

Succisa Virescit, o el viejo anhelo de la resurrección de la materia monumental¹

María Pilar García Cuetos

I. REPRISTINAR, RECONSTRUIR, REPRODUCIR O RECREAR

Muchas veces pensamos en voz alta, y muchas otras escribimos a gritos. En este caso preferiría hacerlo en voz baja, porque reflexionar sobre el pasado perdido, sobre la Historia y la Memoria y sobre su diversa materialización; sobre pérdidas y reencuentros, sobre materia arquitectónica y verdad histórica, induce un estado emocional entre nostálgico y escéptico, poco dado a alharacas o triunfalismos y más propio de la duda que de la certeza. Quizás, lo único cierto sea que todo lo que se tiene se puede perder y que ante la pérdida, que no siempre es inevitable, surge, imperiosa, la voluntad de recuperar, muchas veces espoleada por nuestra conciencia de complicidad colectiva en la pérdida. En materia monumental, el difícil juego entre verdad y materia; entre pérdida y recuperación; entre olvido y memoria; entre ciencia y herencia, ha dado origen a las mejores, y peores, páginas escritas, construidas o recreadas que hemos sido capaces de añadir al siempre repleto y en peligro Patrimonio Cultural.

En definitiva, y dejando de lado los preámbulos, lo que pretendo es analizar, sobre algunos casos concretos, el elenco de soluciones que en el último cuarto del siglo XX y en este jovencísimo, aunque dolorido siglo XXI, han sido manejadas para responder al viejo problema de la conciliación entre la pervivencia de la materia arquitectónica y el

1. Este trabajo tiene como base el que, titulado “clones, replicantes y realidades virtuales. Las nuevas caras de la repristinación”, presente en la II Biental Internacional de Restauración de Vitoria/Gasteiz, de 2002, cuyas actas están en prensa y en las que aparece una breve reseña de mis primeras reflexiones sobre este tema.

respeto a la verdad histórica y al reciente valor redescubierto de la “autenticidad”. En general, cuando nos topamos con semejante dilema es porque hemos sufrido la pérdida dramática de esa materia que constituye nuestra herencia cultural. En este campo, hemos de decir que, amén de catástrofes naturales o fortuitas de diversa índole, los humanos nos hemos caracterizado a lo largo de la historia por nuestra eficacia destructiva sobre el patrimonio construido recurriendo a métodos diversos, pero siempre eficaces: guerras, genocidios, proyectos urbanísticos, planes de modernización, rehabilitaciones y también restauraciones. Por supuesto, también la ciencia ha cobrado sus víctimas, en forma de búsqueda de las huellas de una civilización que hace desprestigiar las otras, expolio autorizado por las más prestigiosas instituciones, por ejemplo los museos, servilismo con intereses no científicos o prisas combinadas con escasos recursos. Pero, con mucho, las mejores armas destructivas han sido el abandono y la negligencia.

También se puede tratar de recuperar el pasado sin alterar la materia, usualmente porque la pérdida de ésta haya tenido lugar mucho tiempo atrás. En esto, la ciencia y la técnica hermanadas han dado un paso de gigante de la mano de la reconstrucción digital, la imagen 3D y la animación. Es este un nuevo método de recuperar un pasado que, en muchos casos, pesa más y alcanza mayor difusión que nuestra tradicional intervención en monumentos. Recuperar la materia sin tenerla es algo casi mágico, pero se trata de un recuerdo que se basa en el valor fundamental de la herencia cultural: la Memoria. Estas reconstrucciones engrosan, y así ha sido ya propuesto, la memoria colectiva y constituyen una nueva herencia cultural, en este caso inmaterial, como veremos. Se trata, sin duda, de la técnica emergente en materia patrimonial.

Pero antes, hace ya dos siglos, comenzó a debatirse sobre lo legítimo de intervenir sobre la materia monumental y sobre si esa materia era, realmente, el asiento de la Historia, de la Verdad y de la Memoria, aquello que más recientemente hemos llamado Autenticidad. Se comenzó a hablar de la repriminación, un término que hoy se elude, quizás porque seguimos sin aceptar que, realmente, todo intento de recuperar el valor documental de nuestro patrimonio cultural, de detener el efecto del tiempo sobre la materia, de hacer más comprensibles sus valores, de reintegrar la

arquitectura del pasado, los restos materiales del pasado, a nuestra memoria o de volver a ver aquello que había desaparecido es, en realidad, recrear la Historia y la Memoria. Y entiendo recrear no en el sentido exacto de falsificarla, sino de volver a crearla, de recuperarla, pero siempre sujeta a nuestra interpretación, por muy metódica o científica que quiera ser. Aceptar la fragilidad de la memoria y la falibilidad de la ciencia y la técnica es aceptar la debilidad de nuestra actividad.

Por eso mismo, el término repristinación parece haber estado en el origen de nuestros desvelos. El diccionario nos dice que lo prístino es aquello antiguo, primero, primitivo, original. Lejos de lo que ansiara Viollet (la búsqueda de aquel estadio ideal en el que el estilo unitario se habría impuesto, en el que cobraba cuerpo, sin injerencias el proyecto inicial), repristinamos cuando recuperamos lo antiguo, lo original, o lo primero, lo anterior. De debatir si se restauraba o no se restauraba, hemos pasado a aceptar que sí y a discutir siempre el cómo. Uno de esos cómo es concretamente el de la recuperación de lo desaparecido, el de la incorporación de materia nueva a la materia arquitectónica heredada, el de la búsqueda de una unidad, el del respeto a la visualidad y a la forma de la arquitectura. Porque a lo largo de la corta, pero intensa, vida de nuestras teorías restauradoras, el debate entre forma e historia y entre materia e imagen ha estado siempre presente.

Desde un primer momento, y en las cartas internacionales de más o menos obligado cumplimiento, una cuestión parece haber quedado clara, *no falsear la historia*. Por supuesto, todos estamos de acuerdo en la premisa mayor, pero no faltan, sin duda, las matizaciones, en buena parte de los casos nacidas en el mismo seno de la Italia que generara los criterios que comento. Los *críticos* debatieron sobre materia e historia, sobre el límite entre ambas, sobre la sustancia misma de la materia a restaurar, sobre si la historia documental debe imponerse a la unidad visual. Entre unos y otros, diferentes soluciones muestran que no siempre la pureza de criterios es la mejor consejera, ya lo dejó claro Leopoldo Torre Balbás en su revisión del Partal.

El mismo Giovannoni, abrumado por las destrucciones que legara a Europa la segunda guerra mundial, claudicaba ante la necesidad de reponer, de rehacer, incluso de imitar, para completar la imagen general de la ciudad o del monu-

Recrear no en el sentido exacto de falsificarla, sino de volver a crearla, de recuperarla, pero siempre sujeta a nuestra interpretación



Ruinas de Montecassino.

mento. Y hay que decir que, aceptadas las matizaciones, la labor reconstructora de la posguerra europea acabó olvidando las delicadezas de la distinción entre verdad y materia, cayendo en brazos de la recreación general de barrios enteros. Este tipo de destrucciones traumáticas siempre trae aparejada, al menos así parece inevitable, la necesidad de reпристinar, de devolver el bien desaparecido a su lugar y en la imagen más similar, si no idéntica, al original.² La vieja máxima de “*com’era e dove era*”, esgrimida en el caso del campanile de San Marcos de Venecia, se vuelve a hacer presente. De hecho, fue muy similar el grito de guerra del abad de Montecassino tras su bombardeo:³ *Succisa Virescit*, lo caído, lo arruinado o desplomado, debe recuperar su esplendor, lo muerto debe reverdecer o renacer. Montecassino constituía, sin duda, el símbolo de la cultura —aquella cultura de la Antigüedad celosamente guardada y enriquecida a lo largo de los siglos, que había dado origen a Europa, a la conciencia que Europa tenía y tiene de sí misma, a sus valores— destruida por la barbarie y la ceguera colectiva.

2. Sobre un estado de la cuestión, puede verse: MASETTI BILETTI, L. y CUOGHI CONSTANTINI, M. (eds.) *Ripristino architettonico: restauro o restaurazione*, Florencia, 1999.

3. Sobre el tema vid: DOCI, Mario y CIGOLA, Michela. “Disegno come memoria. Memoria come Disegno. L’abbazia di Montecassino”, *Atti di Congresso Internazionale della Memoria. Il Disegno Luogo della Memoria*, Firenze, settembre 1995, pp. 600-610 y GIORDANO, M. *Cassino vent’anni dopo. Testimonianze e documentazioni*, Roma, 1964.

Pero antes, un poco antes, la teoría del no falsificarás, del no completarás, del no reharás aquello que, o nunca se construyó o ya hemos perdido, encontró una piedra de toque fundamental en un monumento español: la Cámara Santa de la catedral de Oviedo. En teoría, y con la ley de 1933 en la mano, estaba claro que el respeto por la historia era premisa fundamental. Pero los impulsores de la imposición de la teoría restauradora italiana en España no contaban con los cuatrocientos kilos de dinamita que hicieron saltar por los aires el relicario ovetense, con toda su carga religiosa y cultural.⁴ De haberse aplicado las tesis de la manera más ortodoxa, quizás intransigente, la Cámara Santa hubiera quedado para la posteridad como un montón de ruinas, testigo de la barbarie humana, pero ruinas al fin y a la postre.

Ejemplos posteriores, como adelantaba, no han faltado, las ciudades de Varsovia, Berlín, o Dresde y monumentos bien destacados de la cultura italiana, son ejemplos de lo expuesto. El resultado ha sido la recreación, volver a crear en sentido estricto, de barrios enteros.⁵ La teoría del restauro ha estado enfrentada desde entonces a una contradicción evidente respecto a conceptos como el de autenticidad, identidad, materia o valor y verdad histórica. Unas contradicciones que ha dejado al descubierto Alfonso Jiménez, de manera tan certera como cáustica,⁶ al analizar la evolución de las recomendaciones al respecto en las Cartas del 72 y 87. La primera, que sigue directamente las tesis de Brandi, proscribía los complementos estilísticos y analógicos, incluso en su versión simplificada y sustentados en documentos que reflejaran o sugirieran el aspecto

4. GARCÍA CUETOS, M^a P. *El prerrománico asturiano (1844-1976). Historia de la arquitectura y restauración*, 1999 y EXTEBAN CHAPAPRÍA, J. y GARCÍA CUETOS, M^a P. “Alejandro Ferrant Vázquez y Luís Menéndez-Pidal Álvarez. Secuencia de unas intervenciones contrapuestas en las catedrales de Santiago de Compostela y Oviedo”, *Actas del Congreso sobre el comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003, pp. 131-148 y *Alejandro Ferrant en el ámbito de la moderna restauración en España*, en prensa.

