de actualidad en las prácticas de restauración, era considerada por Calza, en Ostia, no significativa, pues este tipo de añadidos nada aportaban al enriquecimiento del edificio. La postura de Calza resultaba ya entonces excesiva para algunos de sus contemporáneos, como Gerkan, que lo acusaba de eliminar la posibilidad de estudiar, de manera global, los monumentos en el futuro, debido al abuso de intervención realizada. A este respecto Calza respondía que la restauración era “el justo acabado del edificio, y que en el fondo dicha operación era la demostración de que se había entendido perfectamente el monumento” (MARINO, 1982). Es con esta mentalidad con la que empezaron a realizarse, durante los primeros decenios del siglo veinte, intervenciones masivas para eliminar las partes que entorpecían la lectura clara del monumento (entendiéndolo como un objeto congelado en un determinado periodo histórico), y para completar posteriormente las ruinas arqueológicas.

De alguna manera, estas obras de eliminación y de liberación de los restos arqueológicos originales pueden considerarse hoy como el antecedente de las intervenciones de des-restauración que a lo largo del siglo XX se han ido sucediendo en diferentes momentos de la historia de la restauración.

La *limpieza* del monumento y la eliminación de aquellos añadidos que, a lo largo del tiempo habían *desvirtuado* la verdadera imagen de los restos arqueológicos, tenían como intención principal recuperar una estructura lo más original posible. Éste es sin duda el germen de una actividad que se ha mantenido durante todo el siglo XX hasta nuestros días: Intervenir sobre el monumento para devolver al conjunto un aspecto más acorde con la imagen ideal de su arquitectura primitiva; entendiendo por intervención desde la liberación de elementos arquitectónicos incorporados con el tiempo, hasta la supresión de añadidos de restauración que desvirtúan el conjunto desde el punto de vista estético, constructivo, estructural, etc.

Las restauraciones en Villa Adriana y los procesos de des-restauración

La posibilidad de hacer una lectura histórico-diacrónica de la restauración en la Villa deriva de la coexistencia hasta hoy día de ideas diferentes, incluso opuestas en relación con los modos de intervención sobre el resto arqueológico, que perpetúan las ideas de Brandi y Ceschi, de Aurigemma y Jacopi, y muchos otros más, manteniendo algunas ideas generales como aceptadas. Así por ejemplo: la supremacía del “rudero” o bien la legitimidad y la oportunidad de reintegraciones “didácticas”, con la vuelta al tema del “pintoresquismo”, que oscila desde la mitad del siglo XIX hasta, al menos, los años treinta del siglo XX; revisiones constantes en las tendencias teóricas de la restauración a partir de los resultados observados en la práctica y vuelta atrás en la metodología de la intervención, de modo que es posible encontrar fases de des-restauración en muchos y variados momentos de la historia de la intervención sobre los conjuntos arqueológicos.

Los procesos de restauración en Villa Adriana se inician, con verdadero interés constructivo y de la teoría de la restauración, desde nuestro punto de vista, a lo largo del siglo XIX. La denuncia generalizada del estado de abandono de la Villa (BOISSIER, 1887) dio como resultado que a partir de la segunda mitad del siglo XIX se iniciasen por fin trabajos de restauración en el entorno de Tivoli.

Se puede decir que la fecha exacta de inicio de los trabajos de restauración en Villa Adriana es 1841, fecha que aparece en una nota de trabajo conservada en el Archivo dello Stato en Roma, en la que se menciona la construcción de uno de los contrafuertes del Camerlengato en la Biblioteca Griega. Los sistemas que hoy llamaríamos pre-industriales se basaban en la confianza del carácter

estático de las estructuras de refuerzo. La mayor parte de estas construcciones estuvo avalada por figuras como Canina.

Con la puesta en marcha de estos refuerzos estructurales comienzan a desaparecer algunas imágenes consolidadas en el tiempo por la mano de artistas como Piranesi (PIRANESI, 1781). La nueva imagen de la Villa quedaría congelada, de este modo, durante decenios hasta las posteriores labores de “restauri di liberazione” y de “de-restauri” iniciadas durante la dirección de Catia Caprino. Este periodo, que abarca las décadas de los años sesenta y setenta del siglo XX y buena parte de los años ochenta, será en Villa Adriana el de mayor actividad referida a las obras de des-restauración. Con ellas se buscó fundamentalmente volver a la imagen perdida de la Villa de Piranesi y de Penna.

Los motivos que, a lo largo del siglo XX, van a llevar a intervenir mediante la aplicación de des-restauraciones y de nuevas anastilosis serán principalmente los re-pensamientos metodológicos, la constatación de errores historiográficos en el montaje de fragmentos encontrados en las áreas arqueológicas y por último la toma de conciencia de los daños producidos por los materiales modernos, poco experimentados, utilizados sobre todo en operaciones de anastilosis.

Los trabajos de des-restauración tienen una profunda raigambre en el mundo de la restauración sobre áreas arqueológicas. De hecho, las propias premisas de la intervención sobre estas áreas que promulgan la reversibilidad de las acciones y la búsqueda de la autenticidad del monumento favorecen la constante revisión de las intervenciones restaurativas llevadas a cabo en diferentes momentos culturales.

Gizzi (GIZZI; SEGARRA, 1996) establece una división teórica en los modelos de des-restauración sobre áreas arqueológicas asimilándolos a la teoría de la restauración sobre bienes muebles para hacerla más comprensible. Así, divide las intervenciones en dos tipos principales:

-Eliminación de partes añadidas sin reintegración posterior: en este caso el exceso de celo filológico en la obra nos lleva a soluciones extremadamente fragmentarias y discontinuas, como el Apolo del Belvedere del Vaticano, en el que la eliminación de todos los añadidos posteriores ha dado como resultado una serie de fragmentos que en buena parte no tienen ligazón posible.

-Desmontaje de añadidos considerados incorrectos para proceder a nuevas recomposiciones y anastilosis recurriendo a materiales diversos de los utilizados antes y aplicando los nuevos descubrimientos y los continuos progresos cognoscitivos y técnicos. Es el caso del Laoconte, en el que la eliminación de añadidos posteriores ha favorecido la recomposición en su posición real y con los fragmentos originales.

En la restauración arqueológica, junto a la instancia histórico-estética, aparecen otros factores como la seguridad estática o los cambios de uso del edificio, a los que es necesario responder con los recursos que cada época aporta. La Villa no va a ser una excepción en lo que respecta a estas exigencias teórico-prácticas.

Como ya hemos comentado, las intervenciones de Calza se realizaron siguiendo los postulados de Giovannoni. Sin embargo Giovannoni, frente a las posturas estilísticas de la mayor parte de sus contemporáneos, hizo hincapié en la importancia de la arquitectura y reivindicó la originalidad de la construcción romana y la esencia de la misma en el estudio de las formas murarias, las conquistas espaciales y la técnica constructiva.

Junto a esta tendencia que evitaba en lo posible el añadido de nuevos elementos y que propugnaba la conservación de la ruina en su estado original, se aprecia también un interés creciente por el empleo de nuevos materiales compatibles con los originales, buscando siempre la mayor durabilidad de la obra. Esta forma de entender la investigación y uso de nuevos materiales llevó al empleo, cada vez mayor, del cemento armado.

Los años cincuenta del siglo XX están marcados en la Villa por la actividad de Aurigemma, Vighi y Fasolo. Entre los objetivos primordiales de los técnicos se encuentra entonces el de recuperar la imagen primitiva ruínica de los conjuntos arquitectónicos de Villa Adriana, siguiendo un carácter piranesiano y englobándose en las tendencias de la postguerra, en la línea de anastilosis ya realizadas en Italia como las del Capitolium de Brescia o el Foro de Pompeya.

Se inicia de este modo el largo proceso de liberación de los contrafuertes de refuerzo realizados en el siglo XIX. En Villa Adriana, la eliminación de los contrafuertes se produce con la incorporación de sistemas de consolidación “ocultos”, tirantes con material de acero e inyecciones de cemento e “invasivos”, que provocaron el cambio de sistema estático original del edificio, hacia la mitad de los años 60.

De entre todos los casos de este periodo, quizá uno de los más interesantes sea el de la anastilosis de la Sala de las Pilastras Dóricas, tanto por el desarrollo del proyecto durante su ejecución, ligado a un modo muy concreto de entender la restauración, como por su evolución en el tiempo, que incluye una propuesta completa de des-restauración, hasta llegar a su estado actual.

Entre 1953-1956 Italo Gismondi, Furio Fasolo y Roberto Vighi llevan a cabo las obras de reconstrucción y anastilosis de la Sala de las Pilastras Dóricas. La lectura de los datos de obra conservados (Allegati 1,2) pone al descubierto la preocupación de la época por mantenerse dentro de los criterios científicos de la intervención. Sin embargo, desde la óptica actual la desviación de estos criterios nos resulta evidente. La dicotomía entre el punto de vista actual y el de los años cincuenta puede encontrarse en el enfoque dado a la reflexión teórica sobre los valores perseguidos con la restauración. En los años cincuenta, el cuerpo que domina este estudio es aún el arqueológico cuyo interés fundamental sigue siendo conseguir una lectura lo más clara posible de las arquitecturas originales.

En la práctica, para llevar a cabo la anastilosis se procedió a realizar, en el caso de los pilares, unas osamentas de ladrillo que resolviesen el problema de la dimensión real de la altura total de las columnas. Se introdujeron pernos metálicos sellados con mortero de cemento de alta resistencia para ensamblar los bloques originales con las partes reintegradas. Una vez terminada esta primera fase, se procedió a construir la estructura de apoyo del arquitrabado de mármol, consistente en platabandas de ladrillo ordinario, con armadura de hierro de sección plana, forjada en obra y tratado con antioxidante. La reconstrucción de la bóveda se realizó a partir de los restos originales, respetando su forma mediante el uso de una cimbra apoyada sobre los ladrillos sobresalientes visibles en la base de la bóveda.

El acabado final debía mostrar perfectamente la distinción entre las partes originales y las partes reintegradas, tal y como proponían hasta entonces las Cartas del Restauo. Sin embargo, las tendencias ya habían empezado a cambiar y una vez finalizada la obra, el acabado resultó excesivamente violento para la estética imperante. Por este motivo, se decidió revestir las superficies de ladrillo con una fina capa de cemento blanco, sobre la que, posteriormente, se pasaba un escantillón de madera para conseguir el acanalado que presentaban los bloques originales de mármol, aunque con una textura diferente.

Durante los años noventa, fruto de una colaboración de la Soprintendenza Archeologica del Lazio con la Facoltà di Architettura dell' Università degli Studi di Roma se llevó a cabo un estudio detallado de la evolución de estas intervenciones y una nueva propuesta de restauración. De este modo, se evidenció que la causa principal de la degradación de los restos originales de la Sala de las Pilastras Dóricas se debió a la intervención de los años cincuenta. Los trabajos realizados entonces permitieron conservar todos los fragmentos originales aún existentes *in situ* y proporcionaron una imagen nueva al conjunto que, aunque escenográfica, tuvo el interés de aportar un nuevo valor espacial a los

restos arqueológicos. Sin embargo, el precio a pagar fueron los serios problemas de conservación que acarrearía, a la larga, al material original (GIZZI, 2000).

A partir del reconocimiento de los daños que padecía el conjunto de la Sala de las Pilastras Dóricas, el equipo de la Universidad propuso un modelo de restauración basado en el desmontaje de la práctica totalidad de las reintegraciones llevadas a cabo en los años cincuenta en la Sala, y su sustitución por materiales de mayor durabilidad y estabilidad, con el fin de mantener la imagen escenográfica de la anastilosis ya integrada en la historia de la Villa, y de evitar, a la vez, el continuo deterioro del material original (SCETTI).

- Se trataba de una propuesta de des-restauración motivada claramente por la posibilidad de sustituir elementos de intervenciones anteriores totalmente superados por el avance de la investigación, por otros de mayor durabilidad e interacción neutra con los materiales originales.

- Finalmente, en 1995 el equipo de la Superintendencia llevó a cabo la restauración de las partes desprendidas y perdidas de la restauración de los años cincuenta, decantándose, a la hora de acometer la “restauración de la restauración”, por recuperar los procesos técnicos empleados en los años cincuenta, por cuanto era posible contar con la colaboración de los restauradores de esa época.

Esta restauración, en la que se excluyó la posibilidad de eliminar los materiales de restauración antiguos y conservar la restauración antigua, forma ya parte de la “historia de la restauración” conservando la memoria de un modo de restaurar que marcó una época (GIZZI, 2000).

Otras intervenciones de des-restauración interesantes en la Villa fueron las eliminaciones de los contrafuertes del siglo XIX en los años sesenta del siglo XX, muchos bajo la dirección de Roberto Vighi entre 1955 y 1960, con la intención de liberar y “sacar a la luz” partes de algunos edificios.

La mayor parte de las labores realizadas por la arqueóloga Catia Caprino con la ayuda de los arquitectos Vincenzo Piccini y Alberto Davico entre 1965 y 1972 siguieron estas pautas de recuperación de la lectura original de los monumentos, de intervenciones con función estructural y de limpieza final de la imagen mediante el empleo de sistemas restaurativos ocultos, pero comenzaron a cambiar las técnicas usadas hasta entonces.

La eliminación de contrafuertes entraba dentro de una praxis de restauración empleada en los años setenta, cuando posteriores intervenciones consolidativas sucesivas a las del Camerlengato, realizadas en el periodo de entre guerras, a partir de 1933, fueron consideradas eliminables, por ser “feas e inútiles” según personales valoraciones estéticas que hoy resultarían contrarias a algunas concepciones actuales como las de Carbonara o Bellini (CAPRINO, 1976). De este modo, la mayor parte de los *spèroni* del Camerlengato se eliminan desde la mitad de los años 60 hasta el inicio de los años 80.

Estas fueron las pautas utilizadas en intervenciones como la del ala occidental del Pretorio que acabó con los macizados y contrafuertes pontificios del siglo XIX en busca de una imagen romántica tomada de los grabados de Piranesi o los dibujos de Penna. En el Pretorio (Perizia n° 144) se liberó el frente del ala occidental de tres plantas de altura, oculto por el contrafuerte decimonónico, que fue sustituido por un conjunto de tirantes ocultos. A modo de testigo del tipo de intervención realizada, se dejaron unos rectángulos que mostraban todo el aparejo metálico interno. Esta especie de jaulas metálicas se pueden observar en la mayor parte de las platabandas de puertas y arcos de la Villa restaurados en esos años, y hoy en estado de completa oxidación.

En menos de ochenta años un mismo monumento había sufrido la desaparición de su imagen original en favor de la estabilidad estática y posteriormente el cambio de su comportamiento estructural y la invasión de su núcleo interno con estructuras modernas en favor de la recuperación de esa imagen original perdida. En este caso, parece que las tendencias conservativas aún no habían hecho mella en la labor de los arquitectos restauradores. Desde la visión de los proyectistas de esos años,

se trataba de liberar las masas murarias originales de los añadidos que las perturbaban y ocultaban su estructura constructiva y arquitectónica. Sin embargo, desde nuestra óptica actual, este tipo de intervenciones responden más a una mentalidad arqueológica purista y romántica que a una restauración científica.

La última fase de eliminación sistemática de los contrafuertes del siglo XIX corresponde a los de la coenatio de Piazza D' Oro (1979-1981). En este caso se recupera una secuencia arquitectónica-espacial que de otro modo se habría perdido.

Actualmente, se considera que este tipo de intervenciones pre-industriales como la de los *speroni* aporta gran cantidad de información acerca del modo de construir tradicional y sobre posibles soluciones a los problemas de inestabilidad estructural. Las últimas intervenciones en la Villa se han orientado a la recuperación de los sistemas arquitectónicos originales y al mantenimiento de los implantados posteriormente. A pesar de que la tendencia actual es infinitamente más conservadora que las desarrolladas en las décadas pasadas, se está produciendo un nuevo proceso de des-restauración motivado, principalmente, por la evolución en el tiempo que las intervenciones con nuevos materiales de los años sesenta y setenta del siglo XX han sufrido.

El empleo indiscriminado de nuevos productos como las resinas poco testadas, la confianza excesiva en el hormigón como solución a todos los problemas de estabilidad sin valorar sus limitaciones y comportamiento junto a materiales tradicionales y la inclusión de estructuras metálicas poco evolucionadas en lo que se refiere a durabilidad y estabilidad química, han provocado un estado de alarma al comprobar su evolución en el tiempo. La necesidad de sustituir estos materiales ya obsoletos por otros nuevos se hace patente.

Es el caso de las últimas intervenciones realizadas en algunos conjuntos como el del Templo de la Venus Cnidia en Villa Adriana. Allí, las interpolaciones de fragmentos de los arquivoltas y el friso realizados en cemento gris han sido sustituidos recientemente por un mortero de cemento blanco de baja retracción, con la esperanza de frenar el deterioro exponencial que las piezas originales de mármol estaban sufriendo. Por tanto, se siguen realizando todavía hoy algunas intervenciones de des-restauración, a pesar de la política conservadora de las Superintendencias en general, que tiende a mantener en lo posible las intervenciones restaurativas históricas.

Conclusión

Respecto a este tipo de intervenciones vale la pena hacer dos reflexiones:

Por una parte, no debemos olvidar que la eliminación de intervenciones antiguas ya desfasadas conlleva siempre una serie de riesgos como la pérdida de material original durante los trabajos de des-restauración y nueva restauración que pueden ser muy dañinos para el monumento en su conjunto, por tanto, será siempre necesario realizar una valoración lo más ajustada posible en cada caso que determine la oportunidad o no de eliminar una intervención anterior.

Las intervenciones restaurativas de cada época histórica son el resultado de un conjunto de conocimientos y de condicionantes socio-culturales que es necesario tener en cuenta a la hora de acometer una des-restauración. En ocasiones, una restauración histórica puede aportar datos muy enriquecedores para el conocimiento del monumento pero también de las técnicas constructivas utilizadas en cada periodo histórico.

Por otra, no debemos dejar nunca de lado la premisa fundamental de que las intervenciones han de ser siempre y en la medida de lo posible reversibles. En el momento en que consideremos una

intervención previa como elemento fijado en la historia de un determinado monumento, estaremos atentando contra ese principio de reversibilidad y estaremos perdiendo uno de los valores fundamentales de esa actuación. Por tanto, deberemos en todo momento establecer la línea de equilibrio entre la vida del monumento arqueológico y la evolución de la restauración sobre él.

Bibliografía

- ADEMBRI, B. *Villa Adriana*. Milano: Electa, 2000
- BOISSIER, G. *Promenades archéologiques*. Paris: La Hachette, 1887 (3ª ed.)
- BULGARINI, F. *Notizie storiche, antiquarie, statistiche ed agronomiche intorno all'antichissima città di tivoli e suo territorio*. Roma, 1848
- BRANDI, C. Scavi a Villa Adriana. *Cronache* (semanario romano del 7 de diciembre de 1954: 32).
- CALZA, G. Scavo e sistemazione di rovine. *Bull. Della Comm. Archeol. Comunale*, 44, Roma, 1916, pp. 161-195
- CAPRINO, C. Restauri a Villa Adriana. En A.A.V.V. *Criteri e metodi di restauro dei monumenti archeologici con particolare riguardo ai monumenti architettonici e alle pitture*. Atti del Convegno, Paestum-Salerno, 4-5 maggio 1974, Roma 1976
- GIZZI, S. Il controllo dei restauri degli anni "cinquanta a Villa Adriana". *Scienza e Beni Culturali* XVI, 2000
- GIZZI, S.; SEGARRA LAGUNES, M. M. De-Restauri archeologici. Atti del Convegno di studi *Dal sito archeologico alla Archeologia del costruito. Conoscenza, progetto e conservazione*. Bressanone, 3-6 luglio 1996
- MARINO, L. Appunti sul restauro archeologico. En PIETRAMELLARA, C.; MARINO, L. *Contributi sul Restauro Archeologico*. Alinea: Firenze, 1982
- PERIZIA n° 144 del 30 de junio de 1966. Archivo de la Soprintendenza Archeologica del Lazio
- PIRANESI, G. B. *Vedute di Roma*. Roma, 1748-1778
- SCETTI, E. tesis de Laurea de "Problemi statici del restauro, La Sala dei Pilastrici dorici in V.A.: indagine storico-critica, analisi del sistema costruttivo, revisione dell'anastilosi con nuove tecniche d'intervento". Dirigida por Giuffrè, A. Depositada en la biblioteca de la Soprintendenza archeologica del Lazio y en el archivo personal de la familia Giuffrè
- VON GERKAN, A. 1929, en Gnomon, agosto (1929), cit. en Calza, G., para "Il restauro del Teatro di Ostia", en Boll. D'Arte, Roma



Maqueta de la Villa Adriana ubicada en el edificio de acceso a la villa en Tivoli. Foto: Isabel Bestué Cardiel



Detalle de uno de los fustes de las columnas del templo de Venus Cnidia en Villa Adriana, con la actuación de anastylosis mediante el empleo de cemento Pórtland en fase de sustitución. Foto: Isabel Bestué Cardiel



Imagen lateral del edificio llamado Pretorio en Villa Adriana con los contrafuertes decimonónicos que eliminaron la imagen de los grabados de Piranesi. Fuente: Fondo fotográfico de la Soprintendenza Archeologica del Lazio (Roma)



Imagen lateral del edificio llamado del Pretorio tras los trabajos de eliminación de los contrafuertes, llevados a cabo en la segunda mitad del siglo XX. Fuente: Fondo fotográfico de la Soprintendenza Archeologica del Lazio (Roma)

Intervención integral en el Yacimiento Arqueológico de Acinipo (Ronda-Málaga)

Carlota Blasco Aguirre, restauradora de Bienes Culturales. Salvador García Villalobos, arquitecto de la empresa Yamur

Intervenciones de conservación y restauración

Los trabajos de conservación y restauración llevados a cabo en el Yacimiento Arqueológico de Acinipo se enmarcan dentro del proyecto de investigación que dirige actualmente el director del Museo de Ronda Bartolomé Nieto González. Se inicia en el año 2003 bajo el asesoramiento del arqueólogo Pedro Aguayo de Hoyos con una duración temporal de diez años, estableciéndose como metodología de trabajo la realización de campañas de excavación con una duración de entre tres y cinco meses realizándose a continuación los trabajos de restauración para evitar el deterioro, abandono o robo ilícito que suele conllevar este tipo de actuaciones si no se establecen de antemano medidas de protección del yacimiento.

