

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

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

## El concepto de restauración y la visión anticuarista decimonónica

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

## Eruditos, antiacuaristas, románticos

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

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

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

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

### **Coleccionismo, original y copia, el origen de un método**

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

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

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

XVII, Jan Vermeer, y el banquero reveló que había actuado en nombre de un pintor holandés de tercera categoría, H. A. Van Meegeren, que fue detenido bajo la acusación de colaboración con el enemigo y que basó su defensa en la sorprendente revelación de que ese cuadro, y el mucho más famoso *Discípulos de Emaús*, así como otros, habían salido de su propia mano. Tras el escándalo, y a pesar de la evidencia presentada por la comisión de especialistas, *Discípulos de Emaús* fue certificado como un auténtico Vermeer por el célebre historiador del arte A. Bredius y fue comprado por la Sociedad Rembrandt<sup>1</sup>.

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

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

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

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

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

neos en la arquitectura histórica y el de los efectos de los mismos a medio y largo plazo. Con Viollet y su escuela nace el debate sobre si la restauración, entendida como una revisión del edificio al servicio de un determinado concepto del funcionamiento del organismo arquitectónico, restaba autenticidad a los monumentos, fundamentalmente por el hecho de introducir en ellos alteraciones sustanciales en la materia y la forma heredadas del pasado, puesto que el arquitecto restaurador se considera capacitado y legitimado para eliminar elementos y para restituir o aún recrear otros, que podrían no haber existido jamás. Al alterar el tejido heredado, al entender la evolución histórica del monumento como una degradación, al valorar una etapa sobre las demás, se iniciaba el camino de la creación del falso histórico. Pero, ¿realmente era esa la voluntad de Viollet?, a juicio de Paul Leon (1951 y 1965), uno de sus defensores, no, sino la de reconducir el edificio a la lógica del sistema. Seguidores de los seguidores de Viollet, dentro de una estructura que algunos definen como su legítima heredera, los arquitectos del Service des Monuments Historiques, asumen esa tesis y la emplearon, a su vez, para dotar de una carga metodológica la desrestauración de la obra de Viollet en Saint-Sernin de Toulouse (LENIAUD, 1994: 7). Y, por cierto, que el debate sobre si Monuments Historiques es un instrumento al servicio de la restauración de Estado o si realmente tiene sentido su mantenimiento ha llegado hasta nuestros días, desde que en los años treinta Achille Carlier iniciara una cruzada contra él<sup>2</sup>. Sobre las actuaciones de Monuments habría que extenderse más detenidamente de lo que permite este texto, pero es obvio que la discusión en el seno de la cultura restauradora francesa ha abierto hondas heridas y que se sitúa en el epicentro mismo de la reflexión que aquí nos planteamos.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Otro espacio donde la integración de nuevos materiales ha resultado bastante problemática, aparte de que muchas de sus soluciones sean más que discutibles, es el de Pompeya, sobre el que se hablará más ampliamente a lo largo de la Bienal. Pero no menos interesante resulta todo el proceso, que me atrevería a calificar de anástilosis recreadora, del palacio de Cnossos, Creta. Arthur Evans llevó a cabo una discutida intervención en el palacio minoico, cuya interpretación científica ha sido recientemente puesta en duda, a lo largo de décadas<sup>9</sup>. Ese proceso implicó que, a partir de lo descubierto en las excavaciones, se procediera a una sistemática reconstrucción de los espacios que Evans consideró más importantes y, dada su formación museística, estuvo vinculado al Ashmolean Museum; es evidente que lo que primó en el proceso de reconstrucción, más que la supuesta anástilosis de diferentes espacios, caso de la emblemática sala del trono, ha sido la visión expositiva del conjunto, ideado para la visita turística. De hecho, las reproducciones de los frescos se insertan en las zonas y espacios remontados a manera de cuadros, perdiendo por completo su significación original. Pero lo más interesante para nuestro caso no es que Cnossos sea en buena medida una creación, o más bien recreación, de Evans, sino que para llevar a cabo ese amplio plan de refacción, se recurrió de forma sistemática al uso de hormigón, que en buena parte de los casos se dispuso sobre los restos, a veces mínimas líneas murarias, minoicas. Los niveles erigidos sobre la sala del trono son una prueba patente de lo que expongo. Esa manera de proceder ha generado serios problemas de conservación, difíciles de resolver, y parece indiscutible que Evans incurrió en una equivocación seria cuando dispuso hormigón armado encima del material antiguo, de tal modo que creó una carga masiva que no se distribuye correctamente y está afectando a los cimientos y muros minoicos. Asimismo, el deterioro de las estructuras de hormigón ha hecho que ya se hayan arruinado parte de las vigas, con el consiguiente peligro para los turistas y que exista riesgo de derrumbamiento de parte de las estructuras rehechas. Esta situación ha puesto sobre la mesa la posibilidad de recurrir a la desrestauración, si bien en este caso, al contrario que en la Acrópolis, parece problemático desrestaurar lo creado por Evans, fundamentalmente porque su retirada podría acarrear la pérdida o daño irreparable de los restos originales, ahogados bajo las fábricas de hormigón, y también porque una intervención de retirada de los añadidos de Evans cambiaría definitivamente y sustancialmente el aspecto del conjunto y su Memoria. Es difícil imaginar Cnossos sin la creación de Evans, pero es evidente que se trata de una intervención en buena medida idealizante. A todo ello hay que añadir que, a pesar de que ya en la política marcada por Evans estaba implícita la idea de que las ruinas fueran objeto de visita turística más o menos numerosa, la actual situación, con visitas masivas, supone un riesgo añadido para el conjunto, puesto que sobre los muros originales a la vista, y sobre la misma obra de Evans, los recorridos libres acarrearán destrucciones que se intentan atajar proponiendo unos nuevos itinerarios limitados y cerrándose espacios al recorrido de las masas de turistas que recorren el conjunto. La idea de conservar la imagen del Cnossos recreado por Evans se impondrá al yacimiento, cuya restauración implica restaurar los añadidos de Evans.