5. En este sentido, la polémica en torno a la reconstrucción del Berliner Stadtschloss es un buen ejemplo de la pervivencia de este debate.

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

de la obra completa. Atrás quedaban los años de la reconstrucción de posguerra en la que el recurso a esos documentos y a la repristinación había sido sistemático. Pero, como bien apunta nuestro Premio Nacional de Restauración, los “*funcionarios*” italianos tuvieron que enfrentarse de nuevo a una cruda realidad, en forma de los seísmos de los años setenta, entre otras cosas, hicieron el balance oportuno y quince años más tarde, en la edición de 1987, admitieron que se puede ser “*moderadamente violletiano*” siempre que se trate de restañar efectos sísmicos o de problemas técnicos muy concretos.⁷ Pero esos dos casos concretos no respondían a las necesidades reales, a la siempre imprevisible casuística de los desastres monumentales. Así que, entre incendios, guerras, desplomes y abandonos, una realidad repristinadora, vergonzante pero terca, parecía imponerse y no se detuvo bien rebasada la posguerra europea. Ejemplos no faltan a la hora de enumerarlos: repristinación del Castillo de Windsor, de los muchos edificios rehechos miméticamente en Rusia, como la famosa Cámara del Ámbar de San Petersburgo, o el más reciente caso de la iglesia del Cristo Salvador de Moscú o el proceso en marcha de la nueva reconstrucción de Berlín, reunificada Alemania. Bien parece que la repristinación no desaparecerá mientras sigamos experimentando pérdidas traumáticas de nuestro patrimonio arquitectónico. Este recurso se ha mostrado insoslayable incluso en la Italia de la teoría del restauro y así, ya pronosticaba Alfonso Jiménez que en el caso de Asís, inevitablemente, se recurriría a la repristinación, como finalmente ha sido el caso.

Recapitulando, en Europa, pese a que se defiende la idea de que la autenticidad histórica debe primar sobre la formal, al menos en la teoría, la práctica repristinadora se mantiene, justificada fundamentalmente por la necesidad colectiva de mantener el valor emocional, de memoria, de ciertos bienes, del paisaje urbano, de recuperar ante la adversidad la sensación de normalidad, por la imposibili-

7. El problema técnico aludido es el “*normal desagiù e deslizamiento de las aguas de lluvia*”. Como analiza Alfonso Jiménez, se trataba de añadir dos formas específicas de daños dejando “*en el limbo de lo general casos tan poco italianos, pero reales, como los incendios del Palacio de Windsor, del centro de Lisboa o del Liceu Barcelonés o los efectos de la guerra civil sobre los monumentos de Sarajevo*”, cit. Jiménez, ob. cit., pp. 24-25.

dad de nuestra sociedad de aceptar la pérdida de lo que consideramos bien colectivo fundamental e inalienable, seña de identidad colectiva. Este tipo de razones están, hoy por hoy, a mi juicio, muy por encima de toda carta o recomendación internacional, de toda ley, y en este campo, la reflexión elaborada hace unos años por Alfonso Jiménez, y a la que me vengo refiriendo, mantiene su vigencia: “la *dimensión referencial, afectiva y nostálgica, que todo edificio posee, fundada a veces en razones poco arquitectónicas, se pone bruscamente de manifiesto en circunstancias extremas, cuando algo, más o menos repentino o sorpresivo, altera la imagen pública del objeto en cuestión; las reacciones populares ante las secuelas de un terremoto, las destrucciones de un conflicto bélico o una obra de conservación que modifique la apariencia de un edificio, suelen tener visos de irracionalidad*”.⁸

Abandonando los aledaños de la psicología colectiva, o gremial, y centrándonos en la teoría, debemos concluir que el debate al respecto se centra fundamentalmente en la idea de la Autenticidad. Sencillamente, debemos empezar por preguntarnos en qué consiste esa autenticidad. El debate sobre este criterio ha dado lugar a la reunión de Nara.⁹ En sustancia, la realidad es que podemos constatar una clara dificultad a la hora de determinar si la autenticidad depende directamente de la conservación de la materia histórica del monumento. Para la teoría asumida por la UNESCO, todo objeto es auténtico desde su creación y con toda su historia, y de esa manera conservar lo auténtico sería salvaguardar lo creativo, la realidad física y el discurrir del tiempo histórico y, en cambio, para los representantes del ámbito cultural asiático, la cuestión no está tan clara, puesto que la materialidad de algunos de sus templos, por ejemplo, sometidos a continuas reparaciones es algo más bien efímero. Pero no se trata sólo de la opinión de las culturas

En sustancia, la realidad es que podemos constatar una clara dificultad a la hora de determinar si la autenticidad depende directamente de la conservación de la materia histórica del monumento

8. JIMÉNEZ MARTÍN, A. “Enmiendas parciales a la teoría del restauro (II). Valor y valores”, *Loggia. Arquitectura & Restauración*, Año II, nº 5, 1996, pp. 12-29, especialmente p. 24.

9. Sobre el encuentro de Nara, una reflexión personal en: RIVERA BLANCO, J. “Tendencias de la restauración arquitectónica en Europa en el final del siglo: los problemas de la materia y de la forma y la idea de autenticidad”, *Congreso Internacional de Restauración “Restaurar la Memoria”*. Valladolid. 1998. Actas, 1999, pp. 99-117.

orientales, sino de la de muchos países americanos, que aportaron a Nara unas interesantes y ricas reflexiones, que me han servido de base para pensar sobre la posibilidad de aplicar esta teoría concreta a materias como el barro o la madera.¹⁰ En definitiva, y frente a unas construcciones basadas en la reposición sistemática del material, a mi juicio es evidente que, en su misma concepción, la autenticidad de esa arquitectura se basa precisamente en la reposición de la materia y que pretender hacerla perdurable sería alterar sustancialmente sus valores. En esos casos, aplicar una teoría restauradora basada en la introducción de técnicas encaminadas a perpetuar la materia sería imponer una visión eurocentrista y en absoluto respetuosa con la misma esencia de la cultura de esas comunidades. La autenticidad en esos casos estará, sin duda, en las tradiciones constructivas, el uso de determinados materiales y en la transmisión de esa cultura, en el respeto a su integración armónica con el medio natural y socioeconómico.

Entre tanto, en nuestra teoría restauradora, el criterio de la autenticidad mantiene viva una polémica que, hoy por hoy, conserva su virulencia, pero que no ha impedido que las cartas y recomendaciones internacionales tomaran un claro partido estableciendo unas pautas bastante unívocas. De esta manera, las *cartas del restauro*, con las diferencias a las que haré alusión a renglón seguido, mantienen insistentemente la recomendación-mandato de distinguir taxativamente, sin posibilidad de confusión, la diferencia entre lo nuevo y lo viejo, entre la materia histórica y la incluida en el proceso de restauración. La Carta de Venecia de 1964, matizaba los criterios de la de Atenas de 1931, señalando que debía buscarse un equilibrio entre el respeto por la historia y la visión unitaria de la obra, que no debía verse menoscabada por una supuesta honestidad mal entendida. Materiales nuevos y viejos debían aspirar, por tanto, a una integración armoniosa, y el Restauro Crítico dejaba su huella en la teoría emitida desde Italia. Las Cartas posteriores, tal y como he reseñado al comienzo, ahondaron en el purismo en materia de reintegración.

10. GARCÍA CUETOS, M^a P. “Humilde Condición. Una reflexión sobre verdad histórica y materia arquitectónica desde una perspectiva europea ma non troppo”, *Archivo de Arte Aragonés*, en prensa.

El principio básico estaba, por lo tanto, en no caer el “*falso histórico*”, lo que ha dado paso a confusas prescripciones legales, de todos conocidas y padecidas, en las que parece que el recurso a materiales taxativamente evidentes es la única salida, aunque también, y en base a la misma legislación, precisamente esa evidencia de la intervención justifica la ilegalidad en determinados casos. La polémica está servida, y algunas de las restauraciones más interesantes del último cuarto del siglo XX podrían ser interpretadas desde esa ética internacionalmente expuesta, o desde la legalidad vigente, como fronteras respecto a lo ético o legal. De la misma manera, la puerta queda abierta al pastiche más lamentable y a la disgregación de la imagen de la obra. Quizás es que la misma materia de nuestra arquitectura, en general relativamente sólida y perdurable, ha marcado nuestra mentalidad al respecto de lo auténtico.

La Carta de Cracovia incide por ¿última? vez en el tema, siguiendo la filosofía de las anteriores. Uno de sus “*padres*”, Javier Rivera, ha señalado precisamente que ese debate sobre la autenticidad tiene en España una enorme trascendencia en las cuestiones de reutilización de edificios históricos y en lo tocante a la sustitución de materiales, puesto que en ambos casos se está produciendo una heterotrofia, se está aceptando la validez de cualquier postura o teoría, situación que a su juicio es responsable de la pérdida de sustancia de edificios históricos, al plantearse ambos procesos sin el suficiente conocimiento de los mecanismos de la historia y de la arquitectura, y se muestra partidario, en cualquier caso, de que sea predominante la idea de conservar el monumento en su integridad, lo que llevará a aceptar “*generalmente todos aquellos incidentes que la referida obra ha conocido en su periplo existencial*”.¹¹ Más escéptico y cáustico al respecto se ha mostrado Alfonso Jiménez, quien en sus “*enmiendas parciales a la teoría del Restauo*”,¹² señala que lo “*auténtico*” es un valor difícil de definir, y que no es sino un “*valor de presente, actualizado permanentemente por cada usuario*” y

Quizás es que la misma materia de nuestra arquitectura, en general relativamente sólida y perdurable, ha marcado nuestra mentalidad al respecto de lo auténtico

11. RIVERA BLANCO, ob. cit., p. 104.

12. JIMÉNEZ MARTÍN, A. “Enmiendas parciales a la teoría del Restauo (II). Valor y valores”, *Loggia. Arquitectura & Restauración*, Año II, nº 5, 1996, pp. 12-29.



