



1. Vista del conjunto medieval reconstruido

La reconstrucción de la Catedral de Venzone después del terremoto

por Francesco Doglioni

La reconstrucción de la Catedral de Venzone, cuyo proyecto y trabajos se han prolongado durante dos décadas, constituye un caso extraordinario de tenacidad, oficio y sensibilidad, que pasó por la identificación individual de cerca de 9.000 sillares que conformaban su fábrica. La meticulosa recomposición del templo desarticulado por el derrumbe desveló multitud de secretos de la fábrica, desde las correcciones del replanteo medieval de la fachada hasta los detalles de elaboración de cada sillar. El planteamiento y la sólida reflexión que acompañaron a la intervención desde el anteproyecto hasta la delicada ejecución final permite calificarla como uno de los casos más interesantes y apasionantes de la historia de las reconstrucciones en la arquitectura.

Reconstruction of Venzone Cathedral after the earthquake. The reconstruction of Venzone cathedral, whose project and works have lasted two decades, is an extraordinary example of the tenacity, professionalism and sensibility that required the identification one by one of some 9000 ashlar blocks that formed the fabric. The meticulous recomposition of the demolished temple revealed a large number of the fabric's secrets, from the corrections performed in the medieval works on the facade to the details of how each ashlar was fashioned. The premises and in-depth reflections that accompanied the intervention from the blueprints to the delicate final execution permit us to classify it as one of the most exciting and interesting cases in the history of architectonic reconstruction.

*Francesco Doglioni es arquitecto y profesor del Istituto Universitario di Architettura di Venezia.

ANTIGUAS RECONSTRUCCIONES

Desde la noche del 14 de julio de 1902, cuando el campanario de San Marcos de Venecia se derrumbó sin motivo aparente, cada vez que un monumento desaparece debido a conflictos bélicos, actos de terrorismo, terremotos o colapso natural, se abre el dilema y la confrontación entre los que proponen la famosa frase de Ugo Ojetti de hace un siglo *com'era, dov'era*, y los que sugieren otras alternativas.

La historia de los últimos cien años está salpicada de eventos y respuestas diversas que se entrelazan y se alternan: algunas reconstrucciones como el campanario citado de Venecia y múltiples monumentos abatidos durante las guerras mundiales en Italia, Francia, Alemania, Polonia, Rusia, otros dejados emblemáticamente como ruinas y otros, como la catedral de Coventry, con sus restos bombardeados respetados como testimonio de la destrucción, y una iglesia nueva erigida en un solar adyacente. La destrucción del puente de Santa Trinita en Florencia en 1945 nos ha dejado las páginas de Bernard Berenson sobre “Cómo reconstruir la Florencia destruida” y la respuesta de Ranuccio Bianchi Bandinelli “Cómo no reconstruir la Florencia demolida”¹

En la Ca' Granda, el Hospital Mayor de Filarete en Milán, reconstruido durante un largo periodo de tiempo después de la Segunda Guerra Mundial, Liliana Grassi adoptó y combinó casi todas las soluciones contempladas, desde la recomposición por anastilosis al mantenimiento de fragmentos en ruina, desde las reconstrucciones analógicas a las ejecutadas con formas simplificadas y, en las zonas devastadas irremediablemente, hasta la reconstrucción en formas modernas según los principios de la restauración crítica, que propone una adhesión a la estructura profunda de la obra perdida con un simultáneo alejamiento de los detalles literales, sublimando la expresión estilística del lenguaje arquitectónico².

Las mismas ideas de restauración han sufrido modificaciones durante el curso del siglo XX, en ocasiones habiendo debido afrontar la terrible cuestión del monumento destruido, en particular, tras la Segunda Guerra Mundial. La Carta de Venecia (1964) propone una vía prudente, y liga la legitimidad de la reconstrucción a la anastilosis y a la recomposición de las obras desbaratadas en fragmentos, es decir, a datos de permanencia física y de objetividad documental.

No obstante esto, en todas las tragedias que acaecen sobre un monumento, se renueva el frente de aquellos que, arrastrados por la emoción, invocan razones de identidad del lugar y de la comunidad para reconstruirlo en su forma perdida, superando en un salto cualquier valoración atenta y todos los principios de cautela, y el frente de los que se oponen en nombre de la expresión arquitectónica contemporánea, del respeto a la ruina remanente, del riesgo que supone un falso histórico como violación ética.

En algunos casos confluyen razones superiores de orden simbólico: la voluntad política de brindar una respuesta visible al terrorismo, como ha sucedido en Italia con la reconstrucción de la Vía dei Georgofili en Florencia y de San Giorgio in Velabro en Roma, objetos ambos de atentados de la mafia en