Marco histórico

El Yacimiento Arqueológico de Acinipo se encuentra en una gran mesa de origen terciario con una altitud de 999 m.s.n.m. Su situación le proporciona un valor estratégico y de dominio visual del territorio, aspecto que tuvieron en cuenta en época prerromana y romana para establecer su núcleo poblacional. La ocupación de este asentamiento data del cuarto milenio a.C. hasta el siglo IV/V d.C, momento en el que adquiere protagonismo la actual ciudad de Ronda (Arunda en época romana), debido a su mejor situación estratégica, en comunicación, agricultura e intercambio de mercancías con otros pueblos y ciudades del entorno.

Urbanismo de Acinipo y zonas de actuación

La ciudad romana hasta el inicio de las campañas de excavación permanecía casi en su totalidad sepultada, a excepción del teatro situado en la zona superior de la meseta y las cabañas ibéricas de la Edad del Cobre que se encuentran en la parte inferior de la misma. La trama urbanística sigue el modelo tradicional romano, montado en base a los dos ejes fundamentales, como son el cardo y el decumano (NIETO GONZÁLEZ, 1990). En torno a estos ejes se establecen otros menores perpendiculares que proporcionan una trama urbanística cuadrícula correspondiéndose con estructuras de viviendas u otras construcciones.

Una vez estudiadas las estructuras emergentes y analizado el territorio se determinó la excavación de dos zonas distantes entre sí, las Termas y la Domus. Los elementos constructivos se realizaron con piedras areniscas y caliza nodulosa, que provienen de canteras cercanas, aunque el abastecimiento masivo de material pétreo se realizaba desde la propia meseta donde existe una cantera en la zona superior cercana al teatro. Los materiales constructivos utilizados para los pavimentos son: los ladrillos y *opus signinum*. En la zona perteneciente a la Palestra se han hallado

abundantes restos de *opus tectorium*, el revestimiento que se realizaba en la fachada a base de mortero de cal y arena fina así como pinturas murales.

Planteamiento y metodología

Los trabajos de campo se inician en mayo de 2005 con las campañas de excavación por parte de los arqueólogos, formando posteriormente parte del grupo arquitectos y restauradores. Se establecen las primeras fases de actuación previas a la intervención de restauración que se llevarían a cabo a partir de marzo de 2006:

- > Investigación previa exhaustiva y prospección del sitio.
- > Estudio de los agentes de deterioro (causas ambientales, biodeterioro, antrópicas).
- > Caracterización de materiales. Realizado por el IAPH.
- Estudio de las diferentes fábricas.
- Estudio de las propiedades físico-mecánicas.
- Estudio de la composición química y mineralógica.
- Estudio del comportamiento térmico.
- Estudio de la acción biológica.
- Caracterización de los morteros.
- Caracterización físico-química de los materiales empleados para los procesos de intervención y conservación.
- Estudio medioambiental: mediciones de temperatura y humedad relativa.
- Estudio del estado de conservación.
- Establecer los criterios de intervención bajo consenso interdisciplinar.
- Proceso de intervención.
- Proceso de intervención de los materiales susceptibles de traslado a otras instalaciones.
- Establecer las medidas de conservación adecuadas para su mantenimiento así como el seguimiento temporal y control de la evolución de los bienes una vez intervenidos.

Proyecto de intervención en las termas y la domus

- > Previo a la intervención, inventario y cartografía detallada de las alteraciones.
- > Tratamientos previos a la intervención global (intervenciones de emergencia):
 - Pre-consolidación de morteros y revestimientos.
 - Consolidación de estructuras de naturaleza arcillosa.
 - Anclaje y apuntalamiento de estructuras.
- > Extracción y destrucción de matrices de vegetación: aplicación de fungicidas antes y después de la intervención determinados tras los estudios pertinentes.
- > Tratamientos en estructuras de naturaleza pétreo (alteraciones de naturaleza física, mecánica, biológica y química):
 - Consolidación de elementos pétreos en estado pulverulento.
 - Tratamientos de limpieza: mecánica, con tensioactivos aniónicos con efecto biocida.
 - Eliminación de restos de morteros disgregados y erosionados.
 - Reintegración volumétrica o consolidación de morteros de cal.
 - Tratamientos de reconstrucción volumétrica o sustitución de material pétreo por razones estáticas.
 - Unión de bloques de la estructura en estado quebradizo.
 - Realización de tratamiento por anastilosis en determinadas áreas donde por estudios científico-histórico se asegura su ubicación real.

- Tratamiento de hidrofugación: aplicación de hidrofugante determinado tras los estudios físico-químicos y caracterización de materiales.
 - > Tratamientos de intervención en paramentos de origen arcilloso.
 - Estudio y siglado de piezas.
 - Consolidación: tratamiento realizado con silicato de etilo.
 - Tratamientos de limpieza: mecánica, con tensioactivos y química para la eliminación de sales.
 - Eliminación de restos de morteros disgregados y erosionados.
 - Unión de fragmentos previamente extraídos.
 - Enllagado con mortero de cal y arena similar con características físicas similares al original.
 - Tratamiento de hidrofugación o protección final.
 - > Tratamientos de intervención en fábricas con morteros, estucos, pinturas murales y *opus signinum*.
 - Estudio exhaustivo de todos los restos para determinar la extracción de los estucos que debido a su estado e imposibilidad de mantenimiento in situ precisan de su traslado a un nuevo soporte.
 - Consolidación: aplicación de silicato de etilo, inyección de productos consolidantes.
 - Engasado de zonas puntuales.
 - Tratamiento de limpieza: mecánico, con tensioactivos y agua de cal.
 - Extracción de sales insolubles.
 - Reintegración volumétrica de las pérdidas de masa (lagunas y vivos descohesionados) de morteros, estucos y *opus signinum*.
 - Extracción de pintura mural y traslado a nuevo soporte.
- Finalmente en todas las zonas tratadas se ha aplicado herbicida y protegido con geotextil y grava.

Intervenciones arquitectónicas

Nuestra labor está consistiendo fundamentalmente en dar apoyo al resto de los equipos implicados. Estas actuaciones son de naturaleza muy variada dando respuesta a los problemas que de manera continua van surgiendo, encaminados bien a facilitar, como hemos dicho, las labores a otros compañeros, bien para mejorar las condiciones de seguridad de la zona, para proteger los restos arqueológicos o para dotar al yacimiento de las infraestructuras necesarias para su visita.

Vallado perimetral del yacimiento

El primer trabajo consistió en el vallado en torno al área de acceso rodado. Este espacio es el final de la única vía de comunicación de la ciudad, y el punto donde aparcan los vehículos que vienen a visitar el yacimiento. El vallado que nos encontramos en este lugar, del mismo tipo que el que rodea toda el área protegida, mostraba deficiencias por el mal estado de conservación, e incidía negativamente en la presentación estética del lugar, al tratarse de un simple trenzado de espino atado a gruesas estacas de hormigón.

A la hora de desarrollar este proyecto de vallado se tenían varias prioridades que iban a definir la solución adoptada de forma necesaria. Por una parte, y aunque resulte obvio, debía cumplir con su función de cierre impidiendo el paso por zonas que no sean la puerta de acceso. Además, debía ofrecer una cierta transparencia que posibilitara la contemplación de los vestigios arqueológicos cercanos y el propio paisaje. La solución constructiva adoptada deberá ser respetuosa con el carácter del lugar y la importancia del monumento, y, en definitiva, tendría que establecer algún de tipo de relación con el futuro edificio que se construirá en las cercanías.

De este modo, la solución adoptada conjuga un zócalo de piedra abundante en el lugar (mampostería careada tomada con mortero bastardo de cal y cemento blanco) de 0,60 m de alto y 0,50 m de ancho, sobre el que se alza una valla poco tupida de 1,40 m de alto sobre el basamento. Se construirá con pletinas rectangulares unidas por cruces de San Andrés, adoptando como elemento director la proporción clásica del Número de Oro. Toda esta estructura se anclará con una placa base al cimientado de hormigón armado.

El trazado del vallado se resolverá constructivamente mediante tramos independientes de 5,00 m de longitud, que definen una longitud total de valla de 110,10 m. Además, seguirá de forma aproximada el recorrido de la actual alambrada.

La estructura se construirá previa apertura de una zanja corrida en el terreno, dejando un pequeño talud natural del terreno alrededor, y previendo la construcción de una cuneta de hormigón en todo el perímetro de contacto con la carretera.

Medidas de conservación y delimitación en los cortes o catas arqueológicas

Relacionado con estas actuaciones se estimó conveniente la realización, por un lado, de un vallado perimetral alrededor de la cávea del teatro, de modo que se evitara el acceso de personas a las gradas, cuya piedra presenta un alto grado de deterioro. Y por otro, plantear un camino provisional para que los visitantes pudiesen recorrer la ciudad a lo largo de los distintos puntos de interés de manera compatible a los trabajos de investigación.

Para la protección de los perfiles de las excavaciones se planteó ejecutar unos muretes de fábrica de ladrillo de medio pie de espesor revestidos de mortero de cal. En los casos que se superara la altura de 80 cm estos muros se anclarán al terreno mediante unos redondos de acero de 6mm de diámetro, que penetrarán al menos 70 cm en el terreno y dispuestos con una separación vertical máxima de 50 cm. El trasdós del murete se rellenará con gravilla limpia en cuyo seno se colocará un tubo de drenaje. La solución constructiva adoptada pretende ser respetuosa con el carácter del lugar y la importancia del monumento y evitará en cualquier caso su confusión con el resto de las estructuras arqueológicas.

En el caso de la delimitación de los cortes mediante un vallado completo, es primordial conseguir una solución sencilla y eficaz, y en la cual prime su flexibilidad en cuanto a su capacidad de desmontaje y posible reutilización.

En definitiva, se pretende alcanzar con estas actuaciones varios objetivos básicos:

- Delimitar el área de las catas arqueológicas mediante un perímetro vallado de carácter temporal, que evite su acceso, pero que pueda ser rápidamente desmontado para proseguir las excavaciones.
- En el caso del teatro, el cierre que se pretende construir tiene una previsión de mayor durabilidad (se plantea del mismo tipo que el propuesto en la zona de entrada, teniendo presente en este caso la reversibilidad de la actuación planteada que sea capaz de posibilitar futuras reformas y ampliaciones).
- Los perfiles de las catas se deberán consolidar de forma firme, pero que a su vez permita su fácil eliminación para proseguir las labores arqueológicas.
- En todo momento se estudiará la protección de todas las áreas excavadas y desprovistas de construcciones, procurando resolver la correcta evacuación de las aguas.
- En el caso de los recorridos peatonales, la idea que se busca es la de marcar un camino de forma respetuosa con el entorno y de fácil identificación y comprensión por el visitante (al ser estos caminos provisionales, ya que la ciudad no se encuentra aún descubierta completamente, la solución adoptada se basa en un simple desbroce y limpieza periódica de una franja de unos tres metros de ancho).

Protección física de elementos arquitectónicos

Otra intervención que podemos destacar es la que se realizó en la zona identificada como Foro de la Ciudad. Aquí los arqueólogos descubrieron una estructura exenta identificada como un Larario. Este está formado por una envolvente de fábrica de ladrillos macizos la cual alberga un relleno realizado en hiladas, alternando un baño de mortero con una fila de ripios. El exterior presenta una decoración a base de pinturas murales y toda la pieza presenta una gran inclinación que hacia peligrar su estabilidad.

Aquí lo prioritario consistía en su protección, así que entre las primeras opciones que se barajaron fue su inmediata extracción y traslado a un lugar seguro. Sin embargo esta solución fue desestimada por dos motivos fundamentales, el primero el muy delicado estado de conservación, y el segundo que no disponíamos de tal lugar seguro presintiendo que el Larario podría perderse en algún local olvidado.

Así finalmente se decidió por salvaguardarlo empleando medidas de conservación y de prevención sin que exista intervención directa, dejándolo en el lugar en el que se encontró, y protegiéndolo tanto de los posibles saqueos como de las inclemencias meteorológicas.

Aplicación de métodos informáticos para la representación de los restos arqueológicos

El método consiste en primer lugar en tomar referencias in situ lo más exactas posibles mediante aparatos topográficos, y posteriormente usando programas de restitución homográfica ir plasmando todas las plantas y alzados identificando estructuras y materiales.

Para finalizar, en este marco del convenio de colaboración entre la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y el Ayuntamiento de Ronda se incluye la construcción de un centro de recepción de visitantes. Esta edificación se antoja plenamente necesaria para dar acogida a aquellas personas que visitan el yacimiento, y como punto de información e interpretación sobre su importancia arqueológica, incidiendo especialmente en la etapa romana, la de mayor relevancia.

La superficie construida total se estima en poco más de 600 m². El programa principal de necesidades previsto incluye una serie de salas de exposición con carácter permanente y/o temporal, una sala multifuncional para conferencias, cursos, etc, y una cafetería. Adicionalmente se dotará al edificio de un núcleo de servicios, tienda y recepción.

Bibliografía

- BERDUCOU, M.C. *La conservation en archéologie*. Paris, 1984
- GÁRATE ROJAS, I. *Artes de la Cal*. Madrid: Instituto Español de arquitectura, Universidad de Alcalá, 2002
- GUILCHEN, G. La conservación preventiva: ¿simple moda pasajera o cambio trascendental? *Museum Internacional* (París, UNESCO), nº 201 (vol.51, nº1, 1999)
- MASETTI BITELLI, L. *Arqueología, restauración y conservación*. Guipúzcoa: Editorial Nerea, 2002
- NIETO GONZÁLEZ, B. La ciudad Romana de Acinipo. En *Recuerdos de Ronda y su historia (III)*. Ronda: Colectivo Cultural Giner de los Ríos, 1990
- ORTEGA RODRÍGUEZ, E. *La ciudad de Acinipo*. Málaga, 1963
- V.V.A.A. *Metodología de diagnóstico y evaluación de tratamientos para la conservación de los edificios históricos*. Serie Cuadernos Técnicos del IAPH, nº 8. Granada: Consejería de Cultura, 2003
- V.V.A.A. *Cuadernos de Arqueología de Ronda*, Vol 1. Ronda: Museo, 2005
- V.V.A.A. *La conservación en excavaciones arqueológicas*. Madrid: ICCROM, 1990
- V.V.A.A. *Conservación arqueológica: reflexión y debate sobre teoría y práctica*. Serie Cuadernos del IAPH, nº 3. Jerez: Consejería de Cultura, 1994
- V.V.A.A. *Vestigis archéologiques. La conservation in situ*. Montreal: ICOMOS, 1994

Cuestiones revisadas en la restauración del Monasterio de Rueda

Javier Ibargüen Soler, arquitecto. ALPRM

Las recientes obras de restauración del Monasterio cisterciense de N^a S^a de Rueda de Ebro, situado junto al río que le da nombre en el término de Sástago (Zaragoza), han venido realizándose desde la redacción del Plan Director en el año 1990, encontrándose actualmente con sus principales construcciones rehabilitadas, especialmente en sus edificios medievales, aunque actualmente continúa con otros aspectos pendientes: noviciado, hospedería, nevera, norial, almazara, abejar, cerramientos, etc.

En el largo periodo de 165 años desde su abandono por los monjes tras la Desamortización, fueron muy escasas las intervenciones realizadas, pero entre las más destacables, ha sido preciso revisar los conceptos con los que se llevaron a cabo, realizando las adaptaciones o demoliciones necesarias para, en algunos casos, adaptarse a los criterios generales seguidos en la restauración del monasterio, y en otros, para subsanar errores de mayor calado.

Comenzando por la actuación más antigua, de la que no consta documentación ni autoría, me referiré en primer lugar a la problemática presentada en el dormitorio de los monjes, gran sala rectangular, situada como es preceptivo en los monasterios cistercienses, sobre el ala capitular del claustro, con dos accesos desde la planta inferior, uno directo desde la iglesia en un extremo, y otro en la zona central recayente al corredor del claustro.

Dentro del conjunto de reformas y ampliaciones del cenobio en el siglo XVII, cuando se construyó la nueva gran nave de dormitorios y noviciado, el dormitorio medieval sufrió una transformación al estilo barroco, suprimiendo la característica cubierta de arcos diafragma y techumbre de madera, también habitual en los dormitorios cistercienses, y formando una bóveda tabicada, apoyada en ménsulas molduradas. Esta bóveda y su cubierta se encontraban a comienzos del siglo XX parcialmente hundidas, hasta que a mitad de siglo se efectuó una reforma en la que se suprimieron los restos de la bóveda, reconstruyendo con ladrillo los antiguos arcos y su techumbre, pero sin rellenar hasta los muros la necesaria sobrecarga de los arcos diafragma. Ello debió producir de inmediato los lógicos empujes en los muros que se reflejaron en todas las estancias de la planta inferior, mediante importantes grietas en las zonas de contacto de bóvedas y arcos con los paramentos verticales. Como consecuencia de ello y con el fin de intentar contrarrestar estos empujes, se colocaron unos enormes contrafuertes de ladrillo exteriores, que apenas debieron servir para el fin al que fueron destinados.

Éste era el estado de la cuestión en el que había que tomar las decisiones para la restauración del dormitorio, a la vez que resolver el problema estructural creado. Para ello se adoptó el criterio general aplicado en el resto de dependencias del monasterio, basado en la recuperación de los elementos imprescindibles para su conservación y entendimiento estilístico, sin reposiciones con materiales que crearan confusión sobre su origen temporal.

En primer lugar, una vez desmontada la cubierta, se cargaron los arcos de ladrillo macizo existentes, similares en forma a los originales, con una estructura de hormigón armado anclada a los

arcos y zunchos de apoyo de cubierta. Con ello se redujo el empuje de los arcos a las cantidades que son capaces de soportar los propios muros debido a su espesor, y pudieron suprimirse los contrafuertes. Como complemento a esta operación, se colocaron atirantamientos ocultos entre los muros sobre las bóvedas de las estancias inferiores. Interiormente se recubrieron los arcos con malla y revoco, recuperando con ello la configuración original de la estancia, pero diferenciando mediante el revoco los nuevos materiales.

No se observaban restos de la escalera de comunicación del dormitorio con el claustro, si bien la uniformidad de las características arquitectónicas de los monasterios cistercienses hacían prever su existencia. Una vez efectuadas las correspondientes catas pudo comprobarse su recorrido exacto, así como la conservación de parte de sus gradas intactas bajo el relleno de cal y canto. La característica singular del Monasterio de Rueda de disponer de la totalidad de las dependencias de la traza tipo cisterciense, le dota de un carácter didáctico, que hacía aconsejable la reconstrucción del tramo inferior de la escalera.

Pero las obras de mayor entidad realizadas en el monasterio antes de la reciente restauración fueron las dirigidas por Fernando Chueca Goitia en la década de los 70, cuyo objeto fundamental fue la iglesia, aunque luego se extendieron hacia el claustro. La Iglesia de Rueda, con una orientación este-oeste, perfectamente canónica, cierra todo el lado norte del conjunto monástico medieval. La planta es de tres naves, la central más ancha y ligeramente más alta que las laterales. Consta de cinco tramos, carece de crucero y las capillas que sirven de cabecera a las naves tienen testero recto. Se encuadra tipológicamente dentro con los modelos de mayor sencillez arquitectónica dentro del Cister, con sus testeros rectos, frente a las abadías de Veruela y Piedra a las que parece haber llegado el modelo reformado de Clairvaux, con girola, frente al mayor purismo constructivo que representa el Monasterio de Rueda.

La iluminación de la cabecera se realiza a través de sus ventanales de medio punto, que fueron cegados para la colocación del magnífico retablo de alabastro realizado por el maestro Esteban y por Domingo Borunda, durante la primera década del siglo XVII, ubicado, desde mediados del siglo XIX en la vecina iglesia parroquial de Escatrón, el cual disponía de dos puertas laterales de acceso a una sacristía, hoy desaparecida, construida tras la cabecera en la misma época.

El cierre de los vanos combinaba el sistema de alabastros traslúcidos y celosías de yeso, mudéjares unas y góticas otras, con motivos que abarcan desde el siglo XIV al XV.

Todos los tramos de la iglesia se cubren con crucería sencilla. El grueso del sistema estructural está realizado en sillería, mientras que la mayoría de las plementerías se realizaron en ladrillo. Este proceso se detecta a continuación de la cabecera, generalizándose incluso en los remates de los muros laterales.

Esta utilización de los remates de ladrillo puede explicarse por la avanzada fecha de la terminación del conjunto de la iglesia, que recibiría así una regularización unitaria de la culminación de todos los muros. A este respecto, hay que tener en cuenta que las distintas fábricas estaban recubiertas por una capa de cal, sobre la que se dibujaba el despiece de sillería ficticio, por lo que la composición interna no alteraba la imagen del conjunto.

Sólo se han conservado capillas en el lado del Evangelio, el único donde se podían alojar, ya que al lado de la Epístola se encuentra el Claustro. También tenemos documentada la presencia de diversos altares distribuidos por el resto de la iglesia, así como la ubicación del coro en la nave central, en dos zonas diferenciadas para monjes y conversos.

La decoración más antigua del interior de la iglesia es de una gran sobriedad, fundamentalmente de tipo geométrico y vegetal esquemático, muy acorde con el primer arte cisterciense.

Frente al carácter de esta primera decoración tenemos el de los elementos decorativos posteriores, tanto la decoración en yeso, de tradición gótica y mudéjar, como las tracerías relacionables con el grupo del gótico levantino de fines del siglo XIV y principios del XV.

Siguiendo el Lumen Domus del monasterio, la actual iglesia se comenzaría hacia 1225, siendo su arquitecto fr. Gil Rubio. En 1238 era consagrada, lo que en modo alguno quiere decir que se hubiera terminado por completo, ya que la consagración afecta al altar y al conjunto de la cabecera. En consecuencia, en esta primera fase se completará la zona de la cabecera y se iniciará el diseño del conjunto del edificio.

El proceso de obras debió terminar ya entrado el siglo XV, así el propio Lumen señala que en el año 1412 se asignaron rentas para la terminación de la iglesia, obra en que debió colaborar la casa de Híjar, a juzgar por las armas que se pueden ver en el penúltimo tramo de la iglesia.

El aspecto que presentaba la iglesia en el año 1970 era de arruinamiento total de las cubiertas y de la práctica totalidad de la plentería de las bóvedas, conservando en situación límite las nervaduras de las bóvedas de crucería.