Puente de Mostar destruido y con la pasarela provisional.

apunta nuestra inmediata identificación emocional ante el efecto de paso del tiempo, expresado en “*mezcolanza de superposiciones, restauraciones y genuinos deterioros*”. Una mezcla de pátina y efecto envejecido que, a mi juicio, parece ejercer una sugestión perversa sobre nosotros, puesto que se acaba identificando arquitectura histórica con deterioro, incluso con cochambre, recuperando criterios propios de Ruskin. Sobre este tema de la “*autenticidad epitelial*” volveré algo más adelante.

Sentadas y revisadas estas tesis que todos, a priori, damos por buenas, lo cierto es que, tal y como muestran los ejemplos reseñados más arriba, por causas irreversibles, desastres naturales, daños provocados por conflictos bélicos y por los mismos e irreversibles procesos de envejecimiento y deterioro de la arquitectura, puede llegar el momento, y llega en muchas ocasiones, en que tengamos que enfrentarnos a la posibilidad, sino a la realidad, de la pérdida material de un bien monumental. Asimismo, en otra serie de intervenciones puede plantearse el caso de que parezca oportuno, o incluso necesario, completar o rehacer determinados elementos del conjunto, por motivos formales, funcionales o emocionales. ¿Cómo se ha enfrentado nuestra práctica restauradora, porque de la teoría ya hemos hablado, estos asuntos?, ¿Cómo podemos analizar y valorar las diferentes soluciones? He pensado que para aportar algunas reflexiones, nunca conclusiones, sobre el tema, era útil agrupar y definir algunos concretos con términos bastante *en el candelero*, por cuestiones más bien relacionadas

con la genética, pero cuyo valor como símil me ha parecido interesante.

I. LA REPRISTINACIÓN FEDATARIA, QUE TAMBIÉN SE CONOCE COMO REPRODUCCIÓN EXACTA, O RÉPLICA Y SE ASEMEJA A LA CLONACIÓN

Se entiende por clon *la estirpe celular o serie de individuos pluricelulares nacidos de ésta, absolutamente homogéneos desde el punto de vista de su estructura genética* y por clonación *el acto de crear individuos idénticos en lo tocante a su estructura genética*. El material genético viene a ser como el equivalente a la autenticidad del monumento, tan similar en todos los casos, y tan distinto en su resultado final, producto de circunstancias, matices y azares. La réplica es la copia literal de una obra de arte y a mi juicio, desde el punto de vista arquitectónico, es una empresa casi imposible, porque es muy difícil, sino imposible, obtener esa identidad total, que quizás sea un afán menos ideal en el arte mueble. Ahora bien, hay que reconocer que se elaboran réplicas en muchas ocasiones, como en el caso del destruido y recientemente recuperado Puente de Mostar, iniciativa en la que la voluntad expresa ha sido crear una réplica exacta del mismo. Esta ha sido, sin duda, una gran empresa de repristinación fedataria que abre paso a una era de reconstrucciones posbélicas en el atormentado territorio balcánico.

Aunque, en el fondo, todos somos conscientes de que se trata de un ideal inalcanzable, el caso es que la búsqueda de la identidad total, remedo de la perdida autenticidad, está detrás de las nuevas empresas de repristinación acometidas en Europa desde la posguerra. Porque puestos a copiar literalmente, hemos renunciado a copiar mejorando el original en pos del ideal que buscaban los violetianos. La repristinación que se llevó a cabo en Montecassino, o en Varsovia, o en la iglesia del Cristo Salvador o en el Puente de Mostar busca recuperar lo perdido en su literalidad previa a la destrucción.

El fantasma de la falsificación, de la mentira, limita la repristinación al estado anterior a la destrucción. Son repristinaciones nacidas de la necesidad, de circunstancias extremas, ceñidas a la pragmática búsqueda de lo perdido.

El fantasma de la falsificación, de la mentira, limita la repristinación al estado anterior a la destrucción. Son repristinaciones nacidas de la necesidad, de circunstancias extremas, ceñidas a la pragmática búsqueda de lo perdido



Puente de Mostar reconstruido.

Ya no se trata tanto de recuperar la pureza de la arquitectura, como la pureza de la historia y de las emociones. Estas nuevas repristinaciones pretender clonar no sólo la materia, sino la historia, incluso el valor emocional, y eso las hace complicadas, yo diría que auténticas misiones imposibles. Pero, lo curioso es que la arquitectura repristinada puede ser capaz de evocar, de recuperar emociones y memoria, y no tengo muy claro si esa fuerza está en ella, o en nosotros, que la asumimos reconfiriéndole esos valores; o sea, que la colectividad que recupera esa arquitectura es la que contribuye a repristinarla al reintegrarla emocionalmente. Por poner un ejemplo, a pocos, creo que a ninguno, de los asturianos nos importa demasiado que la Cámara Santa fuera repristinada en 1944, y no menos paradójico, o lógico, es que se haya reconocido a Varsovia su calidad de Ciudad Patrimonio de la Humanidad, con lo que, en mi opinión, el ICOMOS ha contribuido definitivamente a su repristinación.

No menos importancia debe concederse a la reconstrucción del Puente de Mostar, una empresa en la que el valor cultural, emocional¹³ y simbólico es evidente y asumido por las instituciones que la han auspiciado y por los sufridos habitantes de la ciudad, que reconocían, emocionados, que recuperaban con el puente parte de su vida. El puente es, además, todo un símbolo de otra reconstrucción más compleja: la del pasado multicultural y de convivencia perdido y destruido con la misma materia del puente, vehículo de comunicación entre las comunidades de la ciudad. La imagen del puente destruido era la del mismo desgarramiento de la sociedad rota y dividida, y la débil pasarela provisional, la del intento de recuperar los lazos de comunicación. Es posible que la nueva imagen del puente, un tanto *amaquetada* en su excesiva limpieza, pero fruto de la voluntad de

13. Sobre esta carga emocional, considero suficientemente explícitas las palabras del escritor Predrag Matvejevitich, nacido en Mostar en 1932 de padre ruso ucraniano y madre croata y que siempre ha hecho profesión de fe de su “impureza étnica”: “*Cuando un puente se rompe, suele quedar una especie de muñón en una u otra orilla. Al principio, todos creíamos que se había desplomado por entero sin dejar rastro, arrastrando consigo parte de las rocas, de las torres de piedra que se erguían dominándolo y de la tierra misma de Herzegovina. Luego, vimos que de uno y otro lado lo sostenían auténticas cicatrices sangrantes y palpitantes*”.

no “*falsear*” lo evidente, sea un tanto dura y artificiosa, pero para Mostar eso es lo de menos y ese puente es “*su*” puente. Hay que decir, además, que la reconstrucción fue una empresa costosa¹⁴ y larga. El 13 de julio de 1998, la UNESCO, el Banco Mundial y el municipio de Mostar hicieron un llamamiento conjunto en pro de la reconstrucción del Puente Viejo, al que respondieron favorablemente cinco países: Croacia, Francia, Italia, Países Bajos y Turquía, y el Banco de Desarrollo del Consejo de Europa. El Banco Mundial se encargó de la parte financiera del proyecto, el Ayuntamiento de Mostar supervisó la gestión y el reparto de los fondos y la UNESCO de la coordinación técnica y científica necesaria, nombrando en octubre de 1998 un Comité Internacional de Expertos para que supervisara la reconstrucción. La autenticidad ha sido preservada en lo tocante al material y las técnicas empleadas, reconociéndose de esa manera, a mi entender, el valor de los mismos como garantes de esa autenticidad recobrada. Así, se emplearon materiales locales –piedra de los tipos tenelija y bretcha extraída de canteras de los alrededores de la ciudad– y métodos e instrumentos tradicionales como dovelas y espigas. Además, la reconstrucción fue precedida de dos años de investigaciones científicas y arqueológicas. El Puente es ahora, de pleno derecho, el Puente Viejo de Mostar y como tal ha sido recibido por la comunidad internacional. El símbolo, el documento, las emociones y la voluntad de superar el drama se han impuesto y la memoria ha sido recuperada, no se olvidará que el puente fue destruido, de hecho la UNESCO inauguró oficialmente lo que la prensa presentó como una “*réplica exacta*”, pero se recordará que se fue capaz de rehacerlo. Más complejo será volver a reconstruir la convivencia.

Pero el éxito de la repristinación no debe hacernos olvidar lo fronterizo de estas empresas y de las claras limitacio-

14. El puente reconstruido fue inaugurado 23 de julio de 2004 en presencia de una decena de jefes de Estado de la región y de varias personalidades de la escena política europea. Destruído el 9 de noviembre de 1993 durante la guerra de Bosnia y Herzegovina, el Puente Viejo (Stari Most) era el símbolo de la ciudad, en realidad, Mostar le debía su nombre, ya que “*most*” significa puente. Con las obras de reconstrucción, que han durado 11 años, el Puente Viejo se convierte ahora, a juicio de la UNESCO en un símbolo de la reconciliación y la solidaridad humanas.

nes de sus resultados. El arquitecto italiano Giuseppe Cristinelli, encargado de la restauración-repristinación del teatro de la Fenice de Venecia, lejos de la claridad de ideas y de la falta de debate que posteriormente presidió el caso de Mostar, y quizás influenciado por el talante más teórico propio del ámbito italiano, fundamenta su decisión de proyecto¹⁵ en unos argumentos a caballo entre el respeto a la teoría del restauro y la repristinación, que he querido llamar *fedataria*. Siguiendo las “cartas”, afirma que “*el monumento auténtico no es lo que del monumento corresponde a un autor o a una época pasada, sino el monumento en la totalidad de sus significados en el presente, en el conjunto de su “ser sí mismo” hic et nunc, ahora en este momento*”¹⁶ y también que “*el principio fundamental de la disciplina de la restauración arquitectónica, con la extensión del concepto de Monumento al de Documento excluye doctrinalmente cualquier intervención de reconstrucción que pueda dirigirse a la fórmula “donde estaba y como estaba”, ya que el edificio obtenido después de la intervención se configuraría como una copia, o mejor, una falsificación*”. En conclusión, y siempre desde la ortodoxia, el restaurador debe perseguir la autenticidad, no crear un falso, dice Cristinelli, pero ¿qué es falsificar?, ese es el meollo de la cuestión, encaminados ya a la repristinación del teatro, y matiza convenientemente al señalar que “*el concepto de falsificación hace referencia únicamente al concepto de “fraude”, engaño*”,¹⁷ y en el caso de La Fenice no existía “*dolo*”, en términos legales: voluntad expresa de engañar. Me parece interesante en este punto señalar que la teoría expuesta por el arquitecto italiano es la misma que defendió tiempo antes Alejandro Ferrant, encargado de proponer un proyecto, nunca materializado, para reconstruir la Cámara Santa de la catedral de Oviedo, y cuyo juicio, basado en el mismo criterio, fue que debía rehacerse lo destruido armonizado con lo conservado, pero sin llevar a confusión alguna,¹⁸ sin hacer “*ficción de reali-*

15. CRISTINELLI, G. “El proyecto de restauración y el concepto de Monumento”, *Congreso Internacional “Restaurar la Memoria”*, Valladolid 1998. Actas, Valladolid, 1999, pp. 167-190.