2. El campanario visto desde una calle del centro en una fotografía previa al terremoto (foto: Elio Ciol)

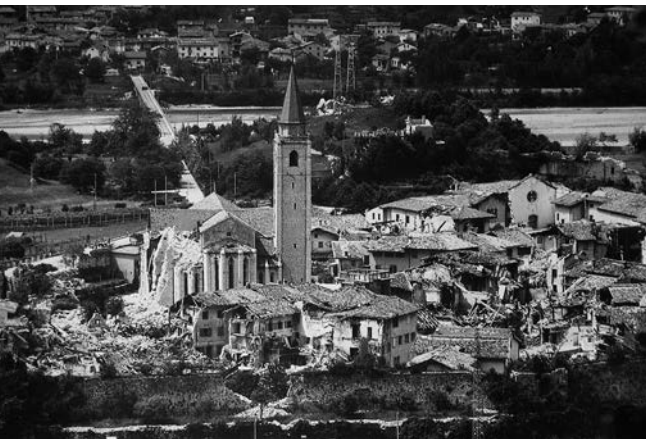


3, 4 y 5. El templo y el centro de Venzone fotografiados desde la llanura de Santa Caterina antes del 6 de mayo de 1976, después del primer terremoto y tras las sacudidas del 15 de septiembre de 1976 (foto: Elio Ciol)

6. Vista general de Venzone después de la restauración del templo, 2006 (foto: Francesco Doglioni)



3



4



5

los años 90; o la elección internacional de no resignarse a la violencia de la guerra étnica y a las separaciones consiguientes, como ha sucedido con el Puente de Móstar.

Por el contrario, la torre de Pavía, que colapsó por sí sola en 1989, no ha sido reconstruida, después de un llamamiento contra su reconstrucción suscrito por muchos profesores de restauración italianos. Si el colapso se hubiera debido a un atentado de la mafia o de terroristas, ¿se habría tomado otra decisión? Surge la duda que sólo en ciertas circunstancias la reconstrucción se convierte en un instrumento políticamente correcto de resarcimiento del daño y que, en esos casos, puede prescindir tanto de valoraciones objetivas sobre la naturaleza y el estado del monumento dañado como de reflexiones sobre la posibilidad y la oportunidad de su reconstrucción.

Podríamos continuar todavía con las destrucciones debidas a incendios y sus consiguientes reconstrucciones, como la villa de Uppark y el castillo de Windsor en Inglaterra, la iglesia de San Domenico en Lisboa, La Fenice en Venecia... Podemos añadir otros casos más cercanos en el tiempo, como los Buda de Bamiyan o la Cúpula de Oro en Irak. En algunos de ellos, como después del desastroso terremoto que desintegró las murallas y edificios de tierra de Bam, hay quien se muestra seguro de una reconstrucción *com'era*.

Aun habiendo sido conjurada y reducida a millares de excepciones y casos particulares, la cuestión de la posible reconstrucción de un monumento que desaparece de repente de manera traumática constituye, de todas formas, un debate crucial en la restauración. Y el problema no radica tanto en la posibilidad de reconstruir un objeto físico que presente una fuerte semejanza visual con el objeto perdido, un hecho posible y realizable por la sociedad contemporánea movida por motivos políticos o simbólicos, sino en poder asegurar grados de continuidad y de permanencia incluso física, sostenidos por métodos y modos de intervención que lleven la reconstrucción a ser una *forma de restauración*, entendida según *nuestra cultura occidental*.

ANTECEDENTES DE VENZONE

El 6 de mayo de 1976, un violento terremoto se abatió sobre las colinas y montes del Friuli, donde, en el fondo del valle y a pocos kilómetros del epicentro se encontraba la antigua ciudad amurallada de Venzone. Además de las víctimas, se verificaron daños graves y dolorosos en el tejido histórico de la ciudad, que por su riqueza patrimonial podríamos comparar con Morella (Castellón), dado su mismo carácter arracimado en torno a la catedral gótica circundado por murallas. Se derrumbaron el campanario meridional de la catedral construido en blancos mampuestos de piedra³ y dos de las tres fachadas, mientras que el alto campanario septentrional y toda la iglesia quedaron profundamente dañados y en estado peligroso. Tras las réplicas del terremoto, un grupo de voluntarios guiados por el párroco recuperaron entre las ruinas las obras de arte, entre las cuales, las preciosas esculturas



6

líneas del siglo XIV. Para la defensa del patrimonio cultural se trató de un verdadero frente de guerra, en el cual los voluntarios se organizaron progresivamente⁴ reivindicando una reflexión que fuera más allá del desescombro frenético de ruinas de casas derruidas. ¿Qué hacer de la ciudad herida y abandonada, de sus monumentos semipostrados y de las mismas ruinas? En el curso de los animados debates entre los ciudadanos alojados en tiendas de campaña, se combatió y venció a la lógica de la tábula rasa y del golpe de gracia. La mayoría quiso que Venzone mantuviera su identidad propia y con ella, la de sus habitantes, mediante la conservación de sus señas, sus lugares e incluso la preservación del contacto táctil con las piedras que constituían la ciudad.

Ante el riesgo de la desaparición imprevista y total de nuestro paisaje vital, se descubre de repente que algo de nosotros mismos también está desapareciendo y que no podremos ser nunca más los mismos. El vértigo de la ausencia y de la pérdida de identidad se abatió sobre la mayor parte de la comunidad de Venzone desde las primeras semanas después del terremoto.