Una vez desescombrado el interior y recalzada su estructura, a la vez que lamentablemente se suprimía el interesante coro de yeserías, se reconstruyeron las bóvedas de ladrillo, realizando finalmente en todas ellas un encamisado de hormigón. Para la formación de la nueva cubierta de estructura de hormigón prefabricado, se recrecieron los muros externos de las naves laterales con fábrica de aparejo toledano conformando galerías de arquillos, obteniendo una cubierta única a dos aguas pero ocultando los magníficos ventanales góticos y de celosías mudéjares por el exterior, e impidiendo la entrada de luz al interior de la nave central.

La iglesia quedó consolidada estructuralmente, pero sin acabados interiores. Como pavimento quedó la solera de hormigón y en las bóvedas el jaharrado de mortero de cemento.

A la hora de acometer la nueva restauración, también aquí se trató de acomodar las obras ya realizadas, aprovechando los aspectos que no suponían un cambio de concepto importante en la comprensión del monumento. Una premisa fundamental era devolver a la iglesia la cubierta escalonada y la iluminación original.

El planteamiento fue el de desmontar toda la estructura, cubierta y receridos de los muros en las naves laterales, conservando la cubierta en la nave central, con cuya estructura no eran solidarias. Ello exigía la necesidad de resolver no pocos problemas, como la restauración de los dañados cornisamientos de la nave central, o la dificultad de salvar la pendiente de las cubiertas en las naves laterales debido al engrosamiento de las bóvedas, de modo que el nuevo plano recayera en la divisoria decorativa de los ventanales mudéjares.

Interiormente, junto con las habituales operaciones de tratamiento de la piedra en los paramentos, y otros muchos aspectos que no procede detallar aquí, se colocó un revoco sobre las superficies de cemento o ladrillo, que si bien no devolvía su aspecto original, lograba la suficiente autenticidad sobre el espacio arquitectónico y explicaba los sucesos acaecidos.

Se repuso el pavimento de losa de piedra, no sin antes aislar la solera de hormigón, de los muros perimetrales de piedra, para aminorar las humedades ascensionales.

Las actuaciones de las obras de la iglesia tuvieron su prolongación en el claustro anexo. El claustro del Monasterio de Rueda, como la mayoría de estas estructuras medievales, tuvo un sobreclaustro añadido en la época de las principales reformas de los siglos XVI y XVII, en cuyo momento también se cerraron las tracerías de la planta baja, en este caso sin dañar los capiteles, ménsulas y pilas-tras, ya que se combinó el alabastro en las zonas superiores, con el tabicado de losas de piedra hasta el arranque de los arcos. Ya en la primera mitad del siglo XX se suprimió el arruinado sobreclaustro,

conservando exclusivamente su fachada recayente a la Plaza de San Pedro, y se abrieron nuevamente las arquerías del claustro primitivo.

Fernando Chueca se encontró este espacio invadido de vegetación, por lo que optó por la solución de colocar una solera de hormigón que cubriera toda la superficie, posiblemente con la intención de que en el futuro se cubriera de un pavimento de piedra, e instalando tuberías de drenaje que evacuaran al pozo y aljibes existentes en el centro del claustro. Este mismo planteamiento ejecutó en los corredores interiores, quedando entonces como único lugar para la evaporación del subsuelo la ascensión capilar por la piedra arenisca de la zona, con la que está construida la fábrica medieval.

Obviamente esta solución, como hoy está más que constatado, no sólo produce el deterioro de la piedra por su mayor humedad, sino que el propio contacto con el hormigón fomenta la formación de sales en su superficie, por la misma razón que los morteros de cemento en los rejuntados de las fábricas de piedra perjudican la conservación de la misma, al margen del factor estético negativo respecto de los tradicionales morteros de cal.

Consecuentemente, una de las primeras actuaciones en la restauración del monasterio fue suprimir la solera de hormigón del claustro en toda la superficie de su zona central exterior, y en una franja de un metro junto a los muros de los corredores interiores. Para conformar el nuevo jardín, se realizó previamente la excavación arqueológica, que no aportó datos sobre su configuración ni sobre sus especies vegetales, incluso después de encargar un estudio palinológico del subsuelo, lo cual era de prever después del amplio movimiento de tierras efectuado en las obras anteriores. Sin embargo sí que se descubrieron canalizaciones bajo la fábrica del lavatorio o pabellón de la fuente, que demostraban que antes de la instalación de las infraestructuras hidráulicas del monasterio, que comienzan con el norial situado junto al río Ebro, el acueducto gótico y la red de atarjeas de distribución en gran parte conservadas, había sido utilizado el aljibe central (estructura rectangular con bóveda de cañón y boca superior) como medio de abastecimiento de agua de modo provisional por los monjes. También aparecieron en la excavación la tubería de presión de abastecimiento del lavatorio, realizada con conducción de plomo asentada sobre losa de piedra cajeadada al efecto, y la cimentación de un muro que debió cerrar el claustro provisionalmente, hasta la ejecución del ala oeste, de construcción más tardía y por tanto de concepción gótica, a mediados del siglo XIV.

Las ajustadas dimensiones del claustro y la ocupación parcial por la estructura del aljibe, pozo y el pabellón de la fuente no permitían la clásica compartimentación cuatripartita, por lo que su organización se limitó a pavimentar las zonas transitables, y formar una plataforma de césped, dejando una amplia franja de grava perimetral, y colocando el mínimo arbolado de configuración vertical estilizada compuesto por un ciprés y dos palmeras *Chamaerops excelsa*. Es sabido que en los claustros monásticos se realizaban plantaciones de carácter medicinal, pero en tanto la gestión del monumento no lo permita, se consideró que en esta primera instancia, no procedía plantear otro criterio más complejo de mantener.

En los corredores interiores, una vez efectuada la demolición parcial de la solera, bastó la colocación de grava bajo las nuevas losas de piedra en las fajas perimetrales. Se efectuaron controles periódicos de medición de la humedad de ascensión capilar, comprobándose la eficacia del simple sistema de facilitar la evaporación, evitando así los agresivos procedimientos de barrera.

Finalmente, considero que no deberíamos enjuiciar las labores de los que nos han antecedido en las restauraciones que hoy día nos toca llevar a cabo, sino conocerlas en profundidad, analizarlas, y corregirlas en aquellos aspectos que los medios económicos y la tecnología actuales nos permiten.

Los recursos que en las últimas décadas se vienen destinando a la restauración de monumentos, especialmente desde las transferencias autonómicas, aun siendo insuficientes, resultan incomparables con las escasas actuaciones que en otros momentos nuestra sociedad se pudo permitir, como tampoco podemos comparar la calidad de las infraestructuras, o cualquier otra cuestión.

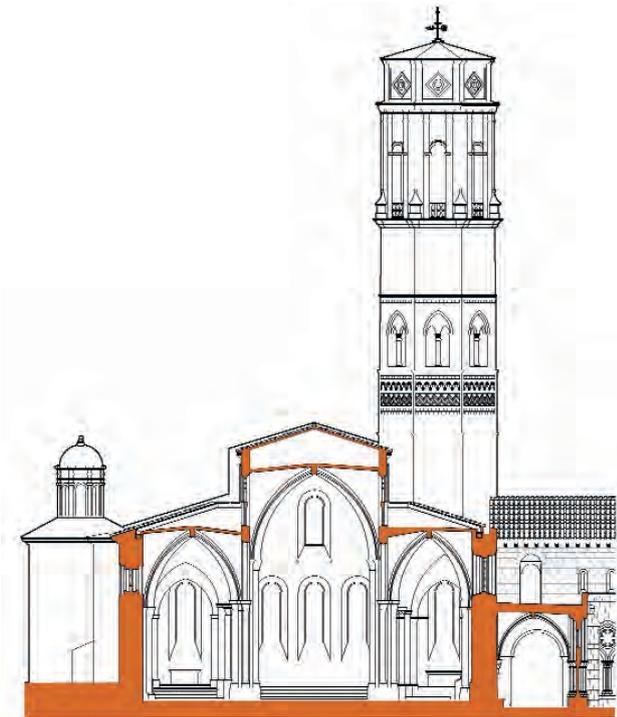
Evidentemente tampoco los criterios de intervención son los mismos, pero la evolución ha sido tan intensa en los últimos tiempos, que nos puede hacer olvidar que tan sólo hace treinta años se seguían derribando notables construcciones barrocas en aras de una pretendida pureza de los edificios medievales, sin que casi nadie se escandalizara por ello.

D. Fernando Chueca ha sido uno de los mejores conocedores de la historia de la arquitectura, y no desconocía en absoluto cómo debía ser cualquier elemento que la compusiera, pero perteneció a una escuela de restauradores en la que “unidad de estilo” era argumento suficiente para intervenir de una determinada manera, máxime si con ello se economizaba en el desarrollo de las obras, pues como en algún momento nos confesó en el propio Monasterio de Rueda: *a nosotros nos llamaban para apagar fuegos*.

Durante el largo periodo de las obras realizadas en los últimos años en un conjunto monumental tan amplio como Rueda, también se han hundido cubiertas, cornisas, y algún que otro fragmento de bóvedas, forjados, etc., pero la cercanía de los que hemos intervenido y la persistencia ante las instituciones que han posibilitado los presupuestos, con mayor o menor éxito, y sobre todo la existencia de la figura del Plan Director, que habitualmente ha sido incumplida en sus plazos, pero que su sola constancia ha servido para dar continuidad al proceso, han permitido recuperar con un concepto unitario las piezas fundamentales de uno de los monasterios cistercienses de mayor valor arquitectónico conservados.



Vista general del Monasterio de Rueda. Fuente: Dirección General de Turismo (Aragón)



Plano de sección de la iglesia cisterciense, después de la última restauración. Plano: Javier Ibarquien Soler



El dormitorio medieval después de la intervención. Foto: Javier Ibargüen Soler



El claustro en la actualidad. Foto: Javier Ibargüen Soler

Últimas actuaciones en la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz (2002-06)

Juan Ignacio Lasagabaster Gómez, arquitecto. Director Técnico de la Fundación Catedral Sta. María-Sta María Katedrala Fundazioa

El objetivo de esta comunicación es exponer los trabajos realizados en los últimos cuatro años en la Catedral de Vitoria desde que se realizó -al amparo de la Fundación Catedral Santa María y con el auspicio de la Academia del Parta- la última Bienal de Restauración. Los trabajos promovidos desde entonces por la Fundación Catedral Santa María y el modelo que originó su creación son un hecho.

Como primer logro, tenemos que apuntar la consolidación de un modelo de restauración e intervención en el patrimonio que tiene como su imagen más visible la consecución de una auténtica restauración abierta. De hecho, esta apuesta es uno de los mayores éxitos obtenidos por la Fundación desde su creación que ha conseguido mantener su vigencia e interés a lo largo de los años. El eslogan creado al amparo de esta idea “abierto por obras” está generalizándose y convirtiéndose en una exigencia social asociada al desarrollo de las propias obras de restauración, tal y como lo demuestran otras actuaciones recientes que no hacen más que repetir esta idea.

La posibilidad de contemplar los monumentos, los yacimientos o las obras de arte asociados a los mismos, desde unas perspectivas imposibles de conseguir en el monumento restaurado o de contemplarlos durante su “descubrimiento” o durante su restauración, convierten el proceso de la propia obra en un momento irrepetible, con un alto valor social, cultural y turístico. Evidentemente, para conseguir este objetivo es necesario prever en el proyecto los medios auxiliares de circulación, seguridad y protección que permitan simultanear ambas actividades y los canales de difusión e información que permitan su conocimiento. Se ha demostrado que el sobre coste que suponen estos medios se ven ampliamente superados por el rendimiento social y cultural obtenido.

En segundo lugar, en este periodo se han consolidado también los diferentes equipos de trabajo estructurados en torno a una dirección técnica y otra de tipo administrativo y de gestión que actúan coordinadamente. Los equipos de restauración de arquitectura, arqueología, restauración artística, geológico y de materiales pétreos, informático, difusión y visita guiada, maquetas, etc. son ya una realidad. La creación de comisiones de trabajo interdisciplinares ha permitido que las soluciones de restauración propuestas sean consensuadas por todos los equipos que intervienen en el proceso concreto y ha servido para que podamos hablar de una auténtica restauración “democrática”. Este modelo de trabajo fue creándose durante la redacción y desarrollo del plan director de restauración que fue premiado con el máximo galardón del premio Europa Nostra en la categoría de estudios sobresalientes del año 2002.

La comunicación se centra sobre las últimas actuaciones llevadas a cabo en la catedral relacionándolas en lo posible con el tema de esta III Bienal, la “des-restauración”. Partiremos de la base de que cualquier intervención material sobre un edificio construido origina siempre una transformación del mismo, produciendo a su vez la alteración de otras transformaciones (actuaciones) que, por la razón que sea, han quedado subordinadas a la última.

Este es uno de los motivos por los que en la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz se ha dado tanta importancia a los métodos de documentación y análisis apuntados en el plan director y que se desarrollan en régimen de continuidad y simultaneidad con las mismas labores de intervención que se están llevando a cabo. El plan director plasmado en el documento que seguramente ustedes ya conocen es, por lo tanto, “una foto fija” de un proceso de conocimiento que prosigue hoy día y que pretende llegar a ser, a medida que se vayan incorporando a él las diversas actuaciones realizadas, una herramienta útil para el seguimiento, control y mantenimiento del monumento.

Un marco recién restaurado

La intervención llevada a cabo entre los años 1960 y 1967 produjo una alteración muy profunda del interior del templo en varios aspectos no sólo formales o estilísticos sino también estructurales y constructivos. En aras de recuperar el “estilo gótico original” fueron suprimidos todos los arcos codales de refuerzo renacentistas de su nave principal, modificadas las embocaduras de algunas capillas, abiertos nuevos vitrales en los paramentos superiores de las naves y reducida la sección de un importante contrafuerte en el ala sur del crucero, esto último para poner en valor una valiosa portada gótica parcialmente oculta por aquél.

Así mismo, se propició la eliminación de prácticamente todos los vestigios de pinceladuras existentes en bóvedas y paramentos, procediéndose de manera sistemática tras su limpieza a la aplicación de una capa de lechada de cemento blanco sobre la que se imitó el despiece de sillería de piedra existente, “regularizándolo”, incluso en algunas zonas por encima de su morfología real.

En el exterior se procedió al sistemático rejuntado de las fábricas con mortero de cemento Pórtland gris, con el rehundido de las juntas de la mampostería.

Nada que no fuera lo habitual en ese momento que, por fortuna, ya es historia. Pero aquí debo hacer una reflexión: la catedral recuperó un cierto esplendor en una etapa un tanto sórdida de nuestra historia y la sociedad del momento asumió el cambio con naturalidad y olvidó viejas imágenes. Una manera de entender la restauración, posiblemente de las más cualificadas de su tiempo, quedó incorporada también al bagaje cultural del monumento.

No obstante esta actuación nos legó algunos problemas a los que venimos detrás:

-Se reactivaron movimientos en fábricas y bóvedas en las naves del crucero que posiblemente se hallaban estabilizados o al menos ralentizados.

-Se incrementaron notablemente las humedades en el subsuelo y en la base de las fábricas (capilaridad) por efecto de la nueva solera de hormigón colocada en el interior.

-Las sales del mortero de cemento de la capa superficial aplicada en el interior han producido eflorescencias de difícil eliminación.

-El rejuntado exterior, al quedar dificultada con el mortero de cemento la transpiración de las juntas, ha favorecido la degradación de la piedra caliza de la mampostería.

-El encamisado de las bóvedas con mortero de cemento Pórtland provocó, asimismo, la aparición de sales en las nervaduras de piedra de las mismas y la degradación del material.

Pero también, y todo hay que decirlo, tuvo sus efectos positivos:

-Supuso un “punto cero” para la lectura de las patologías y su inevitable evolución a lo largo del tiempo transcurrido, señalando los lugares “activos” de la estructura de la catedral, lo cual ayudó en la monitorización y seguimiento de las mismas.

-Permitió entender con mayor claridad el comportamiento estructural de algunas zonas “calientes” del edificio y así han podido ser adoptadas decisiones que influirán positivamente en la manera de realizar las consolidaciones.

-Por último, el rejuntable de las mamposterías con el rehundido de las juntas posibilitó la lectura estratigráfica de paramentos con mayor facilidad.

Algunas des-restauraciones sobre esta etapa de la catedral ya emprendidas:

- Eliminación de los solados del interior de las naves.
- Eliminación del encamisado de mortero de cemento Pórtland de las bóvedas.
- Supresión puntual de los morteros de relleno de cemento en fisuras y grietas.
- Eliminación sistemática de los morteros de cemento Pórtland en las fábricas exteriores.

La rehabilitación del acceso al “Itinerario del Conocimiento”. Las claves de la intervención

Esta zona del conjunto catedralicio corresponde al espacio existente bajo la sacristía de siglo XVIII que se adosa al templo en su lado oeste tras la girola. Nuevamente nos encontramos con un espacio intervenido anteriormente para su destino último como almacén-trastero y donde se ubicaba la sala de calderas del último sistema de calefacción por aire caliente instalado en la catedral sobre los años 70 del siglo XX.

Con acceso desde la calle Cuchillería, en una cota que se encuentra siete metros por debajo del nivel del suelo de la sacristía, que es el mismo que el actual de la catedral, pronto se pusieron de relieve las posibilidades de este espacio para cumplir las funciones de acceso a un itinerario didáctico, independizable de los espacios de uso religioso. La existencia de una perforación de grandes dimensiones que atravesaba el grueso muro de una de las capillas de la girola tres metros por debajo de la cota del suelo de la catedral, abierta en su día para el paso de la conducción de aire caliente del sistema de calefacción antes mencionado, posibilitaba la comunicación sin grandes esfuerzos entre este ámbito y el interior del templo.

Para la puesta en práctica de esta idea, anticipo del programa “abierto por obras”, se decidió comenzar a rehabilitar esta sala aplicando los criterios teóricos del plan director para el desarrollo de los futuros proyectos de ejecución:

-Análisis del estado actual con identificación de elementos perturbadores en base a las patologías por ellos inducidas.

- Limpieza controlada y desmontaje selectivo de los elementos perturbadores.
- Exhaustiva documentación gráfica.
- Investigación arqueológica del subsuelo.
- Pormenorizado análisis estratigráfico del conjunto.
- Identificación y ponderación de sus valores.
- Análisis de las patologías materiales y estructurales detectadas, su alcance y posible remedio.
- Identificación de las funciones asignadas por los nuevos usos y su viabilidad.

El proyecto redactado por los arquitectos Pablo Latorre y Leandro Cámara se apoyó en los siguientes principios que sustentan desde entonces todos los proyectos que desarrollan el plan director:

-Supresión de las agresiones externas causantes de las patologías: canalización de filtraciones de agua, tratamiento antixilófagos de las estructuras ligneeas, saneado del patio y locales colindantes, etc.

-Eliminación de elementos incompatibles, degradados o dañinos: desmontaje de las entreplantas provisionales de almacenaje de despojos y rehechos, desmontaje del sistema de calefacción por aire

caliente (caldera, conductos y depósito de gasóleo incluidos), eliminación de las redes de agua y electricidad obsoletas, etc.

-Restauración científica de los elementos arquitectónicos supervivientes: limpieza y tratamiento de las estructuras ligneas, limpieza y saneado de las fábricas.

-Apoyo y refuerzo de los elementos arquitectónicos sujetos a nuevas funciones mediante la adición de prótesis y/o elementos nuevos reversibles construidos con materiales y técnicas compatibles con las antiguas: recomposición de las zonas degradadas de los pies de los pilares mediante prótesis encoladas sobre nuevas bases de sillería, refuerzo de las vigas mayores con puntales de madera laminada.

-Adición de las nuevas arquitecturas planteadas mediante la actualización y recuperación de las técnicas constructivas tradicionales y su adaptación a las tecnologías actuales de producción y a las formas del lenguaje contemporáneo: pavimentación protectora del subsuelo rocoso mediante enlosado de piedra caliza de gran espesor colocada a hueso sin mortero, instalación de escalinata realizada en madera doblemente laminada, reconstrucción con sillería de piedra caliza del túnel abovedado de acceso al interior de la catedral, etc.

-Adecuación no forzada de las instalaciones efímeras necesarias para los nuevos usos: instalación superpuesta y reversible de los sistemas de electricidad, iluminación, multimedia, previsión de la colocación de una futura plataforma hidráulica para la eliminación de barreras arquitectónicas, etc.

La intervención realizada pretende dar respuesta al reto que plantea la incorporación de la arquitectura de nuestro tiempo al hecho monumental y ha tratado de hacerlo utilizando los códigos con los que se ha producido la sucesión histórica de las arquitecturas que lo han ido configurando.

La des-restauración en el Pórtico

El Pórtico de la Catedral de Santa María se comenzó a construir en el 2º tercio del siglo XIV y se finalizó en el siglo XVIII, con el cerramiento de los tres muros de su lado oeste. Las tres portadas que dan acceso al interior de la catedral se construyen entre 1330-1360 y, a finales del siglo XV, se erigen los muros fronteros que servirán de apoyo a las bóvedas que se ejecutan a continuación. A mediados del siglo XVI, por encargo de Paternina, se cierra el lado norte construyéndose en el pórtico la capilla de la Piedad y, ya a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, se ciegan con mampostería los vanos de su lado occidental, llegando así hasta nuestros días.

A lo largo del tiempo, el aspecto de su superficie ha sido sistemáticamente modificado, bien mediante cinceladuras y policromías al comienzo, o con lechadas de un solo tono con o sin despiece más tarde, hasta llegar, incluso, al rascado para su eliminación.

La situación que se apreciaba era complicada. Por un lado estaba la degradación propia de un monumento con claros indicios de falta de mantenimiento:

-Filtraciones de humedad en las bóvedas, con las correspondientes eflorencias salinas y manchas.

-Suciedad en todo el basamento por acumulación de polvo y contaminación, etc.

-Agrietamientos y fisuras en nervaduras y elementos de las bóvedas indicativos de la existencia de movimientos.

Por otro, al acercarnos, se observaban por toda la superficie pequeños restos de color, lechadas de diferentes tonos, juntas de cemento, últimas capas-lechadas de composición "dudosa" (cemento), rascados procedentes de algún intento de "limpieza", etc., todo bastante confuso y entremezclado, lo cual hacía pensar en la existencia de numerosas intervenciones.

En coherencia con el método de trabajo aplicado por el plan director, se emprendió la ejecución de un detallado estudio que fue analizando, elemento por elemento, su estado de conservación, historia material y evolución policroma, estableciendo, además, la correspondencia de las policromías de cada elemento con el resto, de modo que fuera posible comprender la evolución policroma y material del conjunto desde los comienzos de su realización hasta ahora.