16. *Ibid.*, p. 169.

17. *Ibid.*

18. Sobre el tema: GARCÍA CUETOS, M^a.P. *El prerrománico Asturiano (1844-1976). Historia de la Arquitectura y Restauración*, ed. Sueve, 1999, pp. 118-132.

dad". Desde un mismo planteamiento, las propuestas son bien distintas, aunque, quizás, ni más ni menos válidas. La teoría hispana ha sido, en este caso, pionera respecto a la italiana.

Pero, volviendo a la Fenice, entendida su Sala como un documento irremediabilmente perdido, sería inútil proponer otra salida que acepar la pérdida, siendo ortodoxos, pero, sin embargo, cabía a juicio de Cristinelli, una alternativa rigurosa y no dolosa, puesto que rehacer la sala del teatro era una operación similar al caso de la pérdida del soporte material de un documento que se sustituye por un "*testimonio*", una copia que se autentifica inmediatamente. Pero, en el caso del teatro ¿quién es el notario que puede dar fe de su "*autenticidad*"?, para Cristinelli está muy claro: el pueblo de Venecia, que define como el auténtico *genius loci* del teatro, es el "*más autorizado para expedir el "certificado de conformidad"*".¹⁹ Y en este punto vuelvo a retomar mi tesis de que la repristinación, toda repristinación arquitectónica precisa, inevitablemente, la repristinación social, eso que en el caso de Mostar se consiguió sin fisuras y que hace del Puente Viejo un elemento realmente renacido de sus cenizas, o de sus ruinas, y que lo sitúa por encima de cualquier debate sobre su autenticidad.

Cristinelli concluye que la reconstrucción de la sala de la Fenice no es una "*falsificación*", sino una "*reconstrucción*", o si se quiere una "*copia*", o mejor todavía un "*derivado*", puesto que con la reconstrucción no se busca engañar puesto que "*el testimonio documental será dado por válido por una entera comunidad aunque la materia y la sustancia misma de nuestra Sala La Fenice se haya disuelto por completo*".²⁰ El matiz específico que impone la *Repristinación Fedataria* es, precisamente, la de recuperar el edificio tal y como la memoria colectiva lo tiene fijado, por lo tanto, no debe intentar recuperar otro estadio que el inmediato a la destrucción. La repristinación de la Sala de La Fenice es una empresa excepcional nacida de una circunstancia excepcional, como la del Puente de Mostar, o la de la Cámara Santa. En realidad, pienso que el concepto de repristinación ha evolucionado paralelo al de Monumento y que hoy habla-

El concepto de repristinación ha evolucionado paralelo al de Monumento y que hoy hablamos más de recuperación de valores documentales, emocionales y representativos, que de los formales y los arquitectónicos.

19. CRISTINELLI, ob. cit., p. 172.

20. *Ibíd.*, p. 172.



Cámara Santa de la Catedral de Oviedo destruida.

mos más de recuperación de valores documentales, emocionales y representativos, que de los formales y los arquitectónicos.

Y si delicado es establecer un fundamento teórico para estas nuevas repristinaciones sin abominar de la teoría del restauro abiertamente, no menos complicado resulta obtener el resultado final esperado. Pocas veces se hace auténtico balance de la viabilidad final de una de estas empresas, y quizás sea por ese motivo. En este campo, ha efectuado una interesante reflexión Jacopo Gardella, al analizar el resultado de la reconstrucción del Pabellón de Arte Contemporáneo de Milán,²¹ erigido según proyecto de

21. GARDELLA, J. "La reconstrucción del pabellón de arte contemporáneo de Milán", *Loggia. Architettura & Restauración*, año II, nº 6, 1996, pp. 80-89.



Cámara santa de la Catedral de Oviedo Reconstruida.

Ignacio Gardella en 1953 y destruido por una explosión terrorista en 1993. Al hilo del desastre, un acalorado debate puso sobre la mesa el asunto de rehacer el edificio “*com’era dov’era*”, pero también, y esto es muy importante, el de la viabilidad de la repriminación fedataria, opción de los que son definidos como “*conservadores*” por Gardella, y que fue contestada por los llamados “*innovadores*”, partidarios de optar por una construcción nueva y original, “*completamente diversa*”.

La primera propuesta partía, en la línea de lo expuesto hasta ahora, del criterio de que “*el valor arquitectónico del edificio no se anula ni disminuye, incluso si en la reconstrucción se utilizaban medios y materiales diversos de los originales, siempre que permanecieran incólumes las dimensiones, las proporciones, las propiedades geométricas del edificio destruido*”, mientras que para los “*innovadores*” estaba claro

que “*las modificaciones de la superficie, color, calidad visual y táctil, terminarían alterando la copia del edificio y comprometiéndola hasta el punto de no justificar la reconstrucción del modelo original, e imponer por contra la construcción de un edificio nuevo y diverso*”.²²

Se trataba de rehacer una arquitectura contemporánea, y se contaba incluso con el proyecto original, pero no debemos pensar por ello que la reпрistinación fue más fiel al original dadas las circunstancias. En el camino de la reconstrucción, aparecieron dificultades nacidas de las nuevas disposiciones legales y museográficas, de la creación de nuevas instalaciones. La normativa internacional en materia de museografía impuso la instalación de aire acondicionado, la normativa europea referente al acceso de minusválidos determinó la instalación de rampas y ascensores con los que no contaba el edificio original y las normas sobre aislamiento térmico y ahorro de energía impusieron materiales y productos aislantes, impensables en los años cincuenta del siglo XX. En definitiva, a juicio de Gardella, tanto los “*conservadores*” como los “*innovadores*” tenían razón, unos porque el edificio se ha reincorporado a la ciudad, que lo ha recibido, recuperando junto con sus funciones su configuración espacial originara, y los “*innovadores*” porque el Pabellón “*ha perdido la pátina que había adquirido con el tiempo y no presenta ya los mismos acabados, los mismos detalles constructivos, los mismos aspectos técnicos comunes al mercado de la construcción de antaño*”.²³ Señala, asimismo, Gardella que el Pabellón le produce el mismo efecto que el de Mies de Barcelona, un doble sentimiento: “*De un lado debemos agradecerimiento a quien lo ha reconstruido porque nos permite verlo de nuevo como era y donde estaba; pero de otro lado se cierne una sombra de nostalgia al constatar que la realidad perdida no se podrá recuperar nunca*”.

Esta constatación, aparte de los sentimientos individuales, no deja de ser interesante, porque nos sitúa ante la dificultad, si no la imposibilidad, de reproducir exactamente el original arquitectónico, de conferirle el efecto del tiempo acumulado. Nos hace reflexionar sobre cuestiones tales como la pátina y los acabados superficiales, asuntos estos

22. *Ibíd.*, ob. cit., p. 81.

23. *Ibíd.*, p.82.

que preocuparon sobre manera a Luís Menéndez-Pidal, quien finalmente llevó a cabo la repristinación fedataria de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo. La consciencia de que es precisamente ese aspecto externo y el efecto del paso del tiempo el que se fija más profundamente en la memoria, quizás el que más efectos emocionales produce, como defendieran los románticos; su interés por los acabados y el tratamiento de los elementos y su intención expresa de reproducir fielmente el “*ambiente*” original del interior de los edificios prerrománicos asturianos, le decidió a intentar reproducir, llevando la repristinación a sus últimas consecuencias, el color, los desconchones, el envejecimiento de las maderas, etc. Creo que buena parte del éxito de su reconstrucción de la Cámara Santa se debe, precisamente, a ese minucioso trabajo de recreación superficial, casi de falsificación consciente, mientras que el efecto conseguido en otra de sus intervenciones, la recreación de la iglesia de Santa María de Bendones, en la que renunció ya a esos tratamientos, es bien distinto y la frialdad y el artificio evidentes. Quizás la cuestión sea que, puestos a repristinar, y con la clara intención de recuperar un documento arquitectónico perdido, habría que llegar hasta las últimas consecuencias el tratamiento superficial, un aspecto sobre el que nuestra cultura restauradora manifiesta evidentes prejuicios. Posiblemente, en este tipo de empresas fuera necesario plantearse abiertamente un criterio que podemos definir como de *autenticidad epitelial*. Esta *verdad epitelial* es la que, personalmente, echo en falta en el Puente de Mostar, cuya virginal y chocante limpieza espero que el tiempo borre lo antes posible. Si hubo que hacer una réplica exacta, en lo posible, y así se asumió, si se recurrió a materiales y a técnicas “*originales o tradicionales*”, ¿por qué no se trató su superficie?, quizás porque Ruskin sigue vivo y porque aquella “*pátina*”, aquella evidencia del efecto del tiempo que tanto valoraba, continúa siendo objeto de temor reverencial. Quizás porque en el fondo tememos aún falsificar aquello que ya hemos aceptado como auténtico, en la medida en la que son sus valores los que garantizan su verdad. Una curiosa contradicción. O quizás, esperamos que el tiempo nos ayude a repristinar y termine nuestra empresa.

En otro orden de cosas, no menos importante, la repristinación del Pabellón de Milán nos enfrenta a las limitacio-

Tememos aún falsificar aquello que ya hemos aceptado como auténtico, en la medida en la que son sus valores los que garantizan su verdad

nes impuestas por las nuevas legislaciones, normativas y necesidades que, necesariamente, obligan a introducir transformaciones de orden diverso en el edificio recreado, de tal manera que, siendo coherentes con la empresa repristinadora, habría que lograr que esas modificaciones guardasen un grado adecuado de armonía con el original y no traicionasen la imagen que se pretende recuperar. Asimismo, tangencialmente nos recuerda un no menos complejo problema: el de la falta de adecuación de nuestra legislación en materia constructiva a la realidad y las limitaciones de la arquitectura histórica.