Después del luto y de los primeros auxilios a las personas se desarrolló una obra febril de documentación del patrimonio arquitectónico –el Bundesdenkmalamt de Viena y el ICCROM levantaron con fotogrametría la catedral y buena parte del centro-, con la recuperación de objetos y elementos arquitectónicos, apuntalamientos, y cernido de escombros. Los sillares y piedras esculpidas con una forma reconocible fueron extraídos de las ruinas y agrupados en pilas a la espera de una decisión sobre su futuro. En estas labores trabajaron también militares canadienses e italianos.

Después de que otra serie de ondas sísmicas hubiera agravado ulteriormente los daños, el 15 de septiembre de 1976 dos violentos terremotos provocaron la caída del campanario septentrional y de buena parte de lo que quedaba en pie de la catedral y del centro histórico, levantando una nube de polvo blanquiazulado que ensombreció el valle por un largo periodo. Evacuados los habitantes, sólo quedaron los militares y un paisaje desolado de ruinas, donde la catedral también aparecía completamente destruida.



7



8

7. Tras el 6 de mayo, un grupo de voluntarios, guiados por el párroco Giovan Battista Della Bianca entran en la catedral semiderruida y amenazante para recuperar objetos de liturgia y obras de arte (foto: Francesco Doglioni)

8. El derrumbe afectó a las esculturas del siglo XIV y a los frescos de la Catedral, planteando un problema gravísimo de salvaguardia (foto: Elio Cid)

9. Imágenes de los despojos de la fábrica de la Catedral, tras la recogida de los escombros y el apuntalamiento (foto: Francesco Doglioni)

EL PROYECTO CULTURAL

Pero, ¿estaba verdaderamente destruida? ¿En qué consistía la destrucción? ¿Existía todavía una posibilidad de devolver a la existencia *esa* construcción?⁵

Después del miedo y el desaliento, llamados a capítulo por autoridades religiosas que dieron prueba de una alta responsabilidad civil y moral –el párroco de Venzone y el arzobispo de Udine–, un grupo de personas de diversa formación y competencia, reunidas en un comité internacional, comenzaron a preguntarse entre la pasión y la razón qué se podía hacer.

No se trataba de definir un proyecto concreto de manera súbita, sino más bien de buscar una dirección, valorando atentamente las posibilidades y las alternativas hasta llegar, después de una prolongada tarea de profundización, a un documento conclusivo denominado “proyecto cultural”⁶.

En este documento, después de haber considerado y hecho propias las expectativas sociales en torno a la reconstrucción, sin haber recurrido a un eslogan o a un lema, se definieron los principios base teóricos y los objetivos a los que el proyecto debía apuntar, el proceso de profundización y posterior verificación técnica, y se delinearon los procedimientos considerados coherentes con los objetivos y principios, que, mientras tanto, se estaban empezando a aplicar en la pequeña iglesia de San Giacomo y Santa Anna del siglo XIV.

Este documento es sustancialmente una relación tendida entre los fines, que se enunciaron de manera razonada y se evaluaron en su factibilidad, y los medios, que se identificaron en sus requisitos necesarios para actuar con coherencia con los fines.

Un “proyecto del proyecto”, muy profundizado en el apartado de la reflexión conceptual, que serviría de guía precisa tanto para el proyecto de ejecución como para el largo proceso de obra, que se extendió durante ocho años.

Este “proyecto cultural” constituye la adquisición de un método válido en vías generales que permite meditar de manera global para alcanzar un determinado conocimiento y conciencia de los objetivos antes de asumir decisiones y, en el caso de la catedral de Venzone, un elemento fundamental para radicar la acción reconstructiva en la cultura civil previamente e incluso más que en la disciplina de la restauración.

Se ha discutido mucho en el campo de la restauración sobre la relación entre la teoría y la práctica, entre los principios conceptuales y la operatividad, descubriendo a menudo la separación entre los mismos. El proyecto cultural se marca precisamente el objetivo de llevar la teoría al corazón del proyecto para convertirse en su motor, pero sólo después de haber evaluado a fondo las condiciones del caso, las posibilidades operativas y los procedimientos técnicos.

Este proyecto cultural se contrasta con la realidad operativa, elabora una base teórica no abstracta sino acorde con las posibilidades reales y, como ha afirmado Paolo Fancelli, se extiende hasta alcanzar a delinear la dimensión ética que el proyecto debe mantener en su carácter de puente entre los fines y las posibilidades.

Los principios sobre los que se fundó el proyecto cultural se basaron precisamente en la reflexión sobre el grado de destrucción de la catedral, incluso considerando que estaba reducida a una ruina absoluta. Aún así, se identificaron varias manifestaciones de permanencia:

Una primera manifestación venía dada por la presencia de los muros remanentes, grandes despojos de fábricas de los siglos XIII y XIV que conservaban las trazas de las transformaciones sucesivas en el tiempo y, por último, de los traumas y deformaciones producidos por el terremoto y por la ulterior exposición a la intemperie. Sostenidos artificialmente en aquel momento por puntales y estructuras auxiliares para impedir que se derrumbasen, estos muros portaban consigo una estratificación acumulada en el tiempo, un verdadero repertorio de lecciones de construcción representado por partes y fragmentos erigidos por diversas culturas figurativas y materiales.