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



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

En muchos casos no pueden separarse las decisiones desrestauradoras de determinadas circunstancias o contextos políticos. Aparte de nuestro muy comentado caso hispano del Teatro de Sagunto, creo que para ilustrar esta parte de la reflexión que propongo, nada mejor que el caso de Santa Sofía de Constantinopla. La que fuera iglesia levantada por Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto en tiempos del emperador Justiniano había sido transformada en mezquita tras la toma de Constantinopla por los turcos en el siglo XV. En diferentes etapas, bajo el Sultan Ahmet III (1603) y bajo Mahmud I (1730-1754), los mosaicos que decoraban el interior del templo fueron cubiertos, siendo sustituidos por una decoración otomana en algunas zonas. En el interior, el monumento experimentó la lógica transformación al ser convertido en mezquita, añadiéndosele obras tan interesantes como la tribuna del sultán o el mihrab. En el siglo XIX, el sultán Abdulmejid encargó a los arquitectos suizos Gaspare y Giussepe Fossati la restauración del conjunto<sup>4</sup>. La restauración, elaborada fundamentalmente por Gaspare Fossati, implicó un interesante estudio del edificio, como prueba la abundante obra gráfica y planimétrica de Fossati que hemos conservado, y supuso el descubrimiento de los mosaicos bizantinos. El mismo sultán admiró su belleza, pero condicionantes políticos e ideológicos determinaron que, finalmente, decidiera no dejarlos a la vista; era demasiado pronto, según sus propias palabras: “Son muy hermosos pero no es el momento apropiado para dejarlos visibles. Limpiarlos y cubrirlos otra vez cuidadosamente, de modo que puedan sobrevivir hasta que se revelen a la visión en el futuro”. Años más tarde, triunfante de la revolución que transformó el viejo sultanato en un estado moderno y laico, Mustafa Kemal Atatürk tuvo que enfrentarse al problema político que suponían las viejas iglesias bizantinas, reutilizadas como mezquitas y que eran reivindicadas para sí por la beligerante comunidad ortodoxa. La solución adoptada fue, en buena medida y a mi entender, salomónica, ya que Atatürk optó por desacralizarlos, convirtiéndolos en museos, los dos edificios más emblemáticos: San Salvador in Cora y Santa Sofía. De ambos, ésta se ha convertido amén de en uno de los edificios más visitados de la ciudad de Estambul, en objeto de una controversia, que está lejos de resolverse. En un principio, se trataba de delimitar qué hacer con el monumento y Atatürk solicitó la ayuda de Thomas Whittemore y el Instituto Bizantino, cuyo equipo procedió a sacar a la luz los mosaicos más destacados, de los que ya había dado noticia Fossati, pero se enfrentó a la dificultad de tomar decisiones que ha acompañado todos los trabajos en Santa Sofía, estrechamente vinculados a la desrestauración. Cuando Fossati recibió la orden de volver a cubrir los mosaicos, lo hizo superponiéndoles una capa de yeso, con decoraciones neobizantinas, muy propias de su estilo, y fijándolos con unas grapas metálicas. El equipo de Whittemore comprobó que la carga de yeso, que acumulaba la humedad, había deteriorado notablemente los mosaicos y los fijó con unas nuevas grapas. Fossati, a juicio de Goodwin, había impreso a Santa Sofía una imagen neogótica, que se manifestaba tanto en las pinturas interiores, como la decoración exterior, caso de los rosetones que dispuso sobre los contrafuertes de la cúpula y se asumió que parte de esas intervenciones de Fossati debía conservarse y, además, debía decidirse qué hacer respecto a las intervenciones otomanas. El debate y los trabajos continúan a día de hoy y según Revza Ozil, del laboratorio central turco de conservación y restauración, solamente cerca de 53% de los mosaicos originales sigue intacto, el 15% está cubierto por el trabajo de Fossati y el 29% por los repintes otomanos; así que conocemos solamente el 9% de lo que fuera la decoración del principal templo del imperio bizantino. El problema más serio es el de la gran cúpula central, con su sempiterno andamio que tantas críticas recibe de los miles de visitantes del monumento, que debía haber desaparecido en 2004, y que ha sido también duramente criticado por algunos sectores de la intelectualidad y de la comunidad ortodoxa turcas, ya que se considera que el proceso de restauración de la cúpula se ha ido dilatando deliberadamente dada la dificultad de tomar decisiones, o por una pretendida falta de