Simultáneamente, y sobre la base de los resultados de estos estudios, se fueron realizando diversas pruebas de intervención, necesarias para definir las soluciones a cada uno de los problemas detectados en el pórtico. Investigación e intervención fueron realizadas por un completo equipo bajo la dirección de la restauradora Diana Pardo, miembro de la Dirección Técnica de la Fundación Catedral Santa María.

Los resultados del estudio dieron a conocer que se había intervenido en su superficie en 15 ocasiones, 6 de ellas en toda su extensión y 9 parcialmente, en zonas concretas; por ejemplo, en la Virgen, que siempre ha sido tratada de modo independiente al resto, se comprobó que había sido policromada en 10 ocasiones.

Además, también quedaron definidas con detalle las causas que habían producido su deterioro y se evidenció la dificultad para encontrar una solución para restaurarlo de forma satisfactoria.

Tras barajar varias posibilidades, al final se decidió realizar un “tratamiento conservativo” que eliminara las diferentes alteraciones y sus causas:

- Limpieza de la suciedad y costra negra.
- Eliminación de eflorescencias salinas y exceso de sales solubles.
- Eliminación del mortero de cemento Pórtland de juntas y reposiciones.
- Colocación de nuevos morteros que cierran la falta de cohesión de algunos muros, etc.

Pero también se trataba de devolverle, en la medida de lo posible, su riqueza y esplendor pasados: ya que la recuperación de la policromía de todo el pórtico no era posible, debido a los poquísimos restos que quedaban y su estado de conservación tan frágil, se trataba al menos de poner en valor el minucioso y exquisito trabajo de labra de los canteros medievales y del renacimiento.

Durante la intervención de los años sesenta, con el fin de homogeneizar el aspecto desigual que entonces ofrecía el pórtico con los restos desordenados de todas las intervenciones anteriores, se intentó, al parecer, la eliminación de éstas mediante ácidos y rasquetas. Al no poder conseguirse, fue aplicada a casi toda la superficie una gruesa lechada de cemento Pórtland, cal y pigmentos que le dio al Pórtico ese acabado uniformizado que se buscaba, pero a la vez dejó todos sus elementos y tallas con todas las formas redondeadas, sin detalle y, en resumen, con toda la calidad de la labra perdida. La eliminación de esta capa implicó un duro, lento, largo y minucioso trabajo de microabrasión, quedando completada la des-restauración de la misma recientemente.

Otro trabajo muy minucioso y lento emprendido ha sido la consolidación generalizada de las fábricas, tomándose la decisión de evitar en lo posible el empleo de productos consolidantes, empleándolos únicamente en las zonas donde era estrictamente necesario. Por esta razón se colocaron morteros tradicionales no sólo en juntas y grietas, sino también en todas las pequeñas fisuras, huecos, zonas erosionadas, etc. No han sido los dos únicos trabajos de restauración realizados pero sí los más importantes, tanto por su magnitud como por los resultados obtenidos.

Finalmente un imprevisto: al eliminar las reposiciones que estaban en mal estado se encontró un nervio (varias dovelas y la clave) de la bóveda central con un antiguo problema sin solucionar. Bajo una gran reposición antigua de yeso se encontró un segmento del nervio cuya cohesión interna era prácticamente inexistente. Con toda probabilidad las filtraciones de humedad continuadas con aporte de sales habían ido rompiendo el poro interno de la piedra, debilitándola hasta el punto de que ya no podía

asegurarse su función estructural. Con posterioridad se comprobó que el deterioro afectaba a buena parte del nervio de la bóveda alcanzando a una de las claves con medallón provisto de bajo-relieves.

Urgentemente se construyó, con el auxilio de la plataforma utilizada en la restauración, una prótesis metálica diseñada para descargar el trabajo de todo el sector de la nervadura afectado (incluida una de las claves) y posibilitar así la sustitución controlada del mismo. En estos momentos se hallan a pie de obra los segmentos nuevos y la clave tallados en piedra caliza y está previsto que se proceda a efectuar esta delicada labor.

El Pórtico que podemos apreciar tras la restauración quizás no cumpla las expectativas de muchos, de encontrar un resultado espectacular, pero en cambio ahora conocemos mucho más del mismo y su evolución y, al menos, está sano y respira con dignidad.

Esta actuación fue la primera que se implantó el programa de visitas guiadas a las obras de la catedral que más tarde se vino a denominar "Abierto por Obras", construyéndose un andamiaje específico que posibilitaba la circulación del público sin interferencias con el trabajo de los especialistas.

En relación con la divulgación del conocimiento adquirido sobre esta parte del templo, además de los modelos informáticos virtuales, serán los avances tecnológicos los que puedan, probablemente, ayudar a reconstruir "in situ", de manera virtual, toda la información que hemos recopilado en los estudios y que ya se encuentra incorporada a la cartografía del Sistema de Información de la Catedral.

Así por ejemplo, mediante la proyección de luces se podrá devolver al pórtico el aspecto que tuvo y hacernos revivir las policromías que ya se han perdido. Con una ventaja fundamental: nos podrán permitir proyectar reconstrucciones lumínicas diferentes para las distintas épocas policromas del pórtico de manera interactiva, algo que con una intervención directa sería imposible.

Otras des-restauraciones que se llevan a cabo en el pórtico durante la ejecución de la primera fase del Proyecto de Restauración de la Torre y el Pórtico de la catedral:

- Apertura de los arcos cegados del pórtico.
- Eliminación de rejuntados de cemento Pórtland en las fábricas de mampostería.

¿Una catedral sobre la roca?

Los estudios geotécnicos realizados en el interior y exterior de la catedral antes de la redacción del plan director indicaban que ésta se hallaba erigida sobre un terreno estratificado con rellenos más o menos consistentes de material arcilloso sobre un sustrato resistente de roca caliza margosa compuesto a su vez de otros dos estratos. El primero de ellos, sobre el que presumiblemente se apoyan la mayor parte de las cimentaciones, corresponde a un nivel muy meteorizado de espesor variable, siempre superior a un metro, de la roca madre inferior, que es una margocaliza de sedimentación de material marino y microcrustáceos. Las resistencias evaluadas oscilaban en un rango de entre 2,5 kg/cm² en el caso más desfavorable, hasta un máximo menos probable de 19 kg/cm².

Por otra parte el estudio comparativo de las deformaciones y asentamientos en los pilares de la nave principal, posibilitado por la cartografía tridimensional realizada, indicaba con claridad la existencia de asentamientos diferenciales entre ellos, con toda seguridad producidos durante las primeras etapas de la construcción del 2º período gótico a finales del siglo XIV.

Con el único objetivo de realizar una evaluación sobre el estado real del sustrato rocoso y de las cimentaciones, se tomó la decisión en el año 2002 de efectuar una excavación en extensión bajo el coro de la catedral por ser una de las zonas de ésta sin indicio de asentamientos. Tras la excavación pudo comprobarse que las cimentaciones de los cuatro pilares afloradas presentaban en cada uno de

ellas una situación diferente: de los cuatro, tan sólo uno se hallaba apoyado directamente en la roca, mientras que los demás se sustentaban sobre restos de construcciones anteriores y todos ellos de diferente forma. Además, uno de ellos presentaba indicios de oquedades y degradación en su fábrica.

Esa fue la primera de las razones que llevaron a adoptar la decisión de excavar toda la catedral y acometer de manera radical la consolidación de todo el sistema de cimentaciones de la misma. Para ello, se construyó una estructura de acodamiento, a media altura de la nave principal, que servía también para la sustentación de un carril muy útil para la realización de la fotogrametría de la excavación y para el transporte de materiales para las intervenciones. También sirvió para soportar la plataforma elevada que, desde entonces, permite la realización de visitas guiadas a las obras sin que se produzcan interferencias con éstas.

Previamente a la excavación arqueológica, se eliminó todo el solado de placas de caliza de Escobedo y la solera de hormigón colocados en la anterior restauración, apreciándose muy rápidamente el descenso de las humedades de capilaridad en los paramentos de las naves laterales.

Además de una valiosísima información sobre la evolución de los asentamientos urbanos en la colina de Gasteiz, la excavación confirmó los temores sobre el estado de las cimentaciones y la necesidad de actuar en ellos cuanto antes. En dos casos resultaba especialmente evidente la descomposición de sus fábricas, presentando ambos claras muestras de fisuración vertical.

Se tomaron por entonces varias decisiones:

-Redactar un proyecto que permitiese iniciar el refuerzo de las cimentaciones de la nave principal mediante el encorsetado y acodalado de las cimentaciones de los pilares y su consolidación con inyecciones de lechada de cal en su interior una vez confinadas aquellas.

-Iniciar en paralelo un proceso de investigación en colaboración con el Laboratorio General de la Diputación Foral de Álava para determinar las características de la cal a inyectar utilizando como zona de experimentación las dos pilastras exteriores del pórtico sobre los que no se apoya la torre del templo.

El proyecto redactado por los arquitectos Pablo Latorre y Leandro Cámara propuso, como medida preventiva, la construcción de dos estructuras de apeo de los dos pilares en cuyas cimentaciones se había detectado un mayor deterioro de sus fábricas. Se justificaba esta precaución ante la posibilidad de que se produjesen asentamientos al inicio del proceso de inyección, debidos a la modificación del coeficiente de rozamiento de los morteros existentes en el interior a causa de la humedad introducida con la lechada.

Como medida complementaria, muy útil para la evaluación del riesgo existente, se adoptó la decisión de instalar en ambos apeos, durante la fase de inyecciones, un sistema de medición de los movimientos que se pudieran producir en ambos pilares y que tratará de dimensionar los posibles asentamientos que se produzcan.

En estos momentos se halla finalizada la construcción de los anillos de refuerzo de las cimentaciones de todos los pilares mediante su encorsetado con fábrica de mampostería realizada con mortero de cal hidráulica. En uno de ellos no obstante hubo que recurrir a la utilización de hormigón armado, realizado con hormigón blanco de bajo contenido en sales y armaduras de acero inoxidable, debido a que en él se detectó un ligero asentamiento obligando a una ejecución más rápida.

También se han construido ya las dos estructuras metálicas de apeo preventivas proyectadas y se ha adjudicado la contratación del sistema de medición en las mismas, siendo inminente la contratación del proceso de inyecciones.

Los resultados del completo estudio realizado en el Laboratorio General de la Diputación Foral de Álava sobre las cales existentes en el mercado han llevado a determinar que la lechada a inyectar finalmente sea una lechada de cal hidráulica natural aditivada con un fluidificante. Está prevista la publicación de toda la investigación realizada en un libro de la colección de libros técnicos que la

Fundación Catedral Santa María de Vitoria - Santa Maria Katedrala Fundazioa tiene previsto iniciar. Simultáneamente se colgará de la página web de la Fundación (www.catedralvitoria.com) toda la documentación.

Los obispos esperan. Una cripta para la eternidad

En el suelo del presbiterio del crucero, al pie del altar mayor, fueron ubicadas, también durante la restauración de 1964, en el centenario de la primera diócesis vascongada, las tumbas de los tres obispos que escogieron ser enterrados en la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz.

En un futuro cercano está previsto continuar con la excavación arqueológica de todo el transepto, efectuando el vaciado de los rellenos existentes necesario para continuar con la consolidación de los pilares y muros de esta zona de la catedral. Ello hará además posible la rehabilitación de los espacios obtenidos para su incorporación al "Itinerario del Conocimiento" propuesto en el Plan Director.

Esta actuación requerirá que, previamente, se realice el traslado definitivo de los restos mortales de los obispos allí enterrados a otro lugar de la catedral. Tras consultar a la Diócesis y al Cabildo, el lugar escogido para este fin ha sido la cripta situado bajo la capilla del Sto. Cristo o del Baptisterio, siendo encomendada la redacción del correspondiente proyecto específico a los arquitectos Pablo Latorre y Leandro Cámara.

La capilla del Sto. Cristo, utilizada como baptisterio de la catedral, es una edificación de planta octogonal que se adosa exteriormente a la fábrica de la catedral y que se construye con una magnífica piedra de sillería arenisca en el siglo XVII. La cripta, debido al desnivel existente entre la cota exterior y la del interior de la catedral, se encuentra a nivel de la primera. Se cubre con una cúpula rebajada y en su planta se refleja también la planta octogonal de la capilla.

Siguiendo con el discurso ya visto en las dependencias del acceso bajo la sacristía, el proyecto redactado ha imaginado un mausoleo formado por una vaso de planta casi cuadrada construido con una piedra caliza marmórea negra, sobre el que se aloja un gran cofre-sarcófago de forma prismática con cantos redondeados y superficies cóncavas, construido en chapa de bronce y con dos de sus caras practicables. En su interior habrá sitio para alojar hasta nueve obispos. El acabado de los paramentos y bóveda de la cripta serán en estuco planchado a la cal. En el futuro se accederá a ella desde la nave de la catedral por una escalinata y un túnel abovedado.

En la actualidad se hallan finalizados los trabajos de construcción en cantería.

Herramientas para un futuro inmediato

Por último, con respecto al proceso de restauración abierto, se ha terminado la redacción del Anteproyecto General de Restauración que desarrolla las propuestas recogidas en el Plan Director y presenta una respuesta arquitectónica global y concreta de la restauración del monumento con soluciones probadas en algunas de las obras ya ejecutadas. Con anterioridad fue redactado el Proyecto de Ejecución de la Restauración de Torre y Pórtico, que por razones de financiación independizada, hubo que desgajar y anticipar del anteproyecto que se estaba por entonces perfilando. En ambos documentos aparecen desarrollados los criterios de intervención compatible expresados en el segundo apartado de esta comunicación y que han sido objeto de otra en esta Biental por parte de los arquitectos autores de aquellos, Pablo Latorre y Leandro Cámara.

Bibliografía

AZCARATE GARAI-OLAUN, A.; CÁMARA MUÑOZ, L.; LASAGABASTER GÓMEZ, J.I.; LATORRE GONZÁLEZ-MORO, P. *Plan Director para la Restauración Integral de la Catedral de Santa María de Vitoria*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 2002

CÁMARA, L.; LATORRE, P. Los problemas estructurales de la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz. *Cuadernos Temáticos del Patrimonio*, n°1, Las catedrales en España. Alcalá de Henares: Instituto Español de Arquitectura de la Universidad de Alcalá y Junta de Castilla y León 1997, pp. 271-279

ID., LATORRE, P. *Saint Mary's Cathedral in Vitoria. Study of its structure and restoration proposals. Structural Analysis of Historical Constructions II. Possibilities of Numerical and Experimental Techniques*. Barcelona: International Center for Numerical Methods in Engineering (CIMNE), 1998, pp. 319-337

GONZÁLEZ, A. *La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)*. Memoria 1993-1998. Barcelona: Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, 1999

LATORRE, P.; CÁMARA, L.; CABALLERO, L.; CABRERA, J.M.; ROIBÁS, G. Proyecto de Restauración de la Torre de Hércules y su entorno. Catálogo de la exposición *Ciudad y Torre. Roma y la Ilustración en La Coruña*. La Coruña: Ayto. de La Coruña, 1991, pp. 129-142

W.AA. *Actas del Primer Congreso Internacional sobre la Restauración de las Catedrales Góticas*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 2002

Capilla de San Juan Bautista. Restauración de una vicisitud estructural e histórica.

Iglesia de “El Salvador” (Valladolid)

Eduardo Miguel González Fraile, Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid. ALPRM

La Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León va a realizar la restauración de la Capilla de San Juan Bautista de la Iglesia de El Salvador de Valladolid, saneando las humedades de los muros, resolviendo los problemas estructurales, reparando la cubierta y procediendo a la limpieza de los paramentos.

La Capilla de San Juan Bautista está situada en el lado de la epístola junto al presbiterio de la Iglesia del Salvador de Valladolid. De factura gótica, está en construcción en 1487 y se acaba en 1492. Alberga el famoso retablo políptico de San Juan Bautista, asentado en 1504 y realizado por el maestro de Amberes, Quentin Metsys. Fue declarada B.I.C. el 26 de septiembre de 1941.

Es de planta rectangular, con sólo un chaflán en el lado de la epístola. La longitud interior es de 9,65 m y su anchura 5,82 m. Se sitúa paralela a la nave de la iglesia junto al lado derecho del presbiterio. El nivel más bajo del pavimento de la capilla se encuentra aproximadamente 1,00 m por debajo de las rasantes del terreno, lo que origina humedad capilar en los muros.

La capilla, construida en piedra caliza, se divide en dos tramos por un arco fajón apoyado sobre pilastras. El tramo de cabecera se encuentra sobreelevado 0,54 m sobre el posterior. Bajo el primero se sitúan dos criptas que han servido de enterramiento a las familias titulares de la capilla a lo largo de su historia. Tres escalones que abarcan todo el ancho de la capilla salvan el desnivel.

La cabecera se encuentra cubierta por una bóveda de crucería estrellada de terceletes cuyas nervaduras descansan sobre ménsulas. En las claves de la estrella de siete puntas hay pinjantes decorativos con el escudo del fundador González de Illescas y los atributos de la pasión. El acceso desde la nave de la iglesia se produce por el tramo de los pies de la capilla, mediante arco carpanel abocinado. La altura de la bóveda en el tramo de cabecera es de 11,47 m (a los que habría que añadir los 54 cm del desnivel), y la del tramo de los pies 11,95 m. El exterior se caracteriza por la desornamentación y pureza de los volúmenes, puesto que carece de contrafuertes. Una imposta recorre el interior y divide los paños exteriores en dos cuerpos.

La intervención a realizar abarca también la bajocubierta de la cabecera de la iglesia, que rigidiza su perímetro con una estructura metálica. Los problemas estructurales del presbiterio se traducen en empujes sobre la capilla. Estos empujes producen importantes desplomes en los muros y han originado aparatosas grietas en los mismos, amenazando la estabilidad del conjunto.

La construcción inicial de la iglesia se remonta a una ermita-humilladero bajo la advocación de Santa Elena, existente en la primera mitad del s. XIII (hay noticias desde el año 1245), situada en los caminos de salida de la ciudad. En el año 1336 se erige en parroquia y cambia la advocación por la de El Divino Salvador. La ciudad crece y el templo se queda incorporado al núcleo urbano.

A finales del siglo XV, D. Gonzalo González de Illescas, Oidor de la Real Chancillería y miembro del Consejo de los Reyes Católicos, funda esta capilla para albergar sus restos y los enterramientos de sus descendientes. La capilla fue consagrada en el año 1487 y se finalizó en el año 1492, según reza la imposta perimetral, a la altura del arranque de las bóvedas.

La fachada renacentista de la Iglesia de El Salvador fue realizada por el maestro arquitecto Juan Sanz de Escalante, entre los años 1541 y 1559. Posteriormente, ya en el año 1606, se construye la torre en la que participa Bartolomé de la Calzada. En 1727 se sustituye la media naranja que le servía de remate por el actual chapitel de pizarra. En 1709 se construye una capillita y un camarín para el culto de San Pedro Regalado, que se reforma en 1720 para darle la configuración actual. La sacristía se edifica en el año 1722 y la capilla de la Virgen de la Valvanera se construye en 1788. Del siglo XVIII son también las yeserías de las bóvedas.

Los estudios realizados inducen un modelo de hipótesis sobre su historia constructiva:

1. Construcción inicial de una ermita-humilladero.
2. Construcción en el siglo XV de la actual iglesia y quizá capilla de planta similar a la de San Juan Bautista, sita en el mismo lugar con chaflanes en el ábside, según la costumbre al uso de la época.
3. El hipotético derrumbe o destrucción parcial del ábside y del muro lateral del lado del evangelio determina la reconstrucción. Ésta se hace de forma casi simultánea junto con la nueva iglesia –a modo de capilla adosada en el mismo lugar– para lo que se aprovecharán parte de sus muros todavía en pie (pies, lateral derecho y parte del ábside). Se puede observar:
 - a. La significativa discontinuidad de las hiladas de la fábrica interior en el chaflán del ábside y parte del rincón entre el anterior y el lado frontal del ábside. Da la impresión de que se ha reiniciado la colocación de las hiladas de piedra aún disponiendo de material ya replanteado con dimensiones acordes.
 - b. El aparejo de esta fábrica continúa, en otra supuesta fase de construcción, hasta el contrafuerte del ábside de la iglesia, al cual se adosa.
 - c. Los pies (excepto la parte interna de muro que linda con la nave y el lateral derecho de la capilla) tienen la fábrica exterior e interior más o menos continua, aunque hay hiladas donde la nivelación se pierde y tienen que ser rectificadas con frecuencia. Además la cornisa de coronación de la capilla se introduce en la bajocubierta de la nave central, indicando la existencia de una cubierta más baja en la iglesia (sobre los arcos diafragma).
 - d. La cabecera de la iglesia es un sólo cuerpo, como lo demuestra la continuidad de la imposta que recibe el empuje de las bóvedas.
 - e. La unidad de la fábrica de la iglesia viene también atestiguada por el tipo de sillares, labra y marcas de cantería (en particular la de forma de +).
 - f. Aún más, la acometida desfasada de plano entre el contrafuerte de la iglesia y el ábside de la capilla en la bajocubierta certifica los hechos mencionados, etc.

Por tanto, gran parte del ábside de la capilla puede constituir una fase de reconstrucción, cuya fábrica, en la cabecera, simplemente se adosa al contrafuerte, cambiándose la traza del posible chaflán izquierdo existente y dejando en prolongación el lado frontal de esta cabecera. Se observa perfectamente en el exterior de la fábrica cómo el contrafuerte no traba con la cabecera de la capilla, tiene su propia envolvente, con tratamiento de trinchante de dirección oblicua y acabado normal de fachada idéntico al resto. Tal modificación espacial (cabecera recta sin chaflán izquierdo) conviene a la forma exterior para no dejar en la calle un rincón perdido. Y resulta muy importante para la percepción espacial del retablo de Quentin Metsys, pues si no se hace así, el lado izquierdo del políptico se percibiría muy mal desde la entrada a la capilla.

4. En esos momentos se estaría construyendo la iglesia: de una sola nave con arcos-diafragma y cubrición a dos aguas. Quizá armando la cubierta con vigería de madera que apoya sobre la coronación de los arcos transversales (existen restos de cabezas de rollizos embutidos en el muro transversal que se sitúa sobre la embocadura del coro). O quizá cubriendo con algún tipo de bóveda y realizando un relleno para conformar las pendientes (en el arco-diafragma que separa la nave del coro y la nave del presbiterio se encuentran huellas de las trazas de pendientes y arcos).