La segunda manifestación de existencia venía dada por los mampuestos caídos. Estas piedras no estaban “destruidas”, si entendemos con este término la reducción a una materia informe o la pérdida definitiva de la caracterización propia de cada fragmento o elemento remisible al conjunto de origen. Estos mampuestos se habían desbaratado de manera confusa, en un estado que se podía considerar a medio camino entre la conservación/permanencia y la destrucción. Mientras las piedras se habían conservado casi todas físicamente, los nexos que las ligaban para formar la fábrica se habían disuelto en la caída y parecían perdidos definitivamente, también porque la remoción de los escombros realizada durante las fases de emergencia para proceder a los apuntalamientos, si bien consintió la recuperación y el apilado de los sillares de piedra, igualmente comportó la pérdida del dato constituido por la posición de caída de cada elemento.

La tercera manifestación de permanencia, en este caso inmaterial, viene dada por el complejo y riquísimo patrimonio de documentación histórica, gráfica, fotográfica y fotogramétrica constituido en el tiempo por las personas que mantuvieron, estudiaron y admiraron la catedral, que fue recogido por la parroquia en un archivo creado a tal fin. Desde los cuadernos de contabilidad donde se anotaron los pagos realizados en la obra de la catedral a partir del siglo XIV, a una serie fotográfica realizada en 1865 para solicitar una subvención a la Comisión del Gobierno Austriaco, a millares de fotos, entre las cuales destacan por su nitidez las de Elio Ciol, fotógrafo artístico que –antes del terremoto y después del mismo- hizo de la catedral un tema en el que la investigación poética discurre en paralelo con la observación minuciosa de cada detalle, además de los pares fotogramétricos y los levantamientos realizados después del primer terremoto.

Esta vasta documentación describía la catedral en condiciones diversas por un largo periodo de tiempo, continuaba evocándola a nuestros ojos incluso después de su desaparición física y mantenía abierta la posibilidad de reconocer la proveniencia, la posición exacta y sentido de colocación de cada piedra descompuesta, y de intentar vincular de nuevo los nexos perdidos entre las partes desarticuladas de la fábrica.



10. El inicio de la tarea de catalogación de los elementos lapídeos recuperados (foto: Francesco Doglioni)
 11. Uno de los depósitos de los elementos lapídeos recuperados (foto: Francesco Doglioni)
 12. Plano de recomposición de la Capilla del Gonfalone (1984) (dibujo: Francesco Doglioni y Alba Bellina)
 13. Imagen de los sillares recuperados e identificados de la Capilla del Gonfalone, colocados en el suelo y fotografiados desde arriba por el párroco Roberto Bertossi, elevado en una cesta de una grúa (foto: Francesco Doglioni)
 14. Alzados de la Sacristía y de la Capilla del Gonfalone, replanteados en el suelo frente a la Catedral (foto: Francesco Doglioni)



10

Los paramentos de la catedral estaban constituidos en su mayor parte por sillares –cerca de 9.000 recuperados de los escombros, que si a primera vista parecen similares entre sí, en una observación atenta desvelaban progresivamente una caracterización propia individual, tanto por su función constructiva en la fábrica, como por sus dimensiones y características litológicas, por una serie de señales de elaboración (tipo de tratamiento de la superficie, encintados), por las formas de erosión debidas a la degradación o al lavado del agua atmosférica, por las trazas de mortero de la junta o rejuntados posteriores de mantenimiento, por sus lesiones, incisiones o señales particulare.

Por tanto, por un lado se constataba que la parte física de la construcción que constituía buena parte de las superficies visibles existía todavía, no se había destruido físicamente sino que se había desagregado o dañado; por otro lado se albergaba la convicción de que, empleando la documentación se habrían podido articular de nuevo los nexos perdidos en atención a las trazas y caracteres peculiares de cada piedra, recomponiendo un nuevo conjunto a partir de partes sustanciales del que se había desmoronado.

Partiendo de estas premisas, el proyecto cultural abrió el camino a una posible reconstrucción de la catedral con una combinación de dos procedimientos convergentes, aunque distintos y distinguibles: la restauración de los muros en pie remanentes y la recomposición por anastilosis de los muros caídos.

La anastilosis⁷ de los elementos líticos descompuestos en el derrumbe sobre la que se basaba el proyecto cultural era posible sólo después de haber reconocido la posición inicial en la fábrica de cada sillar. Cuando se elaboró el proyecto cultural no se tenía la certeza de poder realizar esta tarea. Los precedentes que nos servían de referencia –la iglesia de San Pietro en Alba Fucens, el Ponte Pietra en Verona, la misma iglesia de San Giacomo en Venzone- infundían esperanzas, pero nunca antes se había acometido una



11

obra de recomposición tan vasta de una fábrica de sillares relativamente poco caracterizados. Por tanto, para implementar los objetivos del proyecto cultural, permitir la redacción y aprobación del proyecto de ejecución y conseguir realizar la obra de reconstrucción era indispensable demostrar que la anastilosis era posible, a través del reconocimiento de los sillares y el replanteo de la fábrica sobre el terreno con los mismos.

Un grupo de trabajo⁸ organizó y realizó el estudio sistemático de los elementos lapídeos recuperados y acumulados después del derrumbe. Los sillares se analizaron con una ficha muy elaborada y se fotografiaron, atribuyendo a cada uno un código y disponiéndolos en grandes extensiones sobre una superficie de más de dos hectáreas.