Volviendo al tema que nos ocupa, esta contradicción, la necesidad de sacrificar bien la autenticidad, bien la funcionalidad, ha estado presente en la restauración de la villa del Dr. Müller de Praga de Adolf Loos. La idea de salvaguardar su autenticidad ha sido el punto sobre el que ha pivotado todo el proceso, trabajo que tenía como objetivo recuperar un documento único del siglo XX y mantener al máximo su “*autenticidad*”, evitando “*la introducción de interferencias y nuevos elementos dentro de lo posible, excepción hecha de los requerimientos derivados de los estándares actuales de seguridad y mantenimiento*”. Las reposiciones se llevaron a cabo hasta los últimos detalles y los autores del proyecto reconocen que fue posible mantener el “*aspecto auténtico*” de la villa porque no está habitada y que eso se hizo a costa de “*mantener ciertos elementos funcionalmente obsoletos y con modificaciones modernas mínimas*”.

Según parece, la arquitectura moderna manifiesta las mismas tensiones a la hora de plantearse la repristinación y este hecho nos permite hacer otra reflexión: las reconstrucciones de la posguerra, o anteriores, partieron de identidades técnicas, de una situación en la que los oficios tradicionales de la construcción estaban vivos, en los que la legislación oportuna no imponía condiciones que es difícil introducir en un edificio histórico y se muestra poco flexible para adaptarse a este tipo de arquitectura (es el arquitecto quien debe hacer maravillas, en muchos casos, para no alterar los valores del edificio y respetar la normativa). Todo ello hace hoy muy difícil la repristinación fedataria, una empresa quizás más simple en países del ámbito oriental, latinoamericano o africano, aunque también en esos ámbitos parece que esas técnicas tradicionales, como el trabajo del yeso o el barro, podrían desaparecer, hasta el

punto de que Faissal Cherradi,²⁴ arquitecto marroquí, ha planteado si no serán esos oficios los que deben conservarse incluso antes que buena parte de su arquitectura. Es esta una reflexión que considero de la máxima importancia introducir en nuestro discurso, porque en Europa esa cultura constructiva parece irremediabilmente reducida a las “reservas” limitadas de las escuelas taller y otras variedades similares.

Para terminar, considero que también cabe preguntarse en qué criterios podría basarse la sinceridad de la reпрistinación, o más bien cuándo cabe hablar de una autentica reпрistinación, o si es posible desarrollar empresas de reconstrucción mimética que no sean en absoluto reпрistinaciones. En lo referente a este asunto, una de las posturas más desinhibidas es la de Paolo Marconi,²⁵ partidario sin tapujos del recurso a la restauración y al uso del lenguaje historicista, que ridiculiza los miedos de los que consideran que tales intervenciones atentan contra la “autenticidad” del monumento señalando que la reproducción idéntica es, en arquitectura, prácticamente imposible, puesto que, como parece que hemos venido constatando, nunca dos “piezas arquitectónicas” podrían ser idénticas, concluyendo que “los miedos de Boito y de todos los que comparten su opinión son temores de aficionados a la restauración que temen el timo de la estampita”. A juicio de Marconi, superar esos miedos y falsos prejuicios es una de las razones que nos permitiría recurrir a restauraciones y reпрistinaciones, dejando de lado el falso debate de la “originalidad” y la “autenticidad”.

No oculto que esa visión optimista de Marconi no consigue a disipar mis dudas sobre este asunto. Las reпрistinaciones miméticas, o fedatarias, parten usualmente de pérdidas traumáticas, y están apoyadas en una necesidad colectiva obstinada en recuperar lo perdido, en una suerte

24. Me refiero concretamente a la exposición de su ponencia “Actuaciones en la Medina de Marrakech”, presentada en la segunda Bial de Restauración celebrada en Vitoria del 21 al 24 de noviembre de 2002 y cuyas actas están pendientes de publicación. Sobre este mismo asunto reflexiono en: GARCÍA CUETOS, “Humilde condición...”, ya citado.

25. MARCONI, P. “La restauración en Italia, hoy”, *Loggia. Arquitectura & Restauración*, año I, nº3, 1997, pp.8-15.

de “*estado de necesidad*” y siempre deben asumirse partiendo expresamente de sus limitaciones y posibles márgenes de desviación. Desde mi punto de vista, quizás un criterio para medir la “*autenticidad*” de una intervención de este tipo fuera precisamente esa reflexión previa, el enfrentamiento abierto, sin miedo a equivocarse y aceptando los límites y riesgos, del reto repristinador. Asumir que, en última instancia, en la mayor parte de los casos, la repristinación devuelve la categoría de recuerdo, memoria, al monumento, que será, en adelante, etimológicamente eso,²⁶ tal y como expusiera Alfonso Jiménez. El recurso sistemático al lenguaje historicista en ningún caso puede argumentarse partiendo de estos casos específicos y peculiares, y la reflexión sobre ambos criterios no tiene necesariamente que ser la misma. Es más, considero que hay casos en los que, como adelantaba, no existe la repristinación, por mucho que se nos haya presentado una reconstrucción mimética, a secas, como una empresa de este tipo y se haya reproducido más o menos miméticamente el edificio desaparecido.

Un caso específico, en el que no nos encontramos ante una repristinación, es la reconstrucción del Mercado del Fontán de Oviedo. La pérdida de este conjunto no fue resultado de un hecho traumático, sino de un proceso de especulación ajeno tanto a la arquitectura, como a las reflexiones que nos ocupan. El mercado era una estructura del siglo XVIII compuesta por una serie de edificios entorno a una plaza rectangular, con sus pisos bajos porticados y que había experimentado las lógicas transformaciones a lo largo de los siglos.²⁷ En el plan para el Oviedo antiguo, elaborado por un equipo dirigido por el arquitecto Francisco Pol, se había puesto de manifiesto la necesidad de restaurar el conjunto, conservando no sólo su materialidad, sino la población fijada en la zona, las tradiciones ligadas al mercado, etc. Pero esas intenciones conservacionistas chocaron con los planes previstos a la hora de planear el futuro del Fontán y finalmente se adoptó la decisión de derribarlo, quedando en pie únicamente una de las casas, restaura-

26. JIMÉNEZ MARTÍN, A. ob. cit., p. 20.

27. sobre el Fontán vid. RAMALLO ASENSIO, G. *El fontán, núcleo del Oviedo moderno*, Oviedo, 1980.

da previamente según los criterios elaborados por el equipo de Pol. En el acalorado, tenso y agrio debate seguido en Asturias, en el que participaron activamente en defensa del conjunto el Colegio de Arquitectos y diferentes colectivos ciudadanos, se esgrimieron, por parte de los defensores del derribo, argumentos poco convincentes, pero amparados en el populismo más lamentable, técnica ésta bastante más efectiva que la suma de las más sesudas y sensatas reflexiones: se garantizaba la eliminación de un viejo edificio, foco de suciedad, y la recuperación de un entorno social degradado, como si ambas cuestiones dependieran del derribo y la reconstrucción y no de la recuperación del conjunto. En definitiva, se desoyeron las voces de especialistas y técnicos, y se aceptó como válida la idea de que el conjunto sería el mismo, porque sería *idéntico, como estaba y donde estaba*. Se partía de la idea de que, como se pretendía conservar parte de su materia original -las columnas de los pórticos- y la casa ya restaurada, el mercado sería “auténtico” y la pantomima en este campo llegó al extremo de que posteriormente se supo que las supuestas columnas “originales” no eran sino una copia, y que las dieciochescas estaban arrumbadas en un vertedero. El argumento de la integración de materia original en la réplica no dejaba de ser una cortina de humo y una cínica cita a la teoría internacional.

Derribado el conjunto, se procedió a una reconstrucción casa por casa, ni siquiera hubo un proyecto conjunto. En cada caso, se procedió a una reconstrucción “literalmente libre”, con variantes apreciables de volúmenes, que han permitido *ganar metros*, y un acabado absolutamente antipático y ramplón. Además, tal como previera Pol, los vecinos tradicionales desaparecieron. La historia del Fontán muestra a las claras que la frivolidad, la ignorancia y la falta de reflexión pueden convertir el interesante tema de la repristinación en un sainete. A decir verdad, creo que la reconstrucción del Fontán ni siquiera es una repristinación, como ejercicio disciplinar razonado, sino una mala maqueta 1/1, hortera, burda y caricaturesca. Y en sus falaces, simplistas y frívolas argumentaciones, queda patente, parafraseando a Umberto Eco, la defensa de la falsa identidad, producto de una sociedad mercantil que privilegia el *original* desde el punto de vista del anticuario, sin comprender el profundo valor cultural, documental y arquitectónico del monumento. La del Fontán sería la repristina-

ción propia de la sociedad de los “*cuerpos danone*” y las falsas apariencias en la que no cabe esperar, por supuesto, un debate serio sobre el complejo concepto de “*autenticidad*” y en la que la destrucción es fruto de la ignorancia y no de la desgracia. De generalizarse, este tipo de empresas podría dar al traste con nuestra disciplina, porque todo monumento podría ser destruido y reconstruido, convirtiendo nuestro pasado en un parque temático.

II. LA CONCIENCIA DEL LÍMITE, O EL ENCANTO DE LA SUGESTIÓN DE LOS “*REPLICANTES*”

Frente a quienes, desde diferentes puntos de vista, defienden que la repristinación es posible, e incluso deseable, o una necesidad imposible de orillar, hay quienes, como Amedeo Bellini,²⁸ se muestran opuestos a ella y alertan sobre sus peligros. Afirma Bellini que la arquitectura es, en esencia, materia en perpetua transformación y por tanto “*irrepetible e irreconducible a un momento originario; no reconstruible si se ha perdido*”.²⁹ Defiende asimismo, que es precisamente la rotunda oposición a la repristinación la que favorece la modernidad, “*desde el momento en que se niega la posibilidad de la reconstrucción, de la repristinación, de la restauración en estilo*”, porque “*allí donde se ha experimentado el retorno al viejo filologismo historicista aplicado a la ciudad, se ha desempolvado (es oportuno indicarlo) una ideología interpretadora a través de la tipología, se ha llegado en breve tiempo a la cultura de la construcción en estilo y se ha traducido en un rechazo total a la modernidad*”.