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

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

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

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

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

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

En ocasiones, se tiene la sensación de que los documentos internacionales elaborados sobre la conservación de este tipo de arquitectura parten de una idea bastante alejada de su realidad específica, o se proponen para los ejemplos de este tipo de construcciones en occidente. Un caso muy significativo de ello es el de la arquitectura en madera y el documento de ICOMOS sobre “Principios que deben regir la conservación de las estructuras históricas de madera”, ratificado también por la 12ª asamblea de ese organismo celebrada en México del 17 al 24 de octubre de 1999<sup>5</sup>. Se recogen en esta carta “los principios y métodos de actuación fundamentales y universalmente aplicables para la protección y conservación de las estructuras históricas en madera, de tal manera que se respete su significado cultural” y también se aclara qué se entiende por “estructuras históricas de madera”, que son aquellas que “hacen referencia a todo tipo de construcción o edificio hecho en madera, total o parcialmente, que tenga un significado cultural o que forme parte de un sitio histórico”. El punto 8

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

### **Las iglesias de Madera de Noruega. Reconstrucción frente a restauración**

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

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

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

Otro ejemplo fundamental para ilustrar esta parte de la reflexión es el caso de la arquitectura japonesa de madera, basada en la reconstrucción cíclica de los edificios, en intervalos regulares de 20 ó 25 años, suficiente para que los maestros puedan transmitir su oficio a la siguiente generación. De esa manera, con la repetición cíclica de los mismos actos se dan casos como el del conocido Templo de Ise, en la Bahía de Ise, rehecho 61 veces desde el siglo VII, cuyo recinto sagrado se demuele y se vuelve a levantar cada 20 años, alternando el lugar en que se reconstruye. Este proceso de renovación, que se viene realizando desde el año 690, involucra a tres generaciones sucesivas de artesanos, desde los maestros a los aprendices. Los valores que más aprecia la cultura sintoísta son, por tanto, la perfección de la técnica, basada en la idea de repetición y transmisión del conocimiento, y la fijación de esa cultura constructora y de la forma<sup>6</sup>. Nuestro concepto basado en la transmisión de la materia original, por tanto, nada tiene que ver con esta otra visión, en la que los conceptos de restauración, desrestauración, creación original y autenticidad son difíciles de asimilar. Buena prueba de ello es la larga intervención llevada a cabo entre abril de 1976 y marzo de 1982 en el palacio de Katsura (DAL CO, 2005), Kyoto, edificado en la primera mitad del siglo XVII, durante el período Edo. Diferentes maestros artesanos de los diferentes oficios relacionados con los materiales de que está compuesto el palacio (papel de arroz, bambú, madera, laca, etc.), ninguno de ellos arquitecto, trabajaron como un equipo coordinado que repuso todos los elementos deteriorados, como volverá a hacerse en el siguiente ciclo, dado que se concibe que el palacio se sigue y seguirá construyendo.