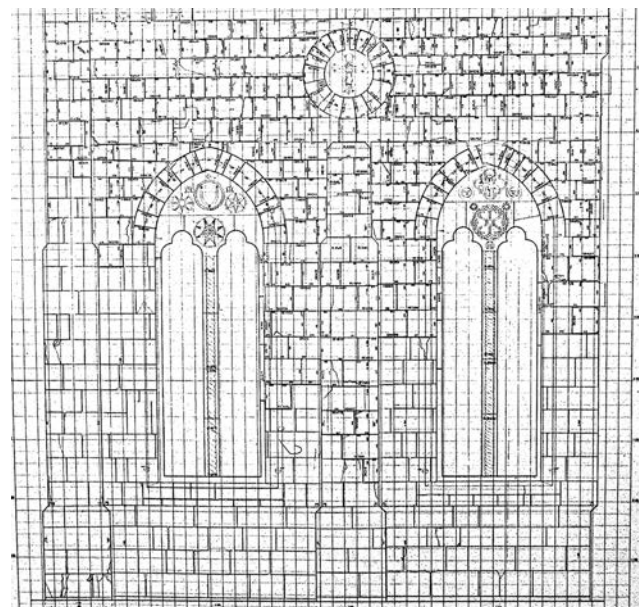
La hipótesis de trabajo consistía en realizar dos archivos paralelos, el primero formado con los datos recogidos examinando los sillares depositados en esta llanura, el segundo constituido por los sillares “virtuales”, es decir, con los datos de cada piedra observables en la documentación de la catedral antes de su derrumbe.

La ficha de levantamiento puesta a punto con la contribución de varios especialistas destinada a describir con criterios arqueométricos cada elemento lítico, observando su morfología derivada de su función en la fábrica, sus datos métricos y petrográficos, su degradación y el complejo de señales y trazas especiales como las vetas de la piedra, el tipo de elaboración, las incisiones, las trazas de junta y enlucidos, etc., es decir, los datos y los indicios útiles para su emparejamiento con un sillar virtual y la identificación de su posición de proveniencia.

En la fase inicial se empleó un computador primitivo –se trató de uno de los primeros experimentos de uso de la informática para estos fines- que consintió los primeros emparejamientos entre los sillares reales y los virtuales.

En cualquier caso, más allá de un porcentaje limitado de elementos, la geometría de los sillares obtenida a partir del examen de la documentación –no existían todavía los programas de elaboración métrica de imágenes, hoy de uso común- no consentía emparejamientos unívocos, sino con grupos de sillares y posiciones posibles más bien numerosos. Después de un primer momento de desaliento, nos dimos cuenta que el método de levantamiento de los caracteres de cada sillar creado para su archivo informático no nos consentía efectuar un reconocimiento automático de los sillares recuperados a falta de un mayor detalle en el archivo de los sillares virtuales, pero sí nos permitía llevar a cabo la investigación a simple vista, con un número más reducido de alternativas. Pero, al menos, este método nos había empujado a examinar sistemáticamente y codificar cualquier carácter observable por diminuto que fuera y a reconocer de manera progresiva estos indicios.

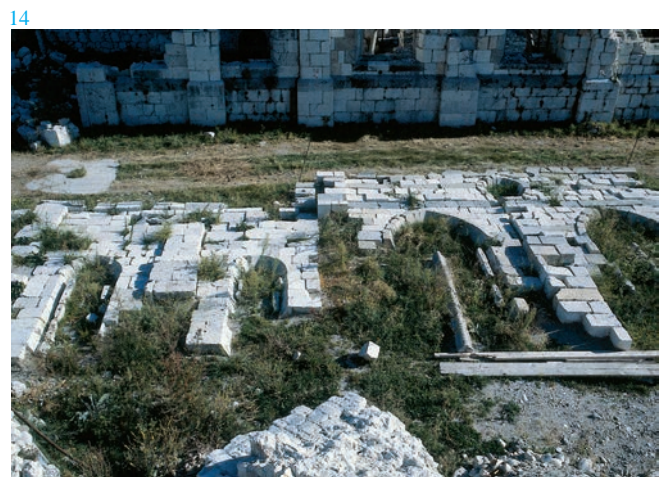
Un grupo reducido de “buscadores de sillares”, equipados con copias de las fotografías, de las fichas y de los dibujos fueron acumulando progresivamente experiencia y sensibilidad para identificar a partir de pequeños indicios la proveniencia de cada sillar, en jornadas prolongadas bajo el sol y el viento en el descampado donde estaban depositados los sillares, en ocasiones en



12



13



14



15

16



compañía de las serpientes que se escondían bajo los mismos. Una vez se reconocía la posición, en una suerte de rito ceremonioso, se transportaba el sillar desde su fila de espera hasta la explanada donde se efectuaba el replanteo de recomposición de esa parte de la catedral, insertando posteriormente los datos en gráficos y planos.

Las fachadas se iban configurando por hiladas sucesivas y permitían desde el principio una primera verificación de la congruencia de la colocación, dando la medida de la entidad de las partes perdidas y, sobre todo, confirmando la factibilidad real del proyecto de anastilosis. Este replanteo de recomposición sobre el suelo permitió proceder a la elaboración del proyecto de ejecución, a su ulterior aprobación y, finalmente, a la obra.