Se esté o no de acuerdo con taxativa afirmación, hay, a mi entender, dos cuestiones de apreciable interés que sugiere la reflexión de Bellini: de un lado la posibilidad de la reconstrucción o completamiento no literal, y de otra la defensa del lenguaje contemporáneo en la intervención sobre monumentos. La piedra de toque de esta reflexión está en los criterios de “*unidad*” y de “*identidad*”. Con agudeza y cierta dosis de pragmatismo, ha tratado Cristinelli³⁰ el problema del

28. BELLINI, A. “De la restauración a la conservación; de la estética a la ética”, *Loggia. Architettura & Restauración*, año III, nº 9, 2000, pp. 10-15.

29. *Ibid.*, p. 12.

30. CRISTINELLI, ob. cit., pp. 169-170.

completamiento o repristinación de los monumentos desde el punto de vista de la “*identidad*”, señalando que “*Idéntico*”, *sirve por lo tanto para lo que está conformado de forma similar a lo que es, a lo que se refiere a las partes que se pueden sustituir (reemplazar) de una cosa, sin que esa misma cosa pierda su sustancia. Se puede decir que la autenticidad se refiere a la sustancia, como lo idéntico se refiere a las características o a sus accidentes*”, afirmando que la autenticidad debe ser el objetivo a perseguir en la restauración y que la identidad “*constituye el campo operativo en el que el mismo restaurador se puede mover*”. En definitiva, según su tesis, es posible, sin alterar la *autenticidad*, intervenir sobre la *identidad*.

En todas las recomendaciones-mandatos de las cartas que han tratado el tema, queda claro que nuestra obligación sería intervenir sobre los monumentos con nuestro propio lenguaje, lo que supone aceptar que esas introducciones contemporáneas pueden ser aceptadas, ahora bien, las limitaciones a las mismas se mantienen, reduciéndolas a obras absolutamente necesarias y a casos muy concretos. El anatema sobre cualquier intento de rehacer, reproducir y reconstruir se mantiene en la Carta de Cracovia. En teoría, por lo tanto, una repristinación no mimética es tan condenable, o más, que la fedataria, y lo cierto es que se prodiga menos, quizás porque le falte la justificación del “*estado de necesidad*” a la que aludía anteriormente. Por un lado, está claro que para salvaguardar la “*autenticidad*” es necesario diferenciar netamente la materia introducida respecto a la histórica, y por el otro, que esas interpolaciones deben ser reducidas al mínimo. Lo que menos claro queda es cómo respetar la unidad formal, que muchas veces desaparece tras un juego de texturas, matices cromáticos, interpolaciones puntuales y lagunas.

Pero, volviendo al asunto de la repristinación, podemos plantearnos por qué es justificable ésta cuando hemos perdido un bien de forma traumática y no es justificable cuando se trata de intervenir sobre una arquitectura que no ha sido alterada más o menos violentamente. ¿La capacidad de recuperar ese monumento perdido, introduciendo finalmente, y como venimos constatando, transformaciones importantes, debe limitarse por el simple criterio de la desaparición repentina? La autenticidad en ese caso, recordémoslo, se basaba en la recuperación de los valores emocionales y documentales, en la repristinación, o aceptación,

¿La capacidad de recuperar ese monumento perdido, introduciendo finalmente, y como venimos constatando, transformaciones importantes, debe limitarse por el simple criterio de la desaparición repentina?

social del edificio recuperado. Pero en dos casos que quiero presentar los argumentos no serían muy diferentes, como veremos: hay una recuperación de valores documentales y emocionales, una aceptación social, una reintegración de esos valores en la colectividad, la diferencia estriba en que no ha mediado un terremoto, guerra, incendio o catástrofe y el monumento ha llegado a nosotros alterado no de forma repentina, sino a lo largo del tiempo. También puede decirse que la necesidad de reintegrar parte de la historia del monumento no nace de una amplia base social, pero lo curioso es que, una vez propuesta, ha encontrado amplio eco en ese sentido. Nos movemos en este campo en espinosos asuntos que, en buena medida, tienen más que ver con hipocresía normativa que con reflexiones profundas sobre los criterios fundamentales de *autenticidad* o *identidad*. Se puede completar si es necesario porque sea preciso para la estabilidad del edificio, o por razones funcionales de fuerza mayor, y establecidas esas razones-coartada, más bien manipulables, se da por supuesto que la *autenticidad* y la *unidad* serán puestas a salvo. Si es posible en esos casos ¿por qué no lo es en otros? Echo en falta una reflexión más sólida en este campo. Es bien posible que una intervención puntual de completamiento sea más respetuosa con esos dos principios que una restauración, y todos sabemos que es así. El asunto, es posible, no estriba tanto en el tipo de intervención, como en la manera en que ésta se desarrolla.

Aceptando el principio heterodoxo de que es posible efectuar completamientos y reconstrucciones en nuestro propio lenguaje, como también es posible hacerlo de forma mimética, ¿cómo trabajar sobre la *identidad* respetando la *autenticidad*? El riesgo cuando se actúa desde la mimesis es caer en el falso histórico, y cuando se actúa por contraposición el de alterar en profundidad la unidad y la autenticidad, la sustancia arquitectónica del monumento.

Es curioso constatar que, frente al mandato de intervenir con nuestro lenguaje, se manifiesta el rechazo de repriminar con nuestro lenguaje, es más, puede pensarse que esta segunda opción es imposible. Hay, sin duda, cierta tendencia a considerar que, faltando el lenguaje mimético, falta la repriminación, pero la cosa no está del todo clara. Como en los casos anteriores, las motivaciones son distintas, pero el resultado es que se han rehecho, completado y recuperado



La torre de San Miguel de los Reyes.

elementos de arquitecturas monumentales, recurriendo a la sugerencia más que a la evidencia. Es que la repristinación no necesariamente debe ser fedataria, aunque a estas intervenciones se les niega, como a *los replicantes* de *Blade Runner*, el derecho a tener historia, emociones y recuerdos; a ser parte de la historia del monumento, incluso puede que a algunos les esperará la “*ejecución*” si se aplica la legalidad.

El caso de San Miguel de los Reyes y el de la Muralla Romana de Gijón pueden ilustrar sobradamente lo que digo.

En San Miguel de los Reyes³¹ se había propuesto en primera instancia completar el conjunto (repristinarlo completamente) siguiendo las pautas de la arquitectura herreñana de Covarrubias y eliminar la fase histórica correspondiente a la etapa penitenciaria del conjunto. Tras una serie de avatares, que no cabe aquí reseñar, el proyecto fue

31. Seguiré la reseña y la teoría de esta intervención del texto de su autor, el arquitecto Julián Esteban Chaparria. Vid. ESTEBAN CHAPARÍA, J. “La restauración y rehabilitación del antiguo monasterio de San Miguel de los Reyes para sede de la Biblioteca Valenciana”, *San Miguel de los Reyes de Biblioteca Real a Biblioteca Valenciana*, 2000, pp. 189-233.

encargado al arquitecto Julián Esteban Chapapría. La idea rectora de su intervención fue “*respetar, clarificar y poner en valor el magma histórico existente*”,³² empresa que suponía operar de manera diversa en cada sector: restaurando, integrando elementos descubiertos en el transcurso de las investigaciones arqueológicas, respetando las huellas de la fase penitenciaria, etc. Para el caso que nos ocupa, lo más interesante fue la decisión de completar la inacabada torre nordeste. Esta opción, devenida de necesidades funcionales y de la relectura del edificio es, a mi juicio, una evidente obra de repristinación, puesto que el mismo arquitecto señala que la torre “*fue construida con el volumen aparente faltante que jamás se había terminado*”, labor arquitectónica que, a su juicio, “*debe entenderse desde el esfuerzo de lograr una visión completa del monasterio en su gran fachada este, aunque que fue acompañada de ciertas abstracciones de huecos, ausencia de remates sobre el antepecho y disminución de espesor de los nuevos muros por el interior de la torre*”.³³ En sustancia, la idea fue rehuir la mimesis, evidenciando hasta dónde había llegado la construcción histórica. En ningún caso se ha pretendido establecer una réplica, en cuanto a erigir algo idéntico a lo que pudo haber sido, sino completar la visión del monasterio y facilitar el funcionamiento de la biblioteca. Se trata, por lo tanto, de un problema no sólo formal, sino inherente a la rehabilitación.

Lo más interesante es que se pasó de una propuesta repristinadora a una lectura respetuosa del conjunto, puesto que se recuperó su fase cisterciense, se respetó la reciente historia carcelaria y, asimismo, la repristinación de la torre norte permite leer claramente el conjunto, sin crear en absoluto una imagen falsa. Esa decisión “*límite*” si la revisamos desde la estricta lectura de la teoría del restauro, se muestra plenamente respetuosa con los valores documentales, formales, tipológicos e históricos del monumento. Además, debemos incluir el completamiento en el acierito del conjunto de las intervenciones efectuadas, complejas y ricas de matices, como la reincorporación de los restos del claustro cisterciense, la integración del muro carcelario -de sobrecogedora visión y que nos devuelve toda la carga documental y emocional de esa triste y terrible etapa de San

32. ESTEBAN CHAPAPRÍA, ob. cit., p. 206.

33. ESTEBAN CHAPAPRÍA, ob., cit., p. 214.

Miguel- y el hábil empleo de los matices del color y las texturas en los patios, sin renunciar al lenguaje contemporáneo en la intervención en la torre repristinada y el claustro adyacente, buena prueba de que el cristal no es enemigo de los claustros: se trata de utilizarlo sabiamente.

El caso de la muralla romana de Gijón es también complejo,³⁴ puesto que, en definitiva se trataba de efectuar un recrecido, una recomposición, una reconstrucción, o si se prefiere, una repristinación de la muralla, pero también un ejercicio de relectura y recuperación urbanística. Tras una serie de excavaciones y estudios efectuados desde 1982 en la ciudad, se había localizado un amplio tramo de muralla de unos cien metros de largo, que enlazaba con lo que había sido una de las señas de identidad de la silueta urbana gijonesa medieval y moderna, la Torre del Reloj. Sobre el trazado romano, la trama urbana había respetado alguno de los elementos definidores, configurando una singular “*continuidad morfológica*”, en palabras de Francisco Pol y Fernando Nanclares, continuidad que marcó la pauta de su intervención.

Las prospecciones arqueológicas no habían recuperado sino las tres o cuatro filas bajas del lienzo fortificado, y en algún tramo únicamente restos de cimentación. El que fuera elemento definitorio de la ciudad, su cerca o muralla, y símbolo de su potencia histórica romana, se había visto reducido a una delgada trama, difícil de leer y, precisamente, desde el punto de vista histórico, uno de los efectos más interesantes de la empresa que nos ocupa es precisamente que se ha recuperado la lectura de la muralla inserta en una compleja trama histórica. Asimismo, ese interés por reintegrar la imagen del pasado era una aspiración colectiva. La ciudad ha recibido con interés y agrado ese reencuentro con su historia, puesto que el pasado reciente de la villa había borrado esos estratos más antiguos. Reencontrar esa memoria perdida suponía una suerte de catarsis colectiva y ha facilitado la recuperación de los elementos de su fase romana, un proceso que no estuvo exento de tensiones y polémicas. La labor de reintegrar en la ciudad la muralla como elemento emblemático de ese pasado desborda, por lo tanto, cualquier planteamiento archi-

34. POL, F. y NANCLARES, F. “Riconfigurazione delle mura romane di Gijón”, *Casabella*, 597-98, enero-febrero de 1993, p. 45.

tectónico, y la repriminación sugestiva, o sugerente, si se prefiere, de Pol y Nanclares ha sido completada por la asimilación que Gijón ha hecho de esa imagen en la que ha recuperado su pasado, una fachada urbana perdida y el elemento emblemático de uno de los episodios más destacados de su historia común. Además, a todo esto hay que unir el hecho de que la intervención en la muralla formaba parte de un plan de recuperación de su entorno, el barrio histórico de Cimadevilla, en un avanzado estadio de degradación. Es precisamente en ese contexto de recuperación global en el que la recreación de la muralla cobra su pleno sentido: sería este un caso de repriminación urbanística.

Lejos de toda aspiración mimética, el criterio básico de la intervención sobre el tramo de muralla fue recuperar los volúmenes generales de los restos del muro y basamentos de las torres, incluida la del reloj, amén de integrar la nueva imagen creada en el entorno urbano. Se trataba de reconstruir la muralla, poniéndola en valor, en el sentido de recuperarla como elemento definidor del trazado urbano histórico, restituyendo los volúmenes originarios mediante el simple proceso de recrear los muros, pero manteniendo siempre esa reconstrucción en el grado de la sugerencia, del “*concepto*” como afirman Pol y Nanclares, rechazando cualquier intento de recrear miméticamente, rehuendo toda posibilidad de recreación historicista. La nueva imagen creada aspiraba a ser un elemento de “*evocación histórica*” y un “*objeto de didáctica urbana*”, devolviéndole a la muralla y la torre su capacidad de elemento cualificante, definidor y protagonista del contexto, del ambiente. El recurso a volúmenes limpios, recuperando únicamente en la torre el reloj como elemento emblemático, la diferenciación plena de materiales y el uso del color como elemento adjetivante, que al mismo tiempo diferencia e integra los volúmenes recuperados en la imagen urbana, son, a mi juicio, los grandes aciertos de esta intervención de repriminación con clara vocación urbanística y contemporánea, mientras que un claro error lo supone el hecho de que en determinados tramos, los débiles estratos de la muralla se ahogan bajo los recrecidos, quizás porque hubiera sido necesario un juicio crítico sobre las zonas en las que cabía, o no, llevar a cabo esa técnica. Finalmente, la torre del reloj se ha convertido en archivo municipal, rubricando ese carácter emblemático que pretendía imponerse a la muralla reencontrada.

III. REALIDADES VIRTUALES, O LOS EXPERIMENTOS MAL LLAMADOS *INOCENTES*

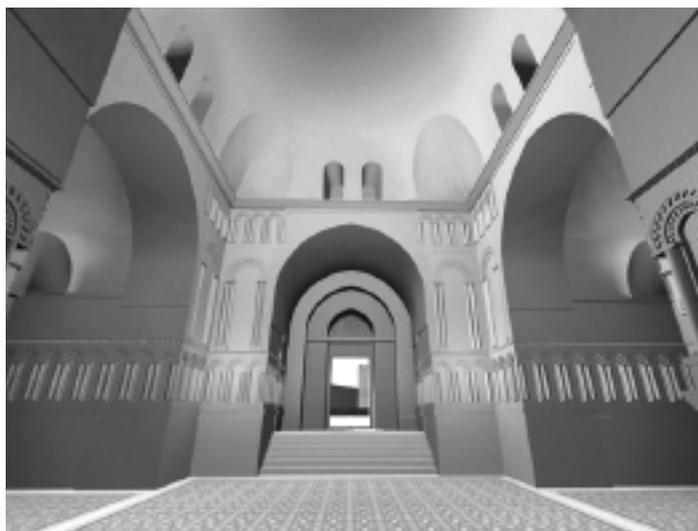
La realidad virtual, la recreación informática, ha venido a introducir un sesgo sugerente en el debate de la repriminación. De un lado, abre la puertas a reproducir estadios diversos de un monumento, incluso el aspecto de los desaparecidos, pero también ofrece un banco de pruebas decisivo si se nos ocurriera rehacerlo, una posibilidad inexplorada pero real. Ya hace algún tiempo comentaba, al hilo del debate establecido sobre el posible aspecto original de la iglesia altomedieval asturiana de San Miguel de Lillo, que la recreación virtual sustituía al antiguo empeño de repriminar el monumento, vigente en las postrimerías del siglo XIX y los primeros años del siglo XX.³⁵ Puede decirse que esta representación, mal llamada por algunos, realidad virtual, partiendo de su misma definición, parte del principio de que, si no es *real*, aspira a serlo, y en este sentido, se puede leer como una repriminación, puesto que incluso hay quienes la consideran dotada de una carga emotiva propia del monumento mismo.

Pongamos por caso la reconstrucción virtual elaborada por Antonio Almagro sobre el Palacio Omeya de Amman.³⁶ En ella vemos surgir sobre las ruinas la reconstrucción concebida como un paseo o visita virtual. Y es que, por científica que se proponga ser la realidad repriminada digitalmente, es necesario recurrir a la sugestión, a la emoción, para transformar al espectador en visitante de la ciudadela omeya. La elaboración digital completa, en este caso, una materialidad reducida a ruinas y nos devuelve una realidad basada en una materialidad casi mágica. También es cierto que puede argumentarse que se trata de una recreación concebida como un ejercicio regido por el rigor científico, que faltan los valores emocionales propios de la repriminación, pero no se olvide la potente carga emblemática que para los estados árabes,

La elaboración digital completa, en este caso, una materialidad reducida a ruinas y nos devuelve una realidad basada en una materialidad casi mágica

35. GARCÍA CUETOS, ob. cit., pp. 63-70 y 100-104.

36. La reconstrucción puede verse en: *El Alcázar Omeya de Amman*, CD editado por Escuela de Estudios Árabes, Real Academia de Bellas Artes de Granada y Agencia Española de Cooperación Internacional, o en: www.eea.csic.es/Alcazar/home.html



El Alcázar Omeya de Amman, vestíbulo,
en reconstrucción digital de Antonio Almagro.

no sólo para el Jordano, puede tener uno de los más destacados enclaves de la cultura islámica. Las ruinas de Amman, repriminadas virtualmente, pueden convertirse en una seña de identidad colectiva basada en la fusión de la materia y la técnica.

En el otro caso que me ha parecido interesante traer a colación, la reconstrucción virtual del obrador de Gaudí, esta potencialidad emocional de la imagen es patente, la reconocen sus mismos creadores como uno de los objetivos de su propuesta.³⁷ El trabajo previo de documentación y estudio histórico, el proceso de análisis de la obra de Gaudí, fueron similares a los de cualquier empeño científico o de intervención monumental. En definitiva, el punto de partida es el mismo, aunque no se vaya a trabajar sobre materia arquitectónica propiamente dicha. De hecho, se deja claro desde un principio que el objetivo era “realizar un ejercicio de aproximación al universo formal de Gaudí” y

37. GÓMEZ SERRANO, J.V.; COLL y GRIFOLL, J; FONT y COMAS, J. y ÁVILA y CASADEMONT, G. “La reconstrucción virtual del obrador de Gaudí”, *Loggia. Arquitectura & Restauración*, año III, nº 9, 2000, pp. 30-43.

que el rigor determina la reconstrucción efectuada, puesto que *“La maqueta informática realizada no contiene más información que la que se deduce o interpreta del minucioso estudio de las fotografías y datos disponibles”*. Un minucioso proceso de investigación ha permitido integrar toda la información en un único modelo tridimensional que permite la recreación digital. Pero, a mi manera de ver, lo más interesante es que los autores de la recreación son conscientes de las posibilidades de este medio, buscan crear esa ilusión de realidad. Frente las maquetas convencionales, la realidad digital ofrece, a su juicio, mayores posibilidades de exploración visual y perceptiva, facilita una exploración completa de la arquitectura, integrando al espectador-visitante. Ellos tienen claro que se busca *“realizar un inmersión sensible en la atmósfera de la obra estudiada”*, no se trata, en definitiva, de una mera *“actitud arqueologista de recuperación de un universo perdido sino la de realizar un ejercicio de lectura poética y visual, con ojos y recursos del siglo XX”*, porque *“del mismo modo que el lector de un libro recrea en su mente las escenas y escenarios de la narración siguiendo la descripción que de ellos hace el autor pero filtrándola y completándola necesariamente desde su prisma personal, las imágenes virtuales que se han realizado del desaparecido Obrador de Gaudí responde a una recreación que, sin perder la estricta fidelidad a las distintas narraciones, visuales o escritas, que lo describen, está teñida de un filtro abstracto onírico y personal. Estas son las claves desde las que han de contemplarse estas imágenes”*.

De lo arriba expuesto, podemos colegir que la repristinación virtual fundamenta su *“autenticidad”* en la fidelidad a la materia arquitectónica perdida, pero ofrece posibilidades de manejo de esa realidad diferentes, desde la veracidad arqueológica y metódica de Antonio Almagro a la sugerencia interpretativa del equipo barcelonés. Sea como fuere, verdad histórica, valores emocionales y búsqueda de la realidad perdida, se diga lo que se diga, relacionan estrechamente este ejercido con la repristinación material. Con la ventaja, a simple vista, de no falsear la materia, pero no con la misma inocencia respecto a la historia. No debe olvidarse que el fijar una determinada imagen de un monumento tiene consecuencias sobre la memoria colectiva, y mucho más con la potente herramienta que supone la realidad virtual. He analizado para el caso del prerrománi-

co asturiano,³⁸ la fuerte impronta que las primeras reconstrucciones, difundidas mediante grabados de dibujantes como Parcerisa, tuvieron sobre los promotores de las restauraciones de esos monumentos. Esa imagen ideal del estado original se fijó de tal manera que muchos años después todo empeño restaurador estaba ceñido a ella. Elaborar imágenes sobre los monumentos no es, por lo tanto, una actividad inocua, tiene también sus riesgos y debe estar sometida al rigor y a una honestidad que no está presente en todos los casos.

De ese valor emocional y de los riesgos a los que me refiero, son muy conscientes José Antonio Fernández Ruiz y Miguel González Garrido,³⁹ quienes han reflexionado sobre la función, el valor y el sentido de la representación gráfica del patrimonio desaparecido, incidiendo en alguna de las cuestiones que exponía más arriba, pero yendo mucho más allá. Siguiendo a Ken Wilber,⁴⁰ aceptan que el conocimiento humano se divide en tres grandes apartados: el ojo de la carne, que se ocupa exclusivamente de las cuestiones mensurables; el ojo de la razón, que se detiene en las cuestiones analizables y el ojo de la contemplación, en donde se agrupan las emociones, el arte, la mística etc., categorización que, trasladada al ámbito gráfico, se traduciría de la siguiente manera: el ojo de la carne aborda las representaciones técnicas fieles, el ojo de la razón, estudia los valores gráficos de la arquitectura, por ejemplo, espacialidad, metrología, proporción etc. y el ojo de la contemplación entra en el ámbito de la emoción. Ésta es la que contiene las cualidades evocativas a la observación de la realidad de la arquitectura, pues los sentimientos se reconocen a través de evocaciones, y es en el campo de las emociones donde el valor, y las autolimitaciones, donde el verdadero sentido de la imagen del pasado recreado cobra todo su sentido. A juicio de Fernández Ruiz y de González Garrido, el valor pedagógico de los artefactos gráficos a los que nos estamos refi-

38. GARCÍA CUETOS, ob. cit.

39. FERNÁNDEZ RUIZ, J. A. y GONZÁLEZ GARRIDO, M. “La representación gráfica del patrimonio desaparecido. El Patio del Crucero del Alcázar de Sevilla”, www.ugr.es/jafruz/crucero.pdf

40. Los autores se refieren a: Wilber. K. *Los tres ojos del conocimiento*, Barcelona, 1991.

riendo es sustancial, puesto una representación que adquiere un nivel de fidelidad a la que podemos otorgar el carácter de “clon”, nos predispone a la atención, al eliminarse la distancia que produce el fenómeno intelectual (ojo de la razón). El estudio por vía “razonable” será siempre posterior, una vez generada la motivación por vía contemplativa. Si convenimos esto con ellos, habremos de aceptar también una de sus conclusiones fundamentales, a la que me refería más arriba: la imagen digital, la repriminación por vía digital no es inocente. Como exponen con toda claridad Fernández Ruiz y de González Garrido, el clon patrimonial digital nos plantea un problema ontológico, puesto que es fruto de una actividad que ellos mismos califican como artesanal, en la que cabría discernir taxativamente entre los modelos reconocibles por el mundo científico de los elaborados desde una perspectiva comercial, casi siempre repletos de equívocos ficticios y guiados por el interés de hacer más amable o atractiva su contemplación. Como el poder de fijación y de convicción de la imagen virtual es tan grande y su capacidad de difundirse tan elevado, el efecto de la posible falsedad, su capacidad de convertirse en “verdad” es muy superior. En este sentido, me atrevería a decir que el temido “falso histórico”, la alteración de la autenticidad y de recreación de la memoria es mucho más peligroso por vía digital: considero que, aunque no se es demasiado consciente ha nacido un nuevo concepto del viejo anatema del “no falsearás”. De hecho, llaman los autores a una autocontención, a la elaboración de un código deontológico para este tipo de elaboraciones, basada en el rigor científico y metodológico. En sus propias palabras: “no podemos producir artefactos digitales del patrimonio semi-desaparecido sin elaborar una mínima teoría, unos criterios que separen los trabajos científicos, asesorados y fundamentados de los que pertenecen al mundo de la ficción”. Esos límites, en última instancia, serían similares a los impuestos por la teoría internacional sobre restauración y Fernández Ruiz y de González Garrido avanzan lo que podría ser una suerte de “Carta del Restauo Digital” proponiendo principios claros: “si en la carta del restauo de 1986 la anastilosis está permitida pero no así la reconstrucción, en la virtual entendemos que deberíamos considerar las siguientes intervenciones: realizar igualmente las anasti-

losis digitales, producir las reconstrucciones de aquellos elementos de los que haya evidencias, podremos igualmente “terminar” el modelo a través de los datos bibliográficos y documentales, y representar incluso aquellos elementos que provengan de una evidencia funcional y constructiva. Es posible que estas últimas licencias transmitan algunos errores morfológicos pero éstos se referirán a objetos aislados habiéndose “restaurado” algo que nunca nos hemos podido permitir: la recuperación por vía visual del espacio arquitectónico. Y esto es algo que por primera vez es posible gracias a los modelos digitales.”

Hecha con rigor metodológico y científico, la repristación digital crea un patrimonio, yo diría que una Memoria, y en ello radica su mayor valor, que los autores no dudan, considero que acertadamente, en encuadrar dentro de lo que conocemos como patrimonio inmaterial, que, a su juicio, no es muy diferente de la representación de la música antigua mediante partituras. De hecho, y en su opinión, *“una malla digital de un edificio de nuestro patrimonio desaparecido pero investigado, representa, de algún modo, el papel de una partitura musical”*, algo que, tal y como nos recuerdan, la UNESCO comienza a considerar como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

A diferencia de la repristinación material, considero que el gran poder de la digital es la posibilidad de repetirla, algo que la reconstrucción material imposibilita (véase, por ejemplo, lo peregrino de la idea de rehacer el repristinado puente de Mostar, o la Cámara Santa de Oviedo). Pero esa posibilidad de retomar la empresa no debe servir de coartada para la falta de rigor, tal y como exponen Fernández Ruiz y González Garrido, aceptando que estamos hablando de objetos cuya morfología puede ofrecer algunas dudas; no se trataría de producir modelos de solución formal única, pero sí de solución espacial única. Es posible que, como en el caso de la elaboración científica, diferentes trabajos puedan llevarnos a elaborar diferentes versiones, pero todas ellas deberán estar sometidas al límite impuesto por el código ético al que nos hemos referido.

Este nuevo Patrimonio, esta nueva Memoria, ofrece, sin duda, unas posibilidades cuyos límites aún no alcanzamos a percibir y unos beneficios en absoluto desdeña-

bles,⁴¹ pero también encierran peligros: la imposición de una falsa Memoria tan fácil de asumir como de manejar; la trivialización de la misma idea del patrimonio cultural; la contribución a la negligencia en la conservación del patrimonio material, especialmente en lo tocante a las ruinas y yacimientos arqueológicos, si se llega a percibir que su pérdida física no supone el riesgo del olvido; el de que la realidad digital sea ofrecida como coartada para operaciones destructivas,⁴² o el que este tipo de elaboraciones se conviertan en un objeto de consumo de masas, de manera similar al uso que de la historia caricaturizada se hace en los parques temáticos. Como en el caso de la repriminación material, la digital ha de tener sus límites.

A MODO DE CODA: UNA SOLICITUD DE INDULTO Y UNA LLAMADA A LA REFLEXIÓN

Recapitulando, habremos de concluir que el debate sobre la repriminación no está, ni mucho menos, cerrado.

41. Fernández Ruiz y González Garrido los enumeran de esta manera: *Un incremento y ampliación del concepto de patrimonio, poniendo en valor el patrimonio conocido e investigado transformándolo en patrimonio percibido.* • *Un mayor acercamiento al conocimiento del patrimonio al producirse por vía contemplativa.* • *Una puesta en valor de culturas semidesaparecidas evitando el error de valorar la última tangible por el hecho coyuntural de su existencia.* • *Un instrumento de lectura del patrimonio toda vez que las culturas superpuestas hacen imposible el entendimiento.* • *Una gran capacidad de difusión a través de CDs, Internet.* • *Una ayuda a la comprensión "in situ".* • *Una aproximación a la estética de la época acercándonos a los colores y texturas reales. En este sentido es necesario reflexionar sobre la ética de la ruina física. Creemos que nuestras representaciones deben huir de modelar ruinas. Por ejemplo: si existen datos ciertos sobre el cromatismo de ciertos frescos deberíamos representarlos con toda su intensidad. Consideramos que no debemos caer en la trampa de intentar conseguir el aspecto que tendría el edificio de no haber desaparecido, sino intentar acercarnos al aspecto que tuvo en su época. No modelamos ruinas sino clones relativos a épocas históricas.* • *Estos modelos contribuirán a evitar las tentaciones de reconstrucción real, con los riesgos de irreversibilidad. Ejemplos como la reconstrucción de la Stoa de Atalo, bajo la Acrópolis de Atenas, ya no serán necesarios.* Cit. FERNÁNDEZ RUIZ y GONZÁLEZ GARRIDO, ob. cit.

42. Un ejemplo puede ilustrar lo que comento: en el caso del Castro de Llagú (Oviedo), se ofreció como alternativa a la desaparición del yacimiento su recreación virtual en un centro de interpretación del mundo castreño astur. Sobre el gran valor del Castro vid: BERROCAL RANGEL, L. et alii. *El Castiellu de Llagú. Un Castro Astur en los orígenes de Oviedo*, Madrid, 2002.

Es más, me atrevería a decir el tema precisa una reflexión que ponga sobre la mesa la historia más reciente de la restauración y nos ayude a evaluar rigurosamente los efectos de la aplicación y la no aplicación de las recomendaciones, mandatos y leyes vigentes, a analizar sin prejuicios los criterios en los que basamos nuestras decisiones. En definitiva, concluyo que la reпрistinación es una práctica que nunca ha desaparecido a pesar de toda la teoría elaborada en su contra, que ofrece diferentes modalidades de aplicación y que requiere, como no podía ser de otra manera, una reflexión rigurosa y metódica. Constatar su vigencia, y sus nuevas formas, nos obliga a enfrentarnos al hecho de que quizás debiéramos someterla a límites, pero no al anatema, porque está detrás de alguna de las intervenciones más interesantes que el siglo XX legará a la historia de la restauración y de la nueva forma en la que elaboraremos Memoria e Historia.