Por otra parte, este arco de triunfo constituye el único muro-piñón del edificio, excepción hecha de la fachada; todos los demás se muestran como desmochados o inacabados, cuasi embutidos en las bóvedas. Aunque también pudo haber existido una primera cubierta de pares apoyados y cuchillos separados a distancias discretas (algunos mechinales que se aprecian en la bajo cubierta pueden ser agujadas para andamios pero también apoyos de durmientes).

5. En pleno proceso de construcción de la iglesia, hay indicios de incremento en altura en el hueco de la portada de acceso desde la nave a la capilla. Tales son:

- a. El cambio de sección y de tratamiento de la jamba derecha a una altura de 2,50 m. Da la sensación de que no cabía el nuevo dintel, quizá recuperado de la propia capilla anterior.
- b. La escasísima penetración del dintel en la fábrica muraria superior, lógica desde la razón de la economía y desafortunada desde la composición tectónica de las juntas.
- c. El gran costurón vertical que afecta a la parte superior de la jamba derecha, imposible de enmascarar con acuerdo alguno de las fábricas, ya que allí se encuentra la pilastra.

El objeto de esta pequeña obra es dar mayor amplitud hacia la iglesia y visualizar la zona intermedia de la nave, donde se sitúa actualmente el púlpito. Esta reforma puntual inicia una cadena de episodios que traerán consecuencias para la estabilidad estructural de la capilla: se debilita el muro común a iglesia y capilla y se acrecientan las sollicitaciones en la pilastra de ese muro. En un futuro se incrementarán los problemas debido al aumento de cargas y consiguientes empujes laterales que ejercerá la fábrica construida sobre el arco diafragma de separación de la cabecera con la nave de la iglesia. Esta fábrica consigue mayor altura para el presbiterio y ábside en relación con el conjunto de la nave y se construirá como un muro macizo de 80 cm de espesor.

6. El mencionado muro gravita sobre el arco diafragma que divide presbiterio y nave, siendo tal arco el único que no tiene contrafuerte al estar allí ubicada la parte central de la capilla. Es difícil contrarrestar los empujes de las cubiertas y bóvedas de la iglesia con una masa mucho menor, como la que puede poner en juego la edificación de la propia capilla. Para equilibrar el conjunto, se refuerza el arco fajón de la capilla colocando dos pilastras adosadas a los muros, pilastras que no llegan a rematarse con el detalle correspondiente a un acabado final.

7. Poco tiempo después se abre una nueva puerta con arco de medio punto para visualizar desde la capilla el altar mayor. Quizá este hueco también se realizó para tener mejor presencia e iluminación del retablo que, sin la apertura en arcada, resultaría muy oscuro y escondido. En este sentido, es preciso indicar que la puerta se sitúa lamiendo la pared del ábside de la capilla, lo cual es significativo porque indica la voluntad de visualizar y conseguir luz.

8. Pero la modificación más importante consiste en la sustitución de la cubrición (de madera, de relleno o de pares y cuchillos) por bóvedas de ladrillo. Ello obliga también a elevar las cubiertas, remontando sobre paredes de ladrillo (con huecos en la nave y ciegos en el ábside) el apoyo de las mismas, que se realiza con armaduras mixtas de disposición latina (palladiana) y cuchillo español.

Como consecuencia de la aportación de materiales, de una nueva tectónica (bóvedas) y de la solución constructiva, aumenta el peso, los empujes son mayores y se agrava el problema estructural de

iglesia y capilla. A mayores, las cubiertas del ábside y presbiterio descansan sobre armaduras paralelas que apoyan en el muro sobrelevado del arco diafragma, conflictivo para la iglesia y para la capilla. Aún sin poder fechar esta intervención, sin duda la de mayor magnitud y consecuencias, podemos apreciar que, por la forma de construir y por los indicios de acomodo y entrega de los elementos fracturados, puede pertenecer a la segunda mitad del siglo XVI.

El mejor indicador es el arco diafragma mencionado, responsable de la mayor parte del peso junto con las bóvedas, que tiene fisuraciones en forma de ojivas sucesivas (elevan la clave para adaptarse al menor empuje) y grietas para conformar pináculos que se desgajan de la fábrica general (aumentan la carga vertical para optimizar la inclinación de la resultante).

Pues bien, si el empuje del lateral derecho se confía a la Capilla de San Juan Bautista, el del lateral izquierdo se encomienda al cuerpo de la torre, construyendo la misma con un muro que prolonga el contrafuerte. Podemos ver las grietas y fisuraciones del arco diafragma en el lateral izquierdo porque existieron desde antes de la construcción de la torre. La torre misma fue trazada en la posición lógica y geometría adecuada para contrarrestar los arcos diafragmas de mayor inestabilidad. Aún a costa de realizar un recorrido absurdo hasta la futura sacristía, cuya ubicación queda fuera de programa, ya que tampoco se hubiera podido colocar en el lado de la capilla.

Los problemas de estabilidad de la capilla han sido originados por los defectos estructurales de la iglesia, concatenados entre sí en la misma época de construcción del conjunto y, desde luego, son problemas históricos, producidos y conocidos antes de 1618, fecha de construcción de la torre.

9. En lo que respecta a la iglesia, en época barroca, como en otros muchos edificios, se producen modificaciones y añadidos de capillas. Se forran las columnas adosadas de los arcos diafragma, con poderosos y monumentales órdenes arquitectónicos de cornisa muy avanzada y superabundante, contrapuesta a una barandilla de coronación -a modo de triforio- de 60 cm de altura. El cambio de escala que resulta es espectacular.

Pero también la filosofía de la ocultación va a potenciar el ascenso murario de las humedades de capilaridad, con consecuencias importantes. La altura media a que llegan las humedades es de 2 m y en algunas zonas como la fachada o el muro de los pies de la capilla de San Juan Bautista hasta 3,50 m. Los muros son de dos hojas y relleno.

10. En el momento actual se observa un desplome de toda la capilla hacia el exterior del conjunto, particularmente importante en la pilastra común al arranque de las trazas de las dos cabeceras. En esta misma pilastra se han producido fisuraciones cuasiverticales que parecen proceder de una excesiva compresión, así como de desplomes debidos al empuje histórico del ábside sobre la capilla, que obliga a la misma a responder en su conjunto con fisuraciones propias de tal patología. Las humedades de los zócalos se estiman producidas por capilaridad y relleno exterior de la rasante histórica. Sin embargo, tales humedades no parecen determinantes en los desplomes.

Son muchas las reparaciones e intervenciones que ha sufrido la capilla y pocas las documentadas. El año de 1875 aparece inscrito en el muro de los pies de la capilla. Puede corresponderse con alguna obra realizada. Otra reforma importante fue la que cambió la configuración de la capilla descrita por Agapito y Revilla. Tan sólo están documentadas las intervenciones más recientes. En 1981 se restauró la portada, habiéndose realizado una intervención general en el año 1995. La cubierta fue restaurada en el año 1992.

El entorno de la iglesia, como han demostrado las catas arqueológicas, es un auténtico campo santo de gran riqueza en el que se encuentran varios niveles de enterramientos que corresponden a diferentes épocas históricas. La existencia de dos criptas bajo la Capilla de San Juan Bautista, que a su vez se encuentran excavadas para realizar enterramientos, comprometen la estabilidad del edificio,

puesto que descubren terrenos sometidos a la presión y al peso de los muros muy por debajo de la cota de cimentación. Deben confinarse esas excavaciones.

Las grietas de la capilla, según las inspecciones visuales realizadas hasta el momento, serían debidas al empuje que, sobre la pilastra y el muro de separación, común a iglesia y capilla, producen las bóvedas de la iglesia y el pesado muro de piedra que se encuentra sobre el arco diafragma de separación entre las cabeceras de iglesia y capilla con el resto de la edificación. Dicho empuje no ha podido ser contrarrestado históricamente por la bóveda de la capilla, que se ha adaptado a las solicitaciones con deformaciones y fisuras. Se han elaborado varios cálculos para contrastar la hipótesis mecánica estructural con la realidad física existente:

Peso del muro de piedra del arco diafragma (0,80 m esp., 7 m largo, 6 m altura)

Se simplifica el cálculo tomando una carga rectangular con lo que obtenemos:

$$0,8 \text{ m} \times 7 \text{ m} \times 6 \text{ m} \times 2,5 \text{ T/m}^3 = \mathbf{84,00 \text{ T}}$$

En realidad se pondera una carga rectangular de 6,5 m. de longitud y 4 de altura sobre una carga triangular de 6,5 de longitud y 3,5 de altura, para obtener el centro de gravedad de aplicación de la fuerza. En esta segunda hipótesis el peso será:

$$0,8 \text{ m} \times 6,5 \text{ m} \times 4 \text{ m} \times 2,5 \text{ T/m}^3 + (6,5 \text{ m} \times 3,5 \text{ m})/2 \times 0,8 \text{ m} \times 2,5 \text{ T/m}^3 = \mathbf{74,75 \text{ T}}$$

Se ha tomado el peso mayorado de la primera hipótesis (cargan también parte de las cubiertas del presbiterio) y se calcula el punto de aplicación de la fuerza con la segunda. Como es la geometría de rectángulo bajo cuadrado con lado común desde el que se toman distancias tendremos la siguiente ecuación para obtener el punto de aplicación:

$$4 \text{ m} \times 6,5 \text{ m} \times 3,25 \text{ m} + (6,5 \text{ m} \times 3,5 \text{ m})/2 \times 2,2 \text{ m} = (4 \text{ m} \times 6,5 \text{ m} + (6,5 \text{ m} \times 3,5 \text{ m})/2) \times \mathbf{pa}$$

suponiendo a 2,2 m de distancia el centro de gravedad del triángulo, lo cual arroja un punto de aplicación situado a 2,93 m del plomo de la pilastra fisurada que nos preocupa. Es decir el peso del muro de piedra del arco diafragma será:

$$0,8 \text{ m} \times 7 \text{ m} \times 6 \text{ m} \times 2,5 \text{ T/m}^3 = \mathbf{84,00 \text{ T}}$$
 Punto de aplicación a **2,93 m** del pilar

Peso de las bóvedas de la nave central y presbiterio y de las bóvedas de la capilla

- Peso de la bóveda nave central (0,25 m esp., 6 m ancho, 6 m long.)

$$0,25 \text{ m} \times 36 \text{ m}^2 \times 1,35 \times 2,5 \text{ T/m}^3 = \mathbf{30,37 \text{ T}}$$
 Punto aplicación a **2,00 m** del pilar.

Al ser bóveda de ladrillo, se toma 25 cm. de espesor y un coeficiente de mayoración de 1,35 a la medición en planta. También se considera carga triangular.

Peso de la bóveda de la capilla (0,25 m esp., 6 m ancho, 3,05 m long.)

$$0,25 \text{ m} \times 18,4 \text{ m}^2 \times 1,35 \times 2,5 \text{ T/m}^3 = \mathbf{15,54 \text{ T}}$$
 Punto aplicación a **1,50 m** del pilar.

Aunque una es de piedra y la otra es de ladrillo, se pueden asimilar las hipótesis.

Resultante de las anteriores y punto de aplicación. Haciendo equilibrio de momentos obtenemos la resultante vertical (debida a bóvedas y arco diafragma) y su punto de aplicación:

$$\mathbf{R = FV = 84,00 + 30,37 + 15,54 = 129,91 \text{ T}}$$

Buscamos ahora el equilibrio de momentos de solicitación de las fuerzas operantes con la resultante:

$$84,00 \times 2,93 + 30,37 \times 2,00 - 15,54 \times 1,50 = (84,00 + 30,37 + 15,54) \times \mathbf{d}$$

$$\mathbf{d = (246,12 + 60,74 - 23,31) / 129,91 = 283,55 / 129,91 = 2,18 \text{ m}}$$

distancia a la que la resultante **129,91 Tn** tiene su **punto de aplicación**.

Cálculo del empuje. La altura de las bóvedas sobre su arranque se considera: 4,00 m. Haciendo el equilibrio de momentos de bóvedas y muro del arco diafragma en la coronación de la pilastra: la resultante anterior produce un momento sobre la coronación de la pilastra que tiene que ser compensado por el empuje sobre la misma según la ecuación: $R \times 2,18 = E \times 4$

$$\mathbf{E = FH = 129,91 \text{ m} \times 2,18 \text{ m} / 4 \text{ m} = 70,80 \text{ T}}$$
 (El brazo del par del empuje puede subir a 7 m)

Se ha tomado 4 m como distancia del punto de aplicación del empuje al punto inferior de la clave del arco diafragma, en el supuesto de que éste no pudiera sufrir ninguna deformación. La realidad es que ya está deformado y el punto de aplicación de la componente horizontal que hace par con el empuje sube tres o más metros al producirse fisuras en el muro que dibujan en el mismo un nuevo arco gótico mucho más apuntado. Ello explica la estabilidad presente por acomodación física a un equilibrio deudor de fisuras y deformaciones. No obstante, seguiremos en la hipótesis de la situación inicial para comprobar el grado de fiabilidad de ésta.

Solicitaciones verticales centradas sobre la pilastra. Para calcular los esfuerzos sobre la pilastra debemos sumar la resultante vertical de las bóvedas, el peso de las cubiertas, el peso del muro lateral y el peso propio de la pilastra:

Peso de las cubiertas (capilla e iglesia) (10,00 m ambas anchuras, 5,30 m long.)

$$10,00 \text{ m} \times 5,30 \text{ m} \times 0,4 \text{ T/m}^3 = \mathbf{21,20 \text{ T}}$$

Peso del muro lateral (1 esp., 5,30 m largo, 6,50 m altura)

$1 \text{ m} \times 5,30 \text{ m} \times 6,50 \text{ m} \times 2,5 \text{ T/m}^3 = 86,12 \text{ T}$

Peso propio de la pilastra (2,1 m ancho, 0,8 m long, 8,5 m alt.)

$2,10 \text{ m} \times 0,80 \text{ m} \times 8,5 \text{ m} \times 2,5 \text{ T/m}^3 = 35,70 \text{ T}$

Total cargas verticales pilastra $21,20 + 86,12 + 35,70 = 143,02 \text{ T}$

Se han tomado 400 kp por metro cuadrado de peso entre armaduras y cubierta. Estrictamente no son cargas centradas, aunque parece una aproximación suficiente. El peso del muro lateral produce empujes que se contrarrestan sin llegar a anularse: la diferencia no es significativa y operan en el plano del muro lateral, afirmado por la nave en un extremo y por el ábside en el otro. Las cubiertas correspondientes al ábside deberían, en puridad, asignarse al muro del arco diafragma, ya que las armaduras apoyan en él. Por eso se ha mayorado en el comienzo del cálculo de cargas.

Solicitud vertical total en pilastra

Cargas Verticales. $129,91 + 21,20 + 86,12 + 35,70 = 272,93 \text{ T}$

Haciendo de nuevo equilibrio de momentos veremos que el momento flector producido por el empuje lateral es ligeramente mayor que el originado por el peso. La estructura está en el límite de la estabilidad.

Equilibrio momentos en pilastra. $PV = 129,91 + 21,20 + 86,12 + 35,70 = 272,93 \text{ T}$.

Tomamos la pilastra con una altura de 8,5 m y una anchura de sólido resistente en el sentido transversal de 2,1 m. No se han considerado las fisuraciones verticales existentes, que serían, evidentemente, desfavorables para el cálculo. Suponiendo que las acciones verticales operan a un extremo de la pilastra y su reacción en el suelo al otro, tendremos un brazo de palanca máximo de 2,10 m, el ancho de la pilastra. Es una hipótesis aproximativa:

$272,93 \text{ T} \times 2,10 \text{ m} = 70,80 \text{ T} \cdot \text{m}$ (pilastra 2,10 m de ancho y 8,50 m de altura)

573,15 mT <<<< 601,80 mT

según lo cual la pilastra debería haber volcado. Si no lo ha hecho es porque todo el conjunto ha buscado a través de deformaciones y fracturas un comportamiento mecánico más favorable que el del diseño inicial. Otro tanto sucede con la tensión en la zona baja de la pilastra. Se está cerca del límite de rotura de la piedra:

Tensión zona baja pilastra $T = 272,930 \text{ kp} / 16.800 \text{ cm}^2 = 16,24 \text{ kp/cm}^2$.

habida cuenta que la piedra caliza tiene una resistencia de 15 a 25 kg/cm^2 . Sin perjuicio de esta estimación además hay que pensar que, al inclinarse la pilastra por los empujes, la base sustentante de la misma se ha reducido fácilmente en un 40%, llegando a ser las compresiones casi el doble de lo que resulta. Quiere decirse que lo que se ha ganado en la acomodación de los empujes está penalizando la pilastra con sobrecompresión. Así se explican las fisuraciones verticales y los desplomes correspondientes.

Estudios Previos. 1ª Hipótesis

La tensión admisible por una piedra caliza puede cifrarse entre 15 y 25 kp/cm^2 . Como la pilastra está desplomada, no parece lógico que trabaje más de la mitad de la sección supuestamente útil, lo que indicaría que la tensión real podría llegar a 32,48 kp/cm^2 frente a una media de 20 kp/cm^2 . Tal cuestión explica las fisuraciones de la pilastra. En cuanto a los desplomes, es necesario evitar el empuje del muro del arco diafragma sobre la capilla y convertir a ésta en un cuerpo monolítico que absorba los empujes, sin pretender rectificar los desplomes.

Aunque se puede decir que el tanteo realizado es demasiado grueso, el edificio se está comportando como una arquitectura gótica que busca la verticalidad y las articulaciones por mor de la estabilidad. Si las bóvedas de la iglesia están construidas en el s. XVI, estamos ante una tradición de oficio mudéjar en el manejo del ladrillo, que resulta anticipadora respecto a las épocas posteriores. Pero, a la vez, coherente en la utilización de los arcos diafragma, que por cierto, son también de ladrillo, con dos hojas y relleno.

Rectificación. 2ª Hipótesis. Fuerzas verticales en su punto de aplicación

Equilibrio de momentos en pilastra

Tomamos la pilastra con una altura de 8,5 m y una anchura de sólido resistente en el sentido transversal de 2,10 m. Aplicamos cada fuerza con su correspondiente punto de aplicación. La que procede de las bóvedas y arco diafragma está a 2,18 m del eje de la pilastra y la de las cargas verticales en el propio eje. No se han considerado, al igual que en el caso anterior, las fisuraciones verticales existentes, que serían, evidentemente, desfavorables para el cálculo (pilastra 2,10 m ancho y 8,50 m altura)

$129,91 \text{ T} \times (2,18 + 1,10 \text{ m}) + 143,02 \text{ T} \times 1,10 \text{ m} = 70,80 \text{ T} \times 8,5 \text{ m}$

583,42 mT < 601,80 mT

según lo cual la pilastra debería haber volcado. La hipótesis de este modelo más real mejora muy poco el comportamiento, ya que coincide prácticamente con la aproximación hecha anteriormente.

El punto de aplicación de la fuerza resultante estaría ahora en una vertical, cuya distancia al extremo de la pilastra, límite de la estabilidad se cifra en:

$583,42 \text{ mT} = (129,91 + 143,02) \times s = 272,93 \times s \quad s = 2,13 \text{ m}$

Rectificación segunda. 3ª Hipótesis. Corrección sección de apoyo

Vamos a partir de una hipótesis de reparto de cargas aún más aproximada, en función de la sección de la pilastra. En la zona baja de la pilastra tendríamos una tensión razonable suponiendo que la carga vertical del muro lateral y cubiertas se reparte sobre la totalidad del

machón de la pilastra, correspondiendo únicamente a la superficie sobre la que apoya el muro diafragma 1/3 de la misma (sección de apoyo del muro diafragma 0,8 m x 2,1 m = 16.800 cm²)

Tensión zona baja pilastra

$$T = (129,91 \text{ kp} + 1/3 \times (21.200 + 86.120) + 35.700 \text{ kp.}) / 16.800 \text{ cm}^2 = \mathbf{11,99 \text{ kp/cm}^2}.$$

Como la piedra caliza tiene una resistencia entre 15 y 25 kp/cm². no habría problemas si no hubiera empujes laterales. Pero esta suposición agravaría el equilibrio de momentos:

El empuje horizontal es igual aquí que en el supuesto inmediatamente mencionado, ya que nada ha cambiado en la posición de fuerzas de bóvedas y arco diafragma.

$$129,91 \text{ T} \times (2,18 + 1,10 \text{ m}) + (1/3 (21,20+86,12) + 35,7) \text{ T.} \times 1,10 \text{ m} = 70,80 \text{ T} \times 8,5 \text{ m} \\ 504,65 \text{ mT} < 601,80 \text{ mT}$$

Como se podía estimar, las fuerzas verticales y sus reacciones no contrarrestan el momento de las fuerzas del empuje; al revés, al prescindir de parte de la carga vertical, estamos más lejos de la anulación real de los empujes. Es evidente que se debe intervenir en el sentido de eliminar de raíz las fuerzas que producen las deformaciones existentes. Sin perjuicio de esta estimación además hay que pensar que, al inclinarse la pilastra por los empujes, la base sustentante de la misma se ha reducido fácilmente en un 40%, llegando a ser las compresiones casi el doble de lo que resulta. Quiere decirse que lo que se ha ganado en la acomodación de los empujes está penalizando la pilastra con sobrecompresión. Así se explican las fisuraciones verticales y los desplomes correspondientes. La tensión admisible de una piedra caliza puede cifrarse entre 15 y 25 kp/cm². Como la pilastra está desplomada no parece lógico que trabaje más de la mitad de la sección supuestamente útil lo que indicaría que la tensión real podría llegar a 32,48 kp/cm² frente a una media de 20,00 kp/cm². Tal cuestión explica las fisuraciones de la pilastra. En cuanto a los desplomes, es necesario evitar el empuje del muro del arco diafragma sobre la capilla y convertir a esta en un cuerpo monolítico, sin pretender rectificar los desplomes, que parecen históricos.

Si se proyecta una estructura metálica a modo de gran brida que zunche y rigidice todo el muro del arco diafragma y elimine los empujes del mismo tal y como se propone en el gráfico 54.2, el cálculo modificaría los siguientes aspectos. El equilibrio de momentos de las fuerzas operantes procedentes de las bóvedas y muro arco diafragma con la resultante sería:

$$84,00 \times 0,00 + 30,37 \times 2,00 - 15,54 \times 1,50 = (84,00 + 30,37 + 15,54) \times d$$

$$d = (0,00 + 60,74 - 23,31) / 129,91 = 37,43 / 129,91 = \mathbf{0,29 \text{ m}},$$

distancia a la que la resultante **129,91 Tn** tiene su **punto de aplicación**.

Cálculo del empuje. Se estima la altura de las bóvedas sobre su arranque: 4,00 m.

$$R \times 2,18 = E \times 4$$

$$E = FH = 129,91 \text{ m} \times 0,29 \text{ m} / 4 \text{ m} = \mathbf{9,42 \text{ T}}$$

Equilibrio momentos en base pilastra

$$129,91 \text{ T} \times (0,29 + 1,10 \text{ m}) + (1/3 (21,20+86,12) + 35,7) \text{ T} \times 1,10 \text{ m} = 9,42 \text{ T} \times 8,5 \text{ m}$$

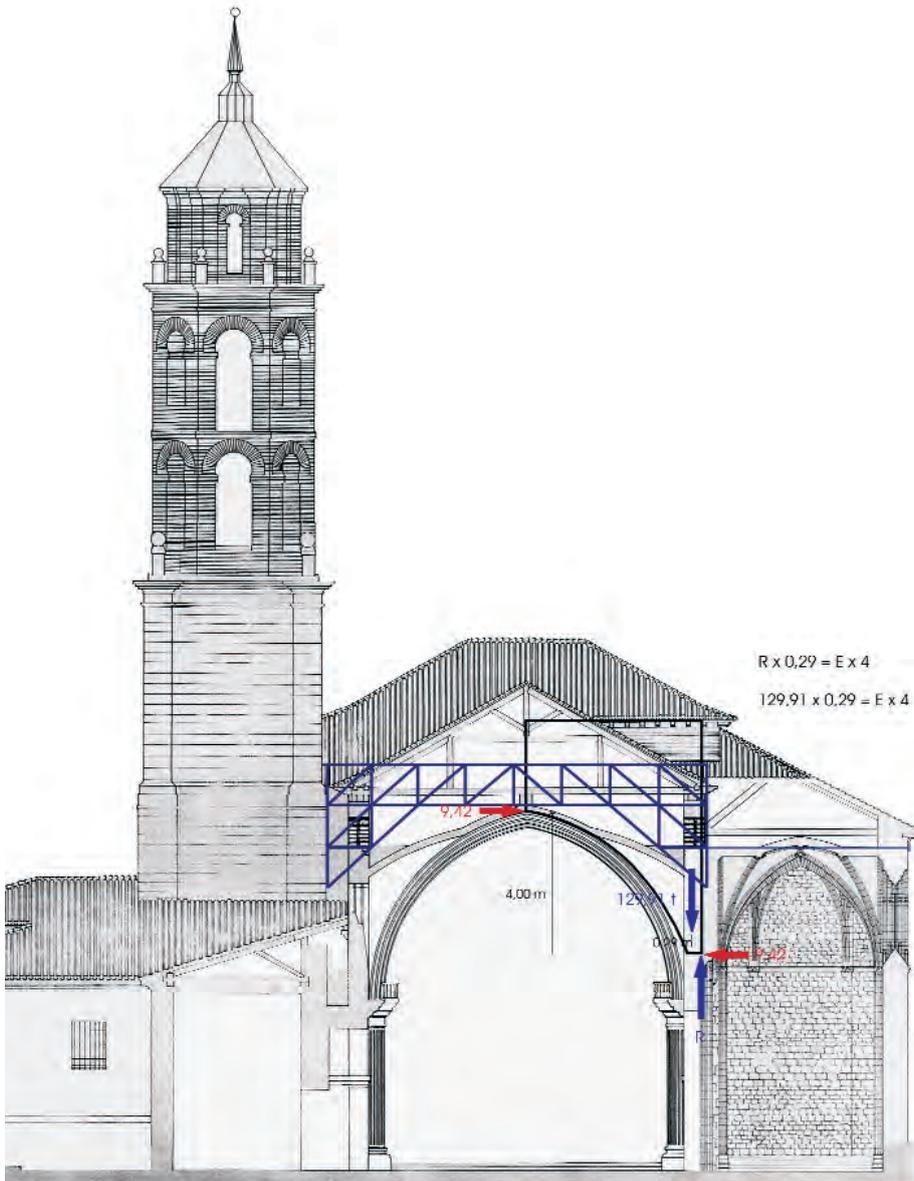
$$129,91 \text{ T} \times 1,39 \text{ m} + (7,066 + 28,706 + 35,70) \times 1,10 \text{ m} = 80,07 \text{ mT}$$

$$\mathbf{259,19 \text{ mT} \gg 80,07 \text{ mT}}$$

Lo cual quiere decir que la pilastra es estable con un altísimo coeficiente de seguridad (mayoración que resultaría al multiplicar por tres en los momentos y por dos en las cargas). El sumatorio de fuerzas es 129,91 + 7,066 + 28,706 + 35,70 = **201,38 T** como se había visto. La resultante vertical general es ahora **201,38 T**. La compresión en la base de la pilastra es de: 201,38 T / 16.800 cm² = 11,99 kp/cm², aproximadamente la mitad de lo que resiste una piedra caliza relativamente inferior. El par que contrarresta el empuje es de: 259,19 mT = 201,38 x **sa**

luego **sa = 11,28 m** siendo **sa** la distancia entre las dos fuerzas verticales que forman el par.

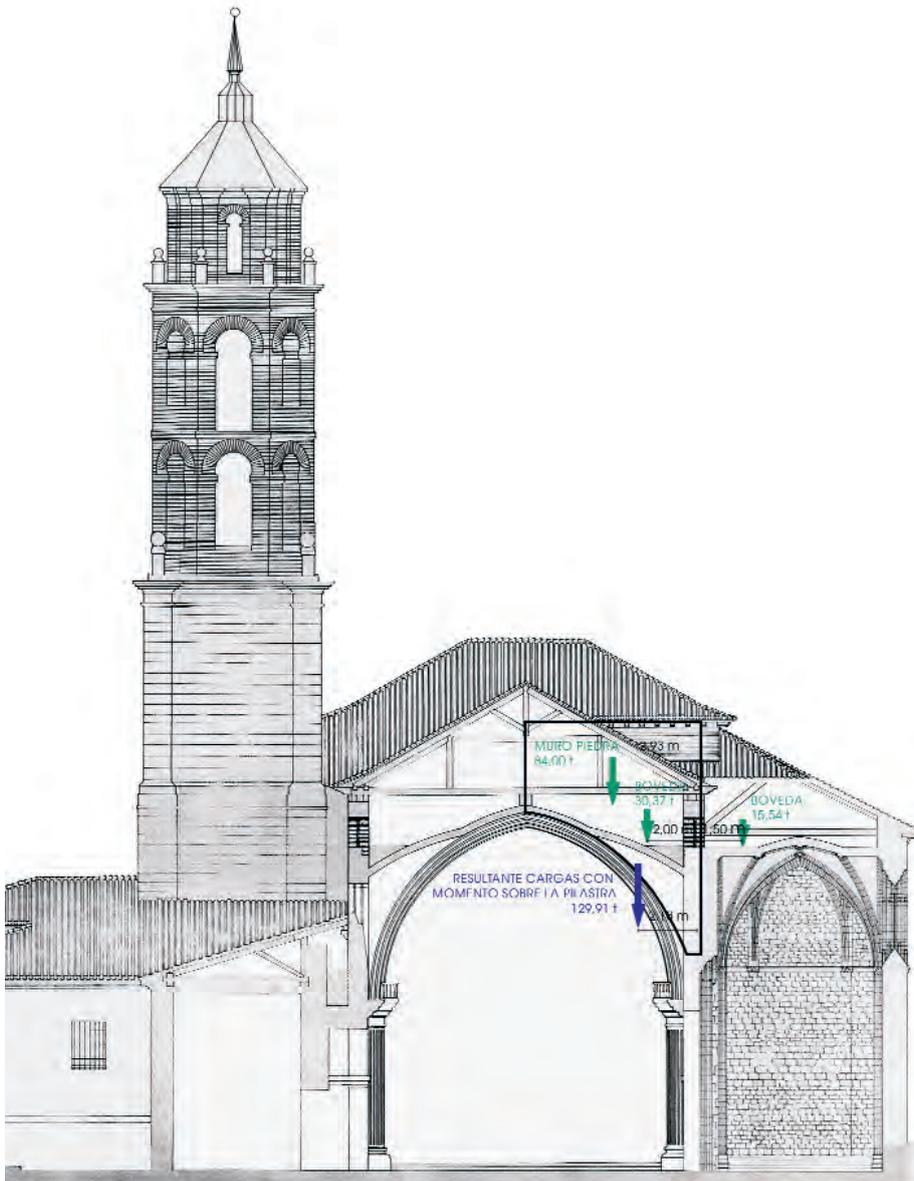
El tanteo realizado ya no es tan grueso, y queda un gran margen de seguridad importante. El muro del arco diafragma no empuja ahora sobre la coronación de la pilastra. Sólo interviene con componente vertical.



SECCIÓN A-A. 1/200
 Iglesia del Salvador
 E2.- EQUILIBRIO DE MOMENTOS Y EMPUJES

55-2

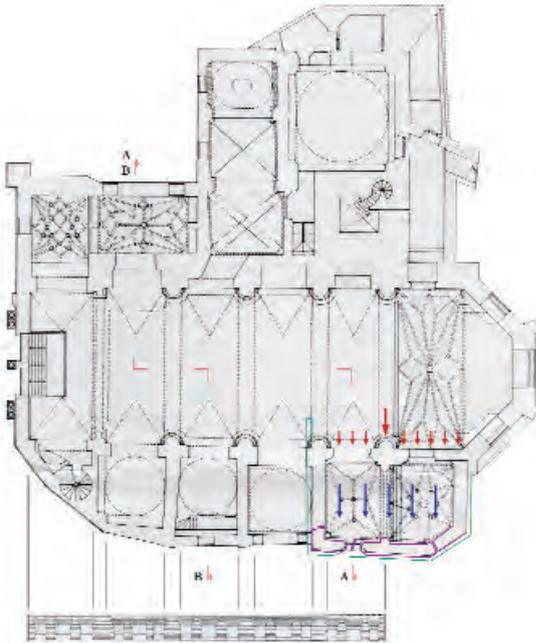
Empuje horizontal debido exclusivamente a las bóvedas (arco de triunfo confinado por estructura metálica). Dibujo: Eduardo Miguel González Fraile



SECCIÓN A-A. 1/200
 Iglesia del Salvador
 E1.- CARGAS CON MOMENTO SOBRE LA PILASTRA



Arcos-diafragma del interior de la iglesia de 13 m de luz libre. Foto: Eduardo Miguel González Fraile



L.N. Elevación nave. Fabrica de ladrillo y serie de huecos (ver sección B-B)

- Empuje
 - Transmisión empuje bóvedas
 - Fijuras y desplazamientos
- Cincoesa Capilla San Juan Bautista

PLANTA GENERAL 1/300
Iglesia del Salvador
E2.- EMPUJES Y DESPLAZAMIENTOS

Esquema de empujes y deformaciones en la Capilla de San Juan Bautista. Dibujo: Eduardo Miguel González Fraile

Restauración de la Casa Palacio Bertemati (s. XVIII) en Jerez de la Frontera

Francisco Pinto Puerto, profesor titular del Dpto. Expresión Gráfica Arquitectónica, ETSA, Universidad de Sevilla. Rafael González Calderón, arquitecto

Ante la inexistencia de una acepción específica para el término “des-restauración”, plantearemos como punto de partida la siguiente pues creemos contiene un número suficiente de significados y referencias, para, a continuación, pasar a analizarlas siguiendo un proceso inverso al del enunciado, finalizando con algunas conclusiones de interés sobre el concepto des-restauración.

Definiremos des-restauración como acto de reflexión sobre la propia actividad restauradora, entendido éste como conjunto de acciones ordenadas en el tiempo, conceptualizadas y aplicadas sobre una realidad arquitectónica presente y reconocida bajo la etiqueta de “monumento”, y que tienden a descodificarla.

Descodificar

Toda descodificación supone aplicar inversamente las reglas de un código o mensaje codificado para obtener (reconocer) su forma primitiva. En el caso de la Arquitectura este mensaje contiene un gran número de registros cuyos signos (materiales, elementos y sistemas constructivos, espacios, huellas de procesos efímeros, símbolos, trazas, etc.) somos capaces de reconocer como parte de un sistema establecido en un tiempo determinado. Pero este acto de reconocimiento, que ya enunciara Brandi (BRANDI, 1998: 15)¹ como *primer principio de la restauración*, parte de una premisa fundamental; el hecho de que quien reconoce, lo hace desde unos parámetros temporales, culturales y científicos determinados. Quiere esto decir, que tal descodificación estará siempre en constante evolución o regresión, según el intérprete y su momento.

En la actualidad este primer acto ha evolucionado desde estos primeros enunciados fundacionales, basados en *su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica*, hacia otras nuevas instancias y matices (mensajes) que ahora somos capaces de reconocer, y sobre todo registrar, a través de las nuevas tecnologías: el valor de las superposiciones, la capacidad de expresión de los aspectos temporales, la determinación de cualidades imperceptibles a simple vista. La posibilidad de interrelacionar información a través de diversos y ricos sistemas de bases de datos hace entrar en crisis la mayoría de las etiquetas que nos sirvieron inicialmente para identificarlos (estilos, tipologías, clasificaciones temporales, etc.). Por ello la descodificación de la arquitectura se hace más exigente y compleja, pues cada vez el “mensaje” es menos unívoco, más borroso e impreciso, pero también más rico en valores que transmitir a la sociedad.

Monumento

Gracias a esto, la idea de Monumento se hace más poliédrica, añadiendo en cada momento nuevos matices que antes eran desconocidos, y por tanto estaban ausentes en las interpretaciones del pasado. En el caso que nos ocupa, la casa palacio Bertemati, la primera aproximación partía de una etiqueta bien definida: su expediente de declaración como BIC, una especie de código de barras que identifica el producto como “Monumento” después de los pertinentes controles de calidad y autenticidad. Un código que generalmente es escaso en dígitos, es decir, en registros: apenas una descripción estilística soportada en análisis históricos que suelen estar basados en trabajos ya clásicos y casi nunca revisados (SANCHO CORBACHO, 1984: 327-330; FALCÓN MÁRQUEZ, 1994: 381), una definición gráfica muy escueta e imprecisa obtenida por lo general de registros inapropiados, y una somera descripción perceptiva de su estado de conservación.

Con este escaso material se construyó nuestra primera idea sobre el monumento, aunque pronto se mostró insuficiente, ya que el número de discontinuidades e incoherencias entre la realidad presente y los descriptores contenidos en la declaración eran abrumadoras. El edificio, que hasta entonces sólo era reconocido en los estudios historiográficos como una sola unidad edilicia, mostró ser consecuencia de una clara evolución urbana y cultural. Era el resultado de la transformación en el tiempo de una parte de la ciudad, donde se había pasado de una estructura formada por varios solares, manzanas y varias calles, a una sola propiedad resultado de sucesivas adquisiciones cuyo objeto era fundar el actual inmueble². Este sería proyectado y levantado por el maestro Juan de Vargas en 1771 con una clara intención de unidad formal, espacial y funcional, acorde a la representación del estamento social que pretendía mostrar, o más bien exhibir, la familia Sopranis-Dávila. Una familia que estaba presente en Jerez desde los tiempos de la reconquista, exponente claro de la aristocrática nobleza jerezana, siempre ambigua entre sus raíces urbana, rural y comercial.

Es, por tanto, un edificio que al finalizar el siglo XX presenta una estructura y tipología que podemos denominar “casa señorial”, que aún mostraba una cierta coherencia en su configuración constructiva y espacial, a pesar de las sucesivas transformaciones sufridas. Esto se debe a que las transformaciones sufridas se produjeron en un período temporal muy acotado, entre finales del s. XVIII y comienzos del s. XIX, cuando pasó a manos de un nuevo propietario de origen burgués, claro representante de los cambios sociales y culturales del momento. El retraso con el que las consecuencias arquitectónicas de estos cambios llegan a esta ciudad permitió la continuidad de muchos de los recursos materiales y tecnológicos anteriores, lo que agrava aún más la identificación de la instancia temporal de su *consistencia física*, una vez desaparecido el estrato social que lo sustentaba. Sin una noción clara de lo que fue y significó la estructura social de aquella familia y su modo de vida, difícilmente podíamos encontrar el sentido último de su ser como “Monumento”.

La categoría de “Monumento” que recibimos estaba así construida a partir de una selección muy restrictiva de atributos formales, que además se muestran como si ésta hubiese sido el resultado de un solo acto en el tiempo, reconociéndose sólo algunos cambios de uso. En ninguna de las instancias que componen esa definición patrimonial aparece rastro alguno de la posible complejidad derivada de superposiciones y transformaciones derivadas de sus usos, ni siquiera de la duda que éstas pudieran arrojar sobre *la realidad presente*.

Realidad arquitectónica presente

Sobre el estado final se había montado toda su identidad histórica, difundida hasta la actualidad sin atisbo mínimo de revisión. De este modo la estructura espacial y compositiva de la casa se reconocía a partir de unos escasos elementos y etiquetas, justamente los que no han sufrido notables cambios: *la magnífica portada barroca, el majestuoso patio y escalera, etc.* Mientras, el resto ha ido desapareciendo o quedando oculto y olvidado, pues nadie los reconocía o ponía en valor. Paradójicamente, esta identidad histórica los ha salvado de transformaciones posteriores, aunque los aisló de aquellos otros olvidados, no perceptibles a simple vista, convirtiéndolos en entes autónomos con significado propio, lo que denominamos “elementos tipo”. Este modo de categorías formales rara vez supera la escala de relación básica entre elementos, dejando el campo abierto a acciones devastadoras.

Así, en pleno siglo XIX, el zaguán de la casa principal fue profundamente transformado para crear una secuencia espacial acorde a los tipos coetáneos de tal modo que un gran arco trilobulado que exhibía descaradamente los dos patios hacia el zaguán era cegado y sustituido por un portón al uso, de tamaño y dimensión más discreta, que permitía mantener la seguridad, privacidad y decoro entonces deseable³. Del mismo modo muchas de las pinturas murales fueron ocultadas bajo capas de cal, por excesivas y coloristas, y los huecos de fachada fueron adaptados introduciendo cierros de madera. La casa se hacía más opaca a la vistas, olvidando el afán de exhibición con el que fue proyectada. A esta transformación siguieron otras de mayor entidad dimensional, pero de menor repercusión formal, realizadas con medios precarios que subdividían unidades sin eliminar su identidad.

Las reformas más modernas, realizadas en los años ochenta del pasado siglo, terminaron de regularizar los elementos más anómalos respecto al “sentir histórico”: eliminaron la policromía de las portadas y arcos del patio, y subrayaron otros elementos que los identificaban con modelos semejantes, como el denticulado de las esquinas y huecos. Nuevamente los relatos y descripciones históricas, los símiles imaginados o simplemente supuestos, acabaron incidiendo sobre el edificio, es decir, la recuperación de sus señas de identidad se sustentaban en su complicidad con aquellos modelos previamente reconocidos. Así, el edificio seguía definiéndose como palacio barroco de traza sevillana, aunque fuera sólo por aquellos restos escasamente relacionados entre sí: la fachada, el patio, la escalera, las ventanas, y poco más.

A través de la última intervención, llevada a cabo durante los años 2002-2006, se han identificado muchos de los elementos que por una u otra razón habían quedado ocultos, como consecuencia de la adecuación a los gustos e inclinaciones del momento. Se documentaron muchos elementos aislados entre los que destacamos como más importante un completo programa espacial y simbólico que transitaba, sin pudor, desde lo público a lo privado. Esta discordancia con los valores hasta entonces considerados característicos de esta arquitectura permitió acercarnos a otra realidad, cuyos parámetros de valoración habían quedado olvidados. Un nuevo código cuyo sistema de relaciones se ha pretendido recuperar y explicar tanto o más que su *sustancia material*. Así, por ejemplo, la recuperación del gran arco trilobulado ha supuesto el desmontaje de parte de su historia, buscando la recuperación de la transparencia espacial entre los dos patios de la casa, y el juego de ejes visuales que forman con la escalera y las galerías del patio. Un conjunto espacial que comienza en la portada y termina sin interrupción visual en el fondo de la parcela, una perspectiva inédita que da sentido al resto de la estructura. Mantener este eje adaptando las exigencias de los nuevos usos es parte de esta re-interpretación de la casa en función de las nuevas instancias y categorías recuperadas.

Conjunto de acciones ordenadas, conceptuadas y aplicadas

Para llegar a formular esta re-interpretación se ha seguido un proceso de trabajo cuyo fundamento metodológico nos parecía tan importante como conseguir un resultado final adecuado. En este caso el Obispado de Jerez realizó una clara apuesta por esta vía de trabajo, a pesar de no ser una exigencia ni obligación por parte de los organismos responsables de la cautela y protección de nuestro patrimonio, lo que hace aún más loable su actitud. De esta forma, a pesar de la lógica impaciencia por contar con un edificio en uso, han ido valorando cada paso dado y su repercusión en los resultados obtenidos.

El método seguido consiste en el planteamiento de una serie de etapas, cuya progresión garantizase dos cosas: por un lado el adecuado reconocimiento de la mayor cantidad de valores del edificio, por otro el registro ordenado y sistemático no sólo de los elementos existentes, también del propio proceso seguido:

El primer paso consistió en realizar un levantamiento y análisis previo de la edificación, entendido como respuesta a ese primer momento metodológico de reconocimiento, elaborado por un grupo “multidisciplinar” de profesionales, adecuado a la complejidad del problema. Esta etapa contenía un levantamiento⁴ exhaustivo del inmueble mediante las construcciones gráficas adecuadas, una campaña de catas de reconocimiento del subsuelo, paramentos y cubiertas, una campaña de auscultación geotécnica y de materiales, un estudio documental con registro de archivos notariales, de protocolos, diocesanos y particulares, así como un completo inventario de todos los elementos existentes, desde pinturas murales y elementos ornamentales, hasta las numerosas solerías existentes. Estos nuevos datos se fueron relacionando, elaborando un análisis de los sistemas constructivos, una valoración de su evolución histórica, poniendo en evidencia las transformaciones antes indicadas, un análisis geométrico y proyectivo detectando las trazas iniciales, y finalmente un diagnóstico previo de sus principales patologías.

Tras este primer reconocimiento se proyectó una primera etapa de intervención, consistente en la determinación y planificación de las necesarias protecciones, desmontajes y medidas de emergencia. Esta propuesta fue presentada a la Consejería de Cultura quien la supervisó, tomando como referencia el Levantamiento y Análisis realizado previamente. Esta etapa, mucho más agresiva que la anterior, incidía en aquellos elementos más precarios y de menor entidad. Su ejecución permitió un profundo reconocimiento de los elementos constructivos, detectando interfases, discontinuidades, sistemas constructivos y elementos ocultos, que fueron objeto de un registro y posterior análisis paramental y arqueológico.

Este registro se entiende como un proceso previo y paralelo a la propia intervención, lo que permitió una adecuada documentación del propio proceso, entendido como parte de la nueva historia y devenir del edificio. De este modo cada una de las acciones proyectadas sobre el edificio, cada re-interpretación elaborada con un lenguaje más o menos contemporáneo, queda diferenciada del valor de los datos, garantizando la objetividad de estos frente a la subjetividad que siempre implica el proyecto de intervención contemporáneo.

Durante la realización de la primera fase, se fue redactando la siguiente, consistente en la adaptación del edificio a un nuevo uso, proyectando la adecuación de sus espacios, no en busca de un estado prímigenio imposible, sino de la propia compatibilidad de los nuevos requerimientos con los numerosos valores detectados, contribuyendo así a su consolidación material, simbólica y como legado cultural.

El proceso de intervención ha permanecido abierto hasta el momento de definir una adecuación funcional, lo que se ha producido bastante avanzado el proceso de intervención, obligados por la imperiosa necesidad de responder a los controles legales y administrativos, lógico en todo proceso de cautela de nuestro patrimonio.

El resultado de la intervención es un conjunto edificado que ha recuperado parte de su identidad arquitectónica: su relación con la vida de la ciudad, planteando nuevas preguntas sobre la época en la que surgió y las razones que orquestaron un programa arquitectónico tan rico en matices. El edificio ha quedado transformado, estableciendo un nuevo equilibrio entre lo recuperado, lo añadido y lo eliminado, que sólo el tiempo y futuras intervenciones podrán valorar, eso sí, esta vez con datos objetivos y mejor documentados.

Reflexión sobre la actividad restauradora

Son muchas las instancias que podrían ser enunciadas como motivos de reflexión sobre la actividad restauradora, acto que consideramos característico del momento que vivimos. Destacaremos sólo algunos como aportación al debate abierto en torno al término “des-restauración”:

-Reconocer la intervención como una etapa más de la historia del edificio, reivindicando el carácter temporal de nuestra actividad en el devenir de nuestra cultura, frente al punto final que muchas intervenciones proponen.

-La necesidad de dejar constancia e información de lo realizado, tanto de lo construido como lo eliminado, y de las huellas y señales de las transformaciones anteriores, desvelados a través de la propia actuación sobre el edificio.

-La intervención como proceso abierto, en el que el propio edificio muestra sus discontinuidades y se actúa en consecuencia. El edificio seguirá evolucionando y transformándose, pero condicionado ahora por aquellos valores que seamos capaces de poner en valor, de recuperar para la memoria.

-La intervención como motor de la propia historia, pues no sólo se sirve de ella, sino que le aporta un número inestimable de nuevos datos guardados en el edificio, que actúa como documento de sí mismo. En nuestro caso, se ha dejado patente la necesidad de revisión de la tipología de la arquitectura doméstica barroca a raíz de los elementos recuperados: la reconsideración de los parámetros culturales con los que se proyectaron, pues el programa simbólico y espacial desvelado supera la mera repetición liminar de soluciones decorativas, el reconocimiento de un ambiente cultural desconocido, interrogándonos nuevamente sobre el papel del maestro arquitecto en estas obras y su complicidad con los promotores de la misma.

Esto es, entendemos que la intervención, como acto de reflexión, no debe responder a lo que se sabe, sino ponerlo en crisis, cuestionarlo a través de nuevas miradas, plantear nuevas preguntas y revisar nuestros valores, contribuyendo así a la consolidación de lo esencial y al crecimiento de nuestro legado cultural.

Des-restauración

Re versus Des.

Re-conocer, Re-descubrir, Re-considerar, Re-interpretar

Des-codificar, Des-montar, Des-hacer

La cuestión es bien compleja. ¿Des-restaurar será “devolver” un edificio al estado que tenía antes de ser “restaurado”? Pero esto plantea, a su vez, varias preguntas: ¿es posible hacerlo en todos los casos?, ¿cuándo una obra anterior es restauración, cuando su autor lo dijo o dejó escrito, o cuando tú lo crees? Muchas de las operaciones que hemos desmontado eran simples adaptaciones dentro

de una lógica habitacional desarrollada en un período de medio siglo, con notables exigencias de supervivencia en unos casos, y meros caprichos estilísticos en otros, mientras otras parecen titularse claramente como “proyectos de restauración”. ¿Puede ser que sólo sean fases o intervenciones precedentes, con independencia absoluta de lo que en su momento llegaran a escribir o a decir sus autores o lo que tú digas que es? Entonces, sólo hay restauración en lo que haces ahora con lo que te encuentras, ya que esto que te encuentras será entonces tu “presente actual”.

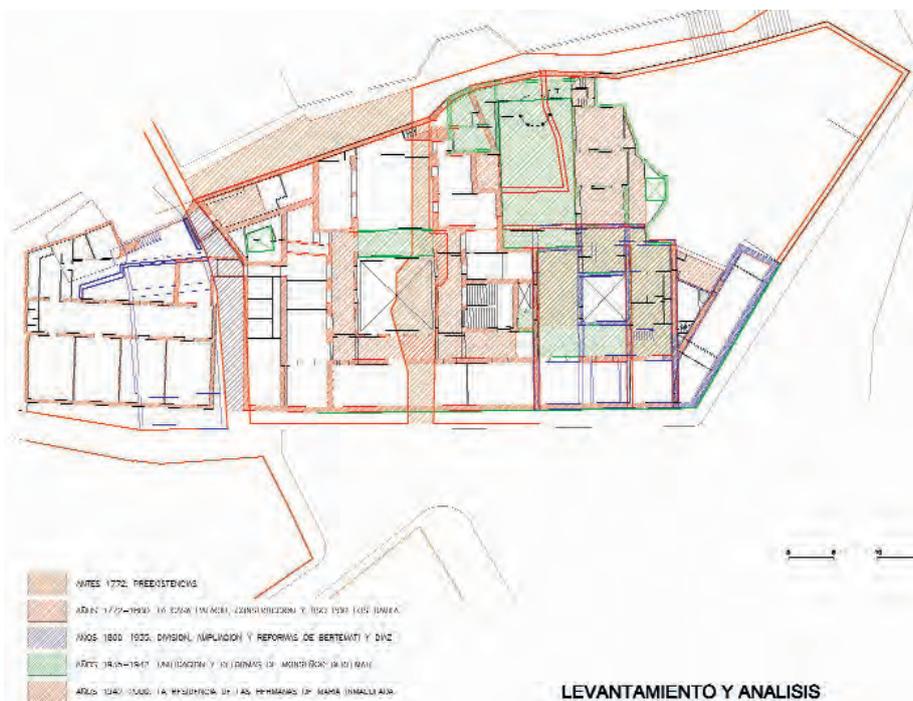
Podría ser entonces des-restaurar reconocer cada una de las transformaciones realizadas, descodificándolas, reconociendo su implicación en el devenir temporal, sean estas o no consideradas “restauraciones”, dejando constancia de ellas, devolviéndoles así su memoria.

Notas

- ¹ “La restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro”.
- ² El trabajo historiográfico fue realizado por el equipo de historiadores Manuel Romero Bejerano, Fernando Aroca Vicente, y el arquitecto José María Guerrero Vega.
- ³ La idea de decoro característica del s. XIX es analizada en ARRECHEA MIGUEL, 1989: 197.
- ⁴ El término de *Levantamiento* se obtiene de la traducción realizada de la Carta del Rilievo elaborada en 1999. Al respecto JIMÉNEZ y PINTO, 2003: 47.

Bibliografía

- ARRECHEA MIGUEL, J. *Arquitectura y Romanticismo: el pensamiento arquitectónico en la España del s. XVI*. Valladolid: Universidad, 1989
- BRANDI, C. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Forma, 1988
- FALCÓN MÁRQUEZ, T. La Arquitectura en la Baja Andalucía. En PAREJA LÓPEZ, E. (dir.) *Historia del Arte en Andalucía. Tomo VI: El Arte Barroco*. Sevilla: Gever, 1994
- JIMÉNEZ MARTÍN, A.; PINTO PUERTO, F. *Levantamiento y Análisis de Edificios: Tradición y futuro*. Sevilla: IUCC, Universidad de Sevilla, 2003
- SANCHO CORBACHO, A. *Arquitectura Barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1984



Planta resumen de etapas de transformaciones. Dibujo: Francisco Pinto Puerto y Rafael González Calderón



Hueco entre el zaguán y el patio, antes y después de nuestra intervención. Foto: Francisco Pinto Puerto y Rafael González Calderón

La restauración del Fuerte de Navidad en el Puerto de Cartagena (Murcia)

Francisco Javier López Martínez, arquitecto, miembro de la Academia del Patal

Desde la Antigüedad, la Bahía de Cartagena ha constituido un enclave estratégico para el dominio y la operatividad en el Mediterráneo, matriz de la cultura occidental.

Las rutas mediterráneas se efectuaban normalmente costeanado y aprovechando el buen tiempo. Cartagena constituía uno de los grandes puertos naturales de la costa española donde era posible el refugio en cualquier época.

Las posibilidades mineras de la zona, la facilidad de penetración hacia otras rutas interiores y la posibilidad de intercambios comerciales convirtieron pronto este enclave en una gran ciudad, puerta entre el mar y la tierra, entre Europa y África. Kart Hadast sería, en el siglo III a. de C. (227 a.C.), la capital púnica en el continente europeo y, por tanto, una amenaza para Roma. El asentamiento cartaginés era un lugar casi rodeado por el agua, y delimitado por cinco colinas que ayudaban a su defensa (se conservan restos de su muralla).

A la Cartagena púnica le sucedió la romana, Publio Cornelio Escisión la conquistó para Roma; llegando a ser, con el emperador Diocleciano, capital de una provincia, la Carthaginiensis.

Después de un período bizantino, fue destruida por los visigodos. Tras una pequeña recuperación en época islámica de la que conservamos los restos de su alcazaba, es conquistada por Castilla en 1245, y se convierte en el principal puerto de Castilla en el Mediterráneo.

Mientras las características de las armas lo permitieron, el puntal defensivo de Cartagena estuvo constituido por la alcazaba medieval, aunque pudiera haber otras estructuras complementarias, aún sin confirmar. Es decir, durante un extenso período, la defensa del puerto se efectuaba desde la propia área urbana.

La aparición de la artillería determinó, a partir de los Reyes Católicos, la adaptación primero y la implantación después de nuevos sistemas defensivos, la guerra se hacía a mayor distancia y la efectividad y poder de las armas iba a ser cada vez mayor. Bastiones poligonales, grandes masas y escasa altura, así como la consideración de una nueva escala territorial, iban a caracterizar las nuevas obras para la defensa.

Desde principios del siglo XV hay constancia del interés de la Corona por fortificar la bocana del puerto, si bien es a partir de la rebelión morisca de 1569 cuando comienza a tratarse decisivamente la fortificación de la ciudad y su bahía.

El Fuerte de Navidad

La Punta de Navidad se encuentra al lado oeste de la Bocana del Puerto de Cartagena, constituyendo, pues, un emplazamiento defensivo fundamental.

La construcción de una primera batería en Navidad se corresponde con la decisión político-estratégica de convertir al Puerto de Cartagena en el lugar de invernación de las galeras españolas en la

segunda mitad del XVII. A finales del siglo se levanta una plataforma para cañones, junto a otros elementos accesorios para munición y personal. Su trazado angular con una cara dirigida al este donde se halla la bocana del puerto, y la otra hacia sureste, donde se encuentra la boca de la bahía de Escombreras y el mar abierto, ha llegado hasta hoy.

La efectividad del emplazamiento se basaba en la posibilidad de cruzar un fuego rasante por parte de la batería de Navidad con las de Santa Ana y Trincabotijas situadas en frente, al otro lado de la bocana.

Una segunda decisión iba a determinar el desarrollo del sistema defensivo del puerto y, dentro de éste, de la batería de Navidad: nos referimos a la implantación del Arsenal a partir de 1732, el cual, junto al de El Ferrol y Cádiz, articularía la organización de la flota española en la península.

Para desarrollar la defensa marítima se designó al ingeniero militar Esteban de Panón, quien en 1739 informa de las obras de reforma que dirigió en Navidad, mejorando su factura pero sin cambios sustanciales de disposición. Se trataba de una plataforma artillada con 4 piezas (6 según informes más tardíos): 3 entre merlones y 1 a barbata (3 según otros informes posteriores), cuerpo de guardia cubierto con terrado apto para defensa fusilera, almacén y polvorín.

El desarrollo militar e industrial obligó en la segunda mitad del siglo XIX a replantear toda la defensa de Cartagena: las comunicaciones y adelantos técnicos propiciaron nuevas posibilidades ofensivas contra las que fue necesario reaccionar si se quería convertir a la Plaza en Base Naval del Mediterráneo.

Así, un nuevo Plan de Defensa fue aprobado por Real Orden de 31 de mayo de 1861, recogiendo los proyectos y medidas elaboradas durante los años precedentes e incluidos en el informe que el jefe de la Comandancia de Ingenieros, el coronel don Salvador Medina, firmaría en 1860 (se impone ahora la implantación de casamatas, una tipología con antecedentes lejanos, como la mejor disposición de las defensas dotándolas de bóvedas a prueba).

La *Memoria acerca de las mejoras para la plaza de Cartagena proponiendo las del primer grado de fuerza* realizada por Medina presenta un proyecto para la batería de Navidad disponiendo *...acasamatarla aumentando todo lo posible su longitud... El cierre de la gola será costosísimo por el foso que le ha de circundar y se ha de abrir en roca... Se ha dotado a esta batería de cuerpos de guardia, cuarto para el plantón de artillería, cocinas y comunes.*

Con algunas variaciones sobre lo primeramente proyectado, el Fuerte de Navidad se construyó, en los años siguientes, sobre la antigua batería. De manera que su trazado angular no había variado sustancialmente.

Los avances de las técnicas bélicas dejaron al fuerte casi sin función efectiva y así, en 1914 se rebaja su papel al de batería de salvas, lo cual ha permitido también salvar su vida. Las nuevas obras no cambiaron sustancialmente la potente fisonomía del fuerte, sin embargo degradaron o alteraron algunas de sus partes, las actuaciones principales fueron:

- La construcción de un almacén para guardar las cuatro piezas de salvas, éste se hizo a nivel de la terraza, sobre las letrinas y, lo más significativo de su relajada función, cubierto a dos aguas con teja. Esta operación ocultó una escalera de sillería.
- La destrucción o rebaje de la mitad sureste del parapeto para adecuarlo a la altura de las nuevas piezas.

Hasta 1941 tiene utilidad militar pues figura en un programa de tiro.

En 1993 se ordena definitivamente la desocupación de las baterías y, con ella se inicia un periodo de abandono, más poderoso, en muchos casos, que los efectos de la artillería enemiga. A partir de ese momento se abre la posibilidad de otros usos junto al problema de su mantenimiento por parte de las administraciones competentes.

En el año 2000, se crea un consorcio de cooperación económica, técnica y administrativa con el nombre de “Cartagena Puerto de Culturas”, integrado por el Gobierno de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, el Ayuntamiento de Cartagena, la Autoridad Portuaria, la Confederación de Empresarios de Cartagena, la Cámara de Comercio de Cartagena y la Universidad Politécnica. Cartagena Puerto de Culturas encarga en 2001 un plan director de aprovechamiento turístico y cultural del conjunto arquitectónico defensivo de la bahía de Cartagena. Dicho plan estudia todas las baterías existentes y sirve de base a la decisión de actuar en el Fuerte de Navidad cuyo proyecto se redacta en 2005.

La restauración del Fuerte de Navidad

El Fuerte de Navidad, sufrido y olvidado vigilante del Puerto de Cartagena, abandonado desde los años 90, iba a ser recuperado, los fines político-defensivos se tornarían en político-turísticos. Como tantas veces, al olvido le sigue la restauración (o la reutilización).

Nuestro acercamiento al fuerte se hizo desde la consideración de su función dentro de un conjunto, estudiado algunos años antes en el “plan director del Conjunto Arquitectónico Defensivo de la bahía de Cartagena”, y en la consideración de su entorno próximo e inmediato.

Un edificio construido para vigilar y disparar con fuego rasante sobre los enemigos que pretendieran entrar en el Puerto de Cartagena debía disponer de un espacio limpio ante sí, un campo de tiro sin obstáculos.

Por eso, aunque los planteamientos excedían del encargo, a nivel de estudio previo o anteproyecto se propuso la eliminación de algunos elementos de la zona, incluidos los coches, y la recuperación de otros que, por su proximidad e interés, deberían formar parte de una visita turístico-cultural. Así se incluía:

- Túneles de submarinos
- Museo
- Torre de Navidad

Y algunos otros elementos menores como los aljibes.

A pesar de nuestro convencimiento de que el fuerte necesitaba de otros elementos tanto para su correcta lectura como para su buen funcionamiento, se nos pidió que el edificio fuera autónomo, que tuviera una sala para audiovisuales, una posible cafetería, y accesible para personas con movilidad reducida.

Para plantear la intervención empezaremos por el entendimiento del edificio, que podemos desglosar en los siguientes componentes básicos:

1. La batería constituye la razón de ser del edificio, pensada para emplazar las piezas de artillería y cubrir a sus servidores.

Tiene forma angular, con dos caras que filan la entrada del puerto, una hacia el sureste puede alcanzar la entrada de la bahía de Escombreras; la otra, hacia el este, cubre la bocana de la bahía de Cartagena y puede cruzar su fuego con otras baterías en el lado de levante.

Consta de 8 casamatas abiertas por su espalda para favorecer la evacuación de los humos, cuatro en cada uno de sus lados que confluyen en un vértice ocupado por el polvorín, y una terraza superior, sobre las bóvedas de las casamatas, donde se podían emplazar otras piezas que dispararían a barbeta.

La innovación de la que es exponente el fuerte consiste precisamente en la ubicación de los cañones en casamatas bajo bóvedas a prueba.

2. Un muro para fusileros que protege la gola del fuerte, en este caso especialmente débil por hallarse en la parte baja de una ladera.

Tiene forma atenazada y va precedido de un foso seco excavado en la roca.

El muro delimita, a su vez, un recinto que contiene las construcciones accesorias o servidoras del fuerte: dormitorio, cocina, almacén y letrinas. Estas construcciones se van adosando al muro que se convierte en una especie de hilo conductor.

3. Estructurándolo todo aparecen las comunicaciones interiores que consisten en un patio longitudinal de acceso a las casamatas, dos escaleras de caracol en sendos extremos de la batería y diversas rampas y escaleras que posibilitan circulaciones diversificadas de artilleros y fusileros.

4. Las comunicaciones exteriores se solucionan con un camino en rampa que facilita los suministros, además de otros dispuestos por la ladera del monte para comunicarse entre diversas fortificaciones.

Aunque el proyecto del Fuerte de Navidad sólo exigía definir las obras en ese edificio, sin embargo se estudió, a nivel de ideas, el desarrollo de la zona con una serie de medidas necesarias: eliminación de las construcciones que entorpecen la visión del fuerte, la disposición de un aparcamiento para autobuses, la construcción de un aparcamiento subterráneo que no deteriore la imagen de la fortificación, la inclusión de servicios generales en otros edificios existentes...

Se partía de considerar el edificio como elemento del sistema defensivo de la bahía de Cartagena, pero también como parte de un conjunto más reducido, que era el contenido en el entorno próximo al Fuerte: túneles de submarinos, montaña, museo, aljibes y Torre de Navidad. Por tanto, se partía de cierta contradicción: el convencimiento de los redactores de que para el buen funcionamiento del fuerte debía ir unido a otros elementos próximos (en su origen también fue así, aunque por otras razones), pero el encargo imponía una difícil autonomía.

Los dos criterios principales de la actuación son:

- Recuperación de las partes fundamentales del edificio, con la menor alteración posible.
- Utilización de los espacios anexos de la parte trasera para actuar con un nuevo lenguaje que marque o rubrique la intervención.

El proyecto se plantea por una parte como des-construcción, es decir, corrección de las reformas introducidas durante las primeras décadas del siglo XX que supusieron, a nuestro entender, la degradación del edificio y distorsión de su significado. Por otra, debía introducir algunas soluciones que permitieran nuevos usos y complementaran los significados de un fuerte del siglo XIX con aquellos propios o asociados a un edificio del siglo XXI para un uso turístico-cultural; tanto uno como otro tienen cierta necesidad de exhibición.

Las operaciones básicas eran las siguientes:

- a. Limpiar, consolidar y reponer las partes perdidas que fueran fundamentales.
- b. Eliminar los problemas estructurales.

La única cuestión estructural importante era la deformación que había sufrido el muro interior de la batería y el consiguiente agrietamiento de las bóvedas de las casamatas en contacto con dicho muro, sin embargo, el problema no era estructural sino funcional.

- c. Eliminar los problemas funcionales.

Éste ha sido el problema más difícil de resolver, el más importante para la pervivencia del fuerte; se trata de la evacuación de las aguas. Durante el transcurso de las obras se ha podido averiguar cómo se eliminan las aguas del edificio. En este sentido la evacuación de las aguas de la gran terraza no ha funcionado correctamente a lo largo de su historia. Seguramente eso no ha sucedido por un fallo de planteamiento o proyecto inicial, sino por un posible fallo de ejecución: el material que formaba el potente relleno de la terraza no era suficientemente drenante para eliminar las aguas y eso ha venido provocando hinchamientos y empujes.

- d. Adecuar para la visita pública y uso museográfico. Esto conlleva varios aspectos:
- Preparar los distintos espacios del fuerte para ser visitados y contemplados, enseñando lo más posible de sí mismos y de otros posibles contenidos.
 - Incorporar las instalaciones necesarias o sus preinstalaciones.
 - Dotar al fuerte de un espacio multiuso para audiovisuales, conferencias, etc.
 - Facilitar el acceso a la terraza de personas con movilidad reducida.
 - Adecuar o complementar la rampa para la posible circulación de personas con movilidad reducida.
- A lo largo de las obras el proyecto ha sufrido dos grandes variaciones de acuerdo con las nuevas informaciones halladas, lo cual ha supuesto variaciones en los plazos:
- La gran masa de la terraza sobre las casamatas se ha cambiado por un sistema de placas de hormigón sobre la cámara que forman los muros curvos por donde discurrían los cañones. La cámara soluciona el único problema estructural y funcional que presentaba el fuerte, al eliminar el relleno de tierras que empujaba los muros y ocasionaba humedades y eflorescencias constantes en el interior de las casamatas; posibilita la contemplación y comprensión de un interesante sistema constructivo; proporcionando además una fácil ubicación para instalaciones y su mantenimiento.
 - Ante la aparición de restos de rampa más antiguos que la evidente a la hora de hacer el proyecto, se ha optado por hacer un nuevo trazado que recupere esos fragmentos del recorrido y favorezca, al mismo tiempo un camino con menos pendiente.
- Finalmente, el Fuerte se inauguró para su nuevo uso el 29 de marzo de 2007, volviendo a montarse una batería de salvas que disparó en su honor.

Créditos

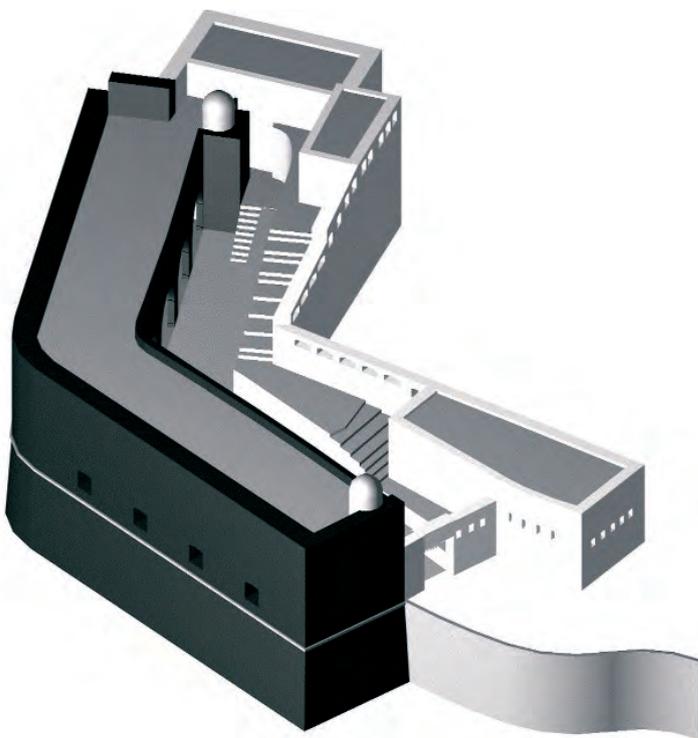
El proyecto ha sido redactado por los arquitectos Francisco Javier López Martínez y Ricardo Sánchez Garre, con la colaboración de la arquitecta Ana Cantero Maruhenda, el arqueólogo José Antonio Martínez López, el historiador David Munuera Navarro y los aparejadores Juan Carlos Molina Gaitán y Jesús Alcañiz Martínez. Todos ellos dentro del equipo MIMARQ que también dirige las obras, con la incorporación, como coordinadores de seguridad y salud, de los aparejadores Antonio Mármol Ortuño y Marta Pérez Herrero.

Promueven las obras: la Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, dentro de un proyecto subvencionado por la UE denominado "Defence systems on the mediterranean coast", y el Consorcio Cartagena Puerto de Culturas, que será el encargado de la gestión del edificio en su nuevo uso turístico-cultural.

La empresa adjudicataria de las obras es una u.t.e. formada por Construcciones Villegas y Azuche.

Bibliografía

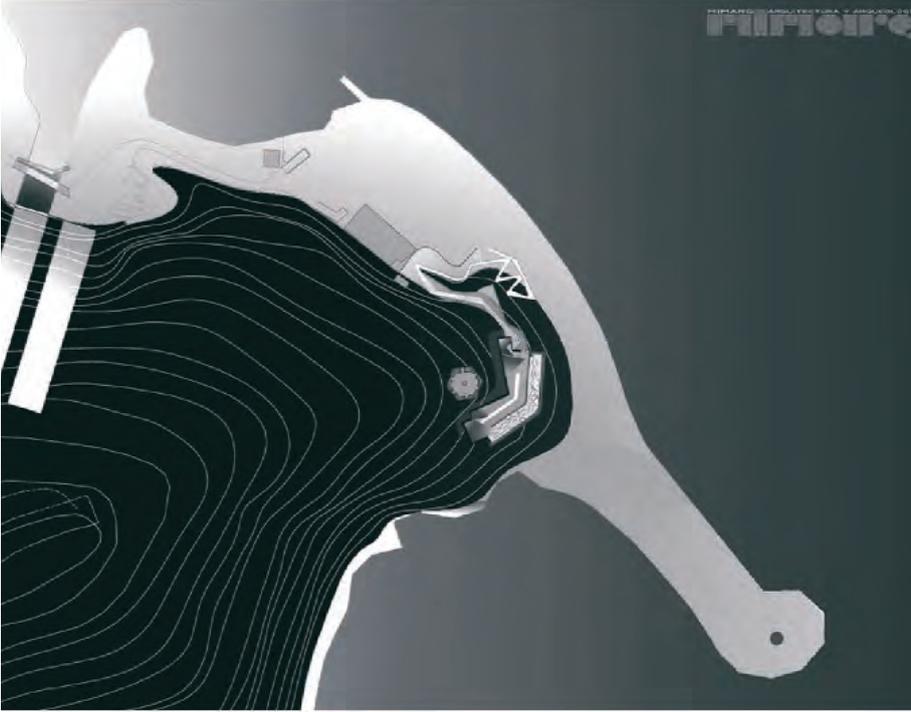
- CAPEL, H. La descripción ortográfica de la costa del Reino de Murcia por el ingeniero militar Manuel Caballero, 1801. *Biblio 3w. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. IX, n° 536. Universidad de Barcelona, 2004
- IZQUIERDO I TUGAS, P. Los condicionamientos de la navegación en la Antigüedad: una aproximación al caso de la Provincia Hispania Citerior mediterránea. *Simposio de historia de las técnicas. La construcción naval y la navegación*. Santander, 1996
- LÓPEZ MARTÍNEZ, F.J. (Coord.) El Fuerte de Navidad. Contexto, Proyecto, Obras-2005. Murcia: Mimarq, 2006
- MARTÍNEZ LÓPEZ, J.A. (Coord.) Estudio y catalogación de las defensas de Cartagena y su bahía. Murcia, 2002 (sin publicar)
- MIMARQ (Eds.) Atlas político y militar del reino de Murcia, formado por el capitán de ynfantería e ingeniero ordinario don Juan José Ordovás. Año de 1799. Murcia: Mimarq, 2005
- MUNUERA NAVARRO, D. El peligro del mar. La defensa estática del puerto de Cartagena hasta el siglo XVIII. *Cuadernos de Arqueología Marítima*, n° 6. Madrid, 2002
- RUBIO PAREDES, J.M. y DE LA PIÑERA RIVAS, A. Los ingenieros militares en la construcción de la base naval de Cartagena. Madrid, 1988



Axonometría del Fuerte de Navidad con sus elementos principales, 2004. Fuente: MIMARQ



Imagen durante la obra, 2006. Foto: Francisco Javier López Martínez



Plano del Fuerte de Navidad y su entorno próximo, con propuestas de reformas y nuevos usos, 2005. Fuente: MIMARQ



Imagen durante la obra, 2006. Foto: Francisco Javier López Martínez

Desrestauración del Palacio de San Esteban de Murcia

Félix Santiuste de Pablos, arquitecto. Dirección General de Patrimonio de la Consejería de Hacienda. ALPRM

Antecedentes históricos

La existencia del trabajo de investigación sobre la Iglesia y el Colegio de San Esteban, Murcia 1976, de Cristina Gutiérrez Cortines y una publicación sobre la Rehabilitación del Conjunto de San Esteban de la Empresa Dragados y Construcciones que realizó los trabajos de restauración de 1985 van a permitir sacar algunas referencias para situar históricamente el Conjunto de San Esteban.

Según describe Cristina Gutiérrez:

Entre los Monumentos que enriquecen el patrimonio artístico de la ciudad de Murcia, La Iglesia y el Colegio de San Esteban, constituyen una obra de peculiar significado y trascendencia, no solo por el valor intrínseco de la edificación sino por haber servido desde sus inicios como marco y escenario histórico de importantes actividades culturales de la ciudad.

Su realización se debe a la iniciativa y patronazgo de D. Esteban de Almeida. Se comienza en 1555 y se concluye en 1557

Posteriormente expulsados los jesuitas en 1767 se trasladó allí la casa de la Misericordia o asilo de niños y ancianos, manteniendo este destino hasta 1972 fecha en que comienzan las reformas y restauración del conjunto para adecuarlo a Museo del traje y Centro de Actividades Culturales de La Diputación Provincial.

En 1977, ante el progresivo deterioro del Conjunto Iglesia y Colegio, la Diputación Provincial encarga a los arquitectos provinciales la redacción de un proyecto de rehabilitación del edificio.

Estructura espacial del edificio

El edificio se ordena espacialmente de forma simétrica en torno a dos patios con eje sur-norte, la iglesia apoyada en el eje transversal del patio sur con el coro contiguo a su lateral este.

El patio sur, que según los datos descritos por Cristina Gutiérrez se construye en la última fase de la obra, es el más noble y el que conserva mejor su configuración original.

Este patio tenía enterradas las columnas aproximadamente 1 m, se pensaba que fueron enterradas en los años 50, pero las excavaciones arqueológicas han demostrado que el patio fue reduciendo su altura y elevando la cota del pavimento, desde prácticamente su construcción. Se ha comprobado la existencia de 6 niveles diferentes de pavimentación superpuestos. El último nivel donde la cota del patio se eleva 1 m, ya existe cuando se construye la escalera principal en el siglo XVIII.

El proyecto de rehabilitación de 1985

La única documentación medio fiable para tener algún conocimiento de las obras que se realizaron en la rehabilitación del 85 ha sido la publicación de la empresa Dragados antes mencionada.

La documentación de los proyectos que encontramos está incompleta y no se ajusta a lo realmente ejecutado.

El proyecto inicial de restauración del Palacio planteaba la recuperación del edificio para dedicarlo prácticamente a los mismos usos a que se estaba destinando en aquellos años, pero una vez adjudicadas y comenzadas las obras, en agosto de 1982, se decide modificar el proyecto y destinar el edificio para sede de las Consejerías de Presidencia, Cultura y Educación y sede de la Presidencia del Gobierno, pasándose a denominar Palacio Regional.

Las obras comenzaron en 1982 y concluyeron en 1985.

Se realizaron las siguientes actuaciones:

Refuerzo de cimentaciones, refuerzo claustro, refuerzo cubierta, refuerzo de la galería, refuerzo de la escalera, adecuación de las fachadas.

El proyecto de restauración de 2005

El desplome en 1999 de un fragmento de cornisa provocó la alarma y la consiguiente reclamación a la Dirección General de Patrimonio de la Consejería de Hacienda de la subsanación del peligro.

Allí empezaron 6 años de contacto casi diario con el edificio.

El primer paso fue convencer a los responsables de que antes de realizar alguna actuación, había que conocer por qué se desprendían los fragmentos de piedra.

Se encargaron los siguientes estudios:

-Estudio geológico sobre el deterioro de los materiales constructivos. Departamento de Q^a Agrícola, Geología y Edafología de la Universidad de Murcia. Miguel Mancheño Jiménez, Rafael Arana Castillo y Juan Miguel Hernández Huescar.

-Informe sobre las lesiones existentes en diferentes elementos constructivos del Palacio de San Esteban. Departamento de Construcciones Arquitectónicas I. Escuela de Arquitectura Superior. Universidad Politécnica de Cataluña en la persona de José Luis González Moreno Navarro.

Estos estudios se han ido completando con estudios más concretos:

-Estudio Geotécnico. Informes Técnicos de Control

-Seguimiento de grietas con lecturas mensuales. Empresa ACE

-Catatas en forjados y cimentación Empresa ACE

Los primeros resultados de los informes fueron en relación con los sillares de piedra.

La piedra del claustro procede de la Cantera del Mayayo, la misma que la mayor parte de la piedra de la catedral.

La degradación de sillares se produce por disolución de la calcita de la matriz que libera parcialmente a los granos de cuarzo que cementa, aumentando notablemente tanto la porosidad como la permeabilidad de la roca.

Por otra parte las catatas realizadas en la galería del primer piso del patio demostraron el escaso empotramiento de 12 cm de las viguetas de madera del forjado en el apoyo de los arcos y el peso añadido de la losa de hormigón de 10 cm que se colocó para arriostrar a los muros.

La conclusión aportada por los estudios estructurales es que debido a la flexión del forjado de la galería, unido a la pérdida de resistencia de la piedra por problemas de filtraciones de agua y exceso de humedad, provoca la fractura de la piedra debilitada.

Por otra parte, del estudio de las fotografías anteriores se comprobó que la cornisa de ladrillo con poco vuelo y sin goterón, que se realizó en la restauración de 1985, no existía en las fotografías del XIX. Tampoco aparecían las manchas de sales y hongos.

Anteriormente existía un canalón oculto que seguramente recogía el agua de lluvia a través de bajantes empotradas en los muros (como se confirmó en la excavación arqueológica) y se recogería en el patio en algún aljibe.

También comprobamos que se habían modificado las cubiertas que vertían al patio aumentando los vertidos de pluviales.

La solución estaría en alejar el agua de lluvia del patio. Se optó por la recuperación de la solución anterior de un canalón oculto.

Actuaciones en el Claustro sur

El proyecto planteaba eliminar la cornisa de la restauración de 1985 y recuperar la imagen anterior de canalón oculto. De esta manera se evitaban las humedades procedentes de la cortina de agua que caía desde la cornisa y bañaba las fachadas.

La solución se concretó en desmontar la cornisa de la restauración de 1985 y 1,40 m de cubierta (en principio de madera, porque así estaba dibujada en los planos) y realizar un canalón oculto de chapa de zinc, oculto detrás de un peto de piedra.

Dado que no pretendíamos romper los muros para empotrar las bajantes del canalón oculto, y por razones de mantenimiento, la evacuación del agua del canalón se diseñó a través de 8 gárgolas de acero inoxidable.

De esta manera solucionábamos el problema y recuperábamos una imagen y una solución constructiva anterior.

Comprobamos que la estructura original de madera de la cubierta se había modificado. Las cerchas se habían sustituido por una estructura de viguetas metálicas apoyadas en una viga metálica de 220 mm. Tuvimos que modificar la solución y adaptarnos a la estructura actual.

Se volvió a reconstruir el faldón de la cubierta desmontado, se emplomaron las cornisas y se solaparon las juntas del canalón de zinc con doble vuelta de plomo.

También se realizó la restauración y reconstrucción de los fragmentos de la cornisa, la limpieza, consolidación e hidrofugación de la piedra del claustro.

El proyecto original que se redactó contemplaba también la sustitución del pavimento de cerámica del patio, cambiar la barandilla de acero por una de vidrio y sustituir el zócalo de mampostería careada por una sillería de piedra Difel eliminando los retranqueos.

También se introdujo en el proyecto una partida de catas de investigación arqueológica, para averiguar si quedaba algún indicio del pavimento original.

Estas catas permitieron identificar varias cosas:

1. El refuerzo de que se hablaba en la publicación de Dragados era una correa de hormigón armada de 25 cm x 40 cm en todo el perímetro del patio, que degollaba parte de los muros, que estaba situada a unos 80 cm de la base del patio y que no apoyaba en el terreno firme, sino que se quedaba colgada en el relleno.

2. Esta correa servía de cadena de atado a 12 micropilotes que recalzaban el muro oeste del patio. Estos micropilotes de unos 20 cm de espesor estaban separados aproximadamente 1 m y perforaban el muro oeste en toda su longitud incluso las basas de las pilastras de la puerta geminada.

3. Milagrosamente entre esta correa y el muro de mampostería que cerraba el desnivel con la cota original de las basas quedaba una franja de terreno de aproximadamente 1,20 m de terreno que no se había alterado y que permitió conocer la secuencia de pavimentos desde el origen del patio.

4. Encontramos afortunadamente, contiguo a la escalera sur, una muestra de aproximadamente 2 m² del pavimento original del patio de ladrillo en espiga. También se descubrieron las improntas en el terreno de haber sido extraído para su reutilización en otros muros.

A partir de estos nuevos datos totalmente desconocidos se planteó la redacción de un nuevo proyecto modificado.

Apoyados por el Presidente de la Comunidad, que siempre se mostró interesado en recuperar la imagen inicial del patio, comenzamos el modificado del proyecto original.

Se estudiaron todo el abanico de las posibles soluciones:

-Excavar todo el patio, cortar y eliminar la correa en todo el perímetro ya que realmente su función estructural como recalce no existía.

- Cortar los micropilotes del muro oeste en el último metro y recuperar el pavimento y la cota original.

-También hubo momentos en que nos planteamos tapar y olvidarnos del problema que se nos venía encima.

Según las conclusiones de los especialistas, el proceso de corte de la correa, aunque viable desde el punto de vista estructural, ya que no funcionaba como recalce, podría transmitir vibraciones a los muros de manera que se producirían con toda seguridad asientos y grietas. El corte se realizaría utilizando gran cantidad de agua, y aunque se controlara, sería inevitable que el terreno al mojarse pudiera perder resistencia.

Otro de los elementos que se consideraron fue el desplome existente de las columnas el patio en la dirección este-oeste.

El corte de la correa exigiría apuntalar toda la zona del patio y el desalojo de las dependencias del Presidente.

Después de estudiar las posibles soluciones, teniendo en cuenta el estado del patio y de los muros y una vez que comprobamos que los micropilotes solamente afectaban al muro oeste del patio, por sus dos caras, se optó por una solución intermedia.

Se cortaría exclusivamente el fragmento de correa que afectaba a los arcos geminados del muro oeste y los 4 micropilotes que estaban en esa zona.

El corte del fragmento de correa se realizó con brocas de 30 cm con corona de diamante refrigerada por agua y los fragmentos pequeños y el metro inicial de micropilote se realizaron con compresor a mano.

La correa en el resto de los muros del patio se ocultó tras un zócalo de piedra arenisca de Batey de colores y textura parecidos a la piedra de Abarán que se había utilizado en la restauración del 85 y cuya cantera está agotada.

El pavimento del andén se reconstruyó con ladrillos de las mismas dimensiones (24 x 5 x 10) y aparejo que los que habían aparecido, realizados a mano por una fábrica de cerámica de Valentín.

El pavimento del centro, dado que no teníamos testimonio de sus características, se diseñó con piedra Difel hidromiel flameada, que tiene unos tonos rojizos parecido al color del ladrillo.

Para el acceso a la sala de Consejo de Gobierno contigua a los arcos geminados, dado que no pudimos eliminar la correa por el interior del muro, al peligrar la estabilidad de los arcos, se diseñó una escalera que salvara el desnivel entre el patio y la sala y que pasara por encima de la correa interior.

Se restauraron los fragmentos de piedra dañados por los micropilotes por la cara del patio mediante injertos con la misma piedra de Segovia que ya habíamos estudiado para la cornisa, se consolidó y se patinó y se diseñó una escalera que salvaba el desnivel desde la cota del patio y que nos permitía no cortar la correa interior.

Por último se pintó el patio con un color blanco con un poco de ocre.

El patio estaba revestido originalmente con un estucado de yeso ocre. Pero después de muchas pruebas y la mala combinación con los aplacados de piedra de Abarán de la restauración de 1985 optamos por este color más contrastado con los colores de los pavimentos y la piedra del zócalo.

Reflexión

Después de las noches sin dormir, las quejas de los funcionarios afectados y las del propio edificio, me queda la duda de si era necesaria esta actuación. Si era necesario el esfuerzo técnico, económico (604.441 euros) y el riesgo que hemos corrido.

Los problemas del agua de las cornisas se podrían haber solucionado con un canalón de cobre o zinc, alejando el agua con gárgolas o bajantes, que seguramente existió en alguna etapa anterior.

El patio podía haber seguido como se proyectó en el 85 con el andén perimetral, que soluciona mejor las circulaciones con las conexiones con el resto de dependencias de la planta baja a la misma cota.

Por otra parte en 1704 ya existía enterrada la cota del patio.

¿Por qué trastear de nuevo el edificio?

¿Era necesario este derroche de medios, cuando no teníamos problemas de estabilidad?

¿Es un ejemplo más de la cultura del despilfarro, que describe Gaspar Jaén?

La verdad es que no tengo muchas respuestas.

En mi opinión creo que el patio tiene una imagen más próxima a la que se concibió en su origen. Ha recuperado una imagen perdida en la que se realza la esbeltez de las columnas y se puede entender las proporciones de las puertas y de los arcos.

El proceso de nacimiento, enterramiento y resurrección ha quedado documentado en la investigación arqueológica e histórica realizada por la arqueóloga Ana Pujante.

Todos los estudios previos están documentados.

Todo el proceso de restauración se ha documentado y fotografiado.

Se ha confirmado que la reversibilidad de las actuaciones contemporáneas sobre el patrimonio histórico es una quimera, y tanto las de antes, como las que hemos hecho, su eliminación pasa por destruir alguna parte del original. En la cantidad está la diferencia.

En realidad hemos creado otra forma de percibir el monumento, más próxima al original, con una justificación científica que la apoya, pero en el fondo es una decisión personal, estudiada, meditada, debatida y asesorada por un equipo multidisciplinar de profesionales, compuesto por geólogos, historiadores, arqueólogos, arquitectos, ingenieros, arquitectos técnicos, artesanos y contratistas..., pero en realidad es una decisión personal de un proyecto de arquitectura.



Corte de correa. Foto: Félix Santiuste de Pablos



Patio restaurado. Foto: Félix Santiuste de Pablos



Restauración de 1985. Foto: Félix Santiuste de Pablos



Restauración arco geminado. Fotos: Izquierda. Arcadas recuperadas en el claustro. Rehabilitación del Colegio de San Esteban para sede del Gobierno Regional de Murcia. Dragados y Construcciones, S.A. 1985. Derecha. Restauración arco geminado. Foto: Félix Santiuste de Pablos