El levantamiento asumió el rol de parte y base fundamental del proyecto de restauración y recomposición. Al levantamiento se le confió la tarea de describir las estructuras remanentes de la catedral dentro de la reconstrucción gráfica del estado precedente al terremoto. Para la construcción derrumbada, asumió por tanto el significado de *levantamiento de restitución virtual del estado precedente al terremoto* y, con una metodología lo más rigurosa posible, empleó las diversas fuentes disponibles: la rica documentación fotográfica y fotogramétrica, las medidas de los levantamientos llevados a cabo antes de 1976, los datos deducibles del levantamiento directo de las partes del muro remanentes, aunque estuvieran desplomados respecto a la posición inicial; en estas partes se indicaron de manera superpuesta el límite actual (perfil del derrumbe), las deformaciones y los daños sufridos. Gracias a esto, el estado de situación subsiguiente al derrumbe y su imagen precedente se pudieron confrontar en el mismo plano que nos permitió observar las diferencias entre ambos.

EL LEVANTAMIENTO

En una primera fase de aproximación, la medida y la configuración de los sillares individuales que contenía el levantamiento de restitución virtual sirvió para emprender la búsqueda entre los sillares depositados; una vez identificada la posición en la fábrica de algunos de estos sillares, las medidas de los mismos insertadas en los gráficos junto a su número identificativo consentían afinar progresivamente la precisión métrica, que nos servía a su vez para encontrar los sillares contiguos todavía faltantes.

Los dibujos del levantamiento de restitución virtual, actualizados y perfeccionados a medida que se iba completando el reconocimiento de los sillares y la inserción de sus medidas, del número de identificación y del sentido de colocación en la hilada de cada sillar se fueron convirtiendo en los planos de montaje para la reconstrucción de la obra por anastilosis, asumiendo por tanto la función de planos de proyecto.

Se nos puede preguntar si valió la pena emplear todo aquel esfuerzo en el reconocimiento de la posición de origen de cada sillar y si no habría sido posible recolocar los sillares por afinidad dimensional con pequeños ajustes de cantero. Más allá de la coherencia de la posición de origen de

cada sillar enunciada por el citado proyecto cultural, se pueden argumentar dos puntos. El primero radica en las diferencias objetivas entre los sillares de las diversas partes y zonas, ligadas a un abanico de tipos de acabado y, sobre todo, a las formas de degradación fuertemente variables a tenor del grado de exposición a los vientos dominantes y a las lluvias del norte. Un mismo sillar poligonal perteneciente a un contrafuerte de los ábsides podía estar muy erosionado en su cara septentrional hasta el punto de volver irreconocibles las trazas de la talla inicial, y tan bien conservado en su cara meridional que permitía la lectura de las huellas del cantero. No recolocar los sillares en su lugar de origen habría significado violentar las diversas condiciones que cada una de ellas había sufrido en el transcurso del tiempo. Esta ubicación arbitraria habría causado en la fábrica reconstruida un efecto de mosaico de elementos heterogéneos, más similar a un reemplazo casual que a una recomposición, acompañada inevitablemente de millares de pequeños ajustes de cantero para cada uno de los sillares para hacerlos coincidir con las medidas y poder encajarlos en el aparejo. Además, las mismas diferencias de medida, aparentemente intrascendentes, revestían en algunas partes un significado de gran importancia histórica y cultural.

El caso más evidente de la nocividad de una recomposición arbitraria alternativa habría sido la parte próxima al tímpano de las dos fachadas opuestas del transepto, al sur y al norte, adyacentes a sus respectivos campanarios. En particular, la fachada meridional, derrumbada desde el primer terremoto, no disponía de levantamientos de detalle o fotogramétricos, sino sólo de algunas fotos nítidas, aunque no frontales. La elaboración métrica de las fotografías indicaba que existía una diferencia de cota de 25 cm entre los dos vértices en la base del frontón, siendo más bajo el vértice junto al campanario, aspecto que contrastaba con el trazado de las hiladas, aparentemente paralelas y regulares. Durante la obra de reconocimiento de los sillares de las hiladas bajo la imposta del frontón, nos hemos dado cuenta de que los sillares no eran regulares, sino ligeramente trapezoidales. Cada uno de ellos tenía un lado vertical un milímetro y pico más alto que el otro, y este artificio permitía alzar progresiva e imperceptiblemente la hilada de sillares, que partía del campanario con una altura de 30 cm aproximadamente y se incrementaba gradualmente hasta el lado opuesto con 31,5-32 cm.

El maestro de obra se debió dar cuenta durante la obra que la presencia lateral asimétrica del campanario emergente desequilibraba el frente y, en busca de un equilibrio óptico quiso elevar el vértice opuesto del frontón con un recurso que no violase la aparente regularidad de las hiladas de la fábrica de piedra. A partir de la imposta del arco de las dos altas ventanas, las hiladas no son ya paralelas sino que se abren imperceptiblemente en abanico, hasta la hilada de base del frontón, donde la corrección óptica se concluye y las hiladas vuelven a ser paralelas.

Ante la imposibilidad de estimar con suficiente aproximación sobre la base de las fotografías estas pequeñísimas diferencias de medida entre los 200 sillares eventuales que formaban este efecto en la fachada meridional

15. Fase de reconstrucción de un pilar del ábside. Se coloca una lámina de plomo entre los sillares que quedaron en pie y los recolocados. Para evitar las deformaciones de las partes remanentes en pie tras los seísmos, los sillares recolocados se ubicaron en su posición virtual precedente al derrumbe, generando resaltes y entrantes que acentúan la posibilidad de reconocer las partes reconstruidas (foto: Francesco Doglioni)

16. El perfil del derrumbe observable en el campanario meridional reconstruido (foto: Francesco Doglioni)

17. Sobre el pavimento de la iglesia subyacente anterior, que apareció durante las excavaciones de la cimentación, aparecieron los replanteos trazados de algunas partes de la catedral del siglo XIV, como el tímpano del transepto septentrional con más de 13m de longitud, y los arcos de los ventanales góticos meridionales, de los cuales se estaba realizando un levantamiento por calco en el momento de realizar la fotografía (foto: Francesco Doglioni)





18

18. El portal de la fachada septentrional ya reconstruido (foto: Francesco Doglioni)



19

19. Los perfiles del derrumbe deformados y desplomados que se han mantenido visibles por la separación de las partes reconstruidas aplomadas y las lesiones respetadas en los despojos remanentes de la fábrica permiten comprender los efectos del movimiento sísmico en el edificio (foto: Francesco Doglioni)

del transepto, la única alternativa para no traicionar la construcción y los intentos del constructor consistía precisamente en el reconocimiento y recolocación en su lugar de origen de cada uno de los sillares. Sólo estos sillares podían garantizar la exquisita fidelidad métrica requerida –la variación posible estaba contenida en el espesor de la junta- para la reconstitución del sutil artificio óptico-geométrico disimulado por el trazado aparentemente regular de las hiladas.

En la fachada septentrional del transepto se encontró un argumento que confirmaba la voluntad proyectual de este artificio. En el pavimento de cal y árido cerámico de la iglesia del siglo XIII, empleado como base de replanteo durante la reconstrucción del siglo XIV y hallado en el transcurso de las excavaciones arqueológicas emprendidas para el refuerzo de la cimentación, se descubrió un trazado sorprendente que reproducía a escala real el perfil del frontón septentrional, incluido el pináculo lateral, dibujado en dos versiones. En la primera, el pináculo estaba dibujado como habría aparecido con los

dos vértices laterales del frontón colocados a la misma cota; en la segunda, ligeramente girado, como habría resultado con la elevación del vértice opuesto al campanario y, por tanto, con la corrección necesaria para mantener la verticalidad del pináculo. Se trataba de una suerte de ensayo sobre el pavimento, quizás para medir el ángulo adecuado a conferir en la base de la pilastra.

Los despojos remanentes de los muros de la catedral asumieron el rol de *primera piedra* ideal de la catedral reconstruida que debía manifestar una continuidad física tangible y, al menos, una coincidencia parcial con la antigua fábrica. Pero también se les requirió que expusieran con naturalidad el trauma del derrumbe acaecido, es decir, la destrucción de la cual habían sido protagonistas. Debían por tanto testimoniar tanto la continuidad como la discontinuidad.

Para hacer esto, era necesario que mantuviesen al menos parcialmente el carácter de *ruina* que habían adquirido, única posibilidad para comunicar de manera inmediata y natural el suceso acontecido. Esta idea requirió al proyecto de ejecución⁹ y a la obra soluciones específicas. No se acometió ninguna demolición o reconstrucción de los muros remanentes, no se corrigió ningún desplome o ninguna geometría adquirida debida al terremoto, a excepción de correcciones parciales en un caso límite.

Al contrario, las partes reconstruidas sobre estos muros remanentes se colocaron en la posición virtual precedente al derrumbe, generando una diferencia de plano, resaltos o entrantes que acentúan la diferencia con los restos que permanecieron en pie y permiten medir y comprender la dirección del desplazamiento inducido por el mecanismo del terremoto. Se trataba de congelar y aprisionar, no de cancelar los efectos del terremoto. Pero al mismo tiempo, era necesario conferir una resistencia renovada y mayor a la construcción frente a futuros terremotos posibles y, por tanto, consolidar eficazmente los restos remanentes, así como insertar artificios estructurales que asegurasen un comportamiento unitario de ambas fábricas, la antigua y la nueva¹⁰.

Además de las intervenciones de recalce de la cimentación, los muros remanentes se consolidaron con inyecciones de conglomerantes. Para evitar dañar la superficie externa y las juntas con chorretones, como sucede a menudo, se realizó previamente un enlucido provisional de arcilla, que se retiró tras las inyecciones con un simple lavado. Las juntas entre los sillares se mantuvieron intactas y sólo se retacaron cuando fue estrictamente necesario, precisamente para mantener la diferencia con las partes recompuestas. La solidaridad entre las fábricas antigua y nueva se consiguió insertando largos tirantes metálicos horizontales y verticales en los muros.

Uno de los fundamentos del proyecto cultural radicaba en la voluntad de mantener en la fábrica reconstruida la posibilidad natural de reconocer los sucesos y las acciones que la habían marcado y posteriormente reconfigurado, además de la naturaleza propia de las diversas partes y las relaciones entre las mismas. En sustancia, dejar a la fábrica sus propias trazas, en algunos casos atenuándolas sin cancelarlas ni generar nuevas señales.



20

Aun siendo este objetivo funcional y compatible con la consecución de la distinción de las diversas intervenciones requerida por las Cartas de Restauración y por una gran parte de la cultura occidental de restauración –no toda-, se quería evitar remarcar esta distinción hasta hacerla aparecer aséptica, didáctica o excesivamente conceptualizada. No se trataba de querer manifestar una separación filológica sino, antes al contrario, expresar una forma de participación de la obra, incluso de afecto, acercándose a sus materiales y modos constructivos sin confundirse con ellos en cualquier caso: *aemulatio, non imitatio*.

En aquellos años en Inglaterra, Italia y España, nació y comenzó a difundirse la aplicación a la arquitectura de los principios y de las técnicas de la estratigrafía arqueológica. Tiziano Mannoni realizó una aplicación pionera de la lectura estratigráfica de paramentos arquitectónicos en el castillo de Génova (1974) y, a principio de los años 80, Roberto Parenti hizo lo propio en el castillo de Montarrentí. Si en ciertas condiciones la estratigrafía podía llegar a reconocer los procesos y los eventos, constructivos y destructivos, naturales y antrópicos, que habían dejado su impronta en la fábrica a través del tiempo, la atención y el seguimiento de los principios y los modos con los cuales esta estratificación se vuelve legible habrían permitido el reconocimiento en un futuro de las acciones que acometíamos en el edificio.

Este razonamiento nos llevó a adoptar como referencia la mentalidad, el procedimiento y los recursos técnicos de la estratigrafía de la arquitectura,

tanto de manera previa en el proyecto como en la obra posteriormente. Por ejemplo, una de las definiciones más innovadoras de la estratigrafía permitía reconocer y describir sobre la construcción los bordes y las superficies de demolición, herida y derrumbe, definidas como interfaces negativas. Estos bordes y superficies son al mismo tiempo la alusión a una ausencia y la traza presente de la acción que la ha provocado, además de secciones de la materia construida. Aun siendo inmateriales, poseen una configuración significativa por sí mismos.

Dejar legibles estas interfaces en su estado natural, evitando su manipulación y su reelaboración y, sobre todo, evitando cubrir sus bordes, constituye un recurso que permite mantener reconocibles las trazas de las acciones constructivas; y esto era aplicable tanto para la coronación y perfiles del derrumbe de las grandes crestas remanentes de la catedral derrumbada, como para las cicatrices y las fracturas de cada sillar. Ambas, como en San Agustín, representan perfectamente el *recuerdo de haber olvidado*, la evocación concreta en sí misma de algo que ya no existe.

Esta idea motivó que evitáramos de una manera casi obsesiva la reelaboración de los bordes tanto de las grandes crestas como de cada uno de los sillares, cuyas lesiones o faltas más vistosas, que habrían turbado excesivamente la continuidad del paramento, se resarcieron con taraceas de la misma piedra con su forma tridimensional adaptada con pantógrafo a la irregularidad de los bordes.

20. Imagen de los despojos de la fábrica de la Catedral, después del desescombro y tras los apuntalamientos (foto: Francesco Doglioni)

21. Fase avanzada de la reconstrucción del frente sur del transepto. Los sillares ausentes se sustituyeron provisionalmente (lagunas de espera) por fábrica de ladrillo, en la esperanza de poder encontrar todavía dichos sillares (foto: Francesco Doglioni)

21





22

Además, la estratigrafía se basa sobre la institución de relaciones de antecedencia, contemporaneidad y posterioridad entre las partes o unidades constructivas que reconocemos diversas por su construcción. Extendida a toda la fábrica, permite elaborar una cronología relativa de los estratos y las interfaces presentes sobre la superficie visible del paramento.

A la postre, los principios de la estratigrafía de la arquitectura se pusieron al servicio de la posibilidad de reconocer la diversa naturaleza y las diferencias entre las partes con las cuales se iba construyendo la catedral. En síntesis, estos principios se pueden aplicar a la posibilidad de reconocimiento de las superficies además de la cualificación y legibilidad de los bordes de contacto con otras superficies diversas.

Por ejemplo, la superficie de los sillares nuevos realizados en sustitución de los elementos perdidos o de las taraceas de integración de las faltas más alarmantes de los antiguos sillares se trató con la bujarda, un instrumento moderno reconocible por las filas paralelas de dentaduras que no se encuentra entre los tipos de acabado históricos de los sillares de la catedral. Se varió el tipo de dentadura de la bujarda a tenor del tratamiento más o menos fino presente en las diversas zonas reconstruidas. La diferencia introducida entre los sillares existentes y sillares integrados fue la mínima necesaria para consentir un reconocimiento a corta distancia, pero permitió una buena integración de la textura en la vista de conjunto¹¹.

22. Remontaje de las nervaduras de piedra de