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

Las casas de madera que configuraron el Estambul otomano, y que continuaron vigentes hasta los años veinte del siglo pasado, constituyen uno de los patrimonios más originales de la ciudad. Especialmente en el entorno de Santa Sofía y en los barrios de Sulemaniye y Zeyrek, o en el distrito de Eyup, su degradación era extrema hace tan sólo unos pocos años. Esa situación fue denunciada por June Taboroff<sup>7</sup>, y se intentó atajar mediante programas de intervención a partir de los años setenta del siglo XX, declarándose los barrios citados de Sulemaniye y Zeyrek como zonas protegidas. Con todo, sólo el 1% de las 150.000 casas de madera originales parece haber llegado hasta nosotros, por diversos motivos (la imposición de una nueva trama urbana por los urbanistas franceses en la segunda mitad del siglo XX, las nuevas normas encaminadas a garantizar la seguridad ante incendios, que

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

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

### **La arquitectura de barro en África. Vida o musealización**

Según parece, a nivel mundial, el setenta por ciento de la arquitectura es de tierra, aunque, cerca del sesenta por ciento de las arquitecturas de barro consideradas Patrimonio de la Humanidad se encuentran en la lista de “Patrimonio en Riesgo”, o peligro. Y ni siquiera se lleva la cuenta de cuántos sitios o conjuntos de construcciones de este material que no han merecido tan alta consideración corren riesgo de desaparecer. Sin embargo, los esfuerzos por recuperar esta arquitectura son muy destacables, la “arquitectura de barro” o “arquitectura de tierra” es objeto no sólo de estudios individuales, sino que se le han dedicado centros especializados, cursos de formación y son numerosos los especialistas en su conservación y restauración<sup>8</sup>. Pero lo cierto es que la pervivencia de esta arquitectura, en buena medida, está hoy en manos de quienes no manejan, ni de lejos, los criterios de restauración y que no se plantean que eliminar lo deteriorado en una intervención anterior sea, ni mucho menos, restaurar. Sencillamente, se trata de una forma de acercarse al cuidado de su patrimonio, integrando en ella la de su misma cultura, la de la misma comunidad. Si desapareciera esta forma de intervenir, habríamos perdido una cultura, por lo que desrestauraríamos, a mi entender, algo más que un monumento.

Un ejemplo de la identificación entre la pervivencia de la cultura y la del mismo monumento es la mezquita de Djenné, Mali, que fue destruida en 1893 y reconstruida por completo en el año 1909, durante el periodo colonial por 300 obreros<sup>9</sup>, siendo considerada una afortunada copia de la arquitectura religiosa tradicional de la zona. Cada temporada de lluvias, como sucede con las Kasbas del Atlas, la zona superior del edificio y su recubrimiento, o “banco” (fango mezclado con las cáscaras del arroz) se degrada y debe ser repuesto sistemáticamente. Toda la comunidad se implica en esta tarea y todos los años, tras la estación de lluvias, se celebran unas ceremonias festivas tradicionales para renovar el banco de la mezquita. Semanas antes, el fango se ha dejado depositado en unas tinajas y la mezcla pegajosa es batida periódicamente por los muchachos descalzos. La noche antes de la ceremonia, las calles se llenan de cantos y sonidos de tambores y por la mañana se procede al recubrimiento de la mezquita. Trabajo y juego se mezclan, especialmente por parte de los más jóvenes; todos terminan cubiertos de barro de la cabeza a los pies. Esta tarea comunitaria está perfectamente codificada, cada edificio es puesto bajo la tutela de una familia, que es la encargada de decidir el momento de la intervención y que convoca a otras para colaborar en la misma. Sólo aquellas personas autorizadas por la familia responsable están llamadas a participar en el revestimiento de la mezquita. Si algún día expertos internacionales desembarcaran en Djenne, incluida en la Lista de Patrimonio en Riesgo, y elaboraran una cuidadosa y compleja restauración con materiales que evita-

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

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

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

### **Sostenibilidad, reversibilidad, flexibilidad**

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

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

## Notas

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

## Bibliografía

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





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



Santa Sofía. Mosaicos descubiertos. Foto: Pablo Herrero Lombardía



Casa otomana, Estambul. Foto: Pablo Herrero Lombardia



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



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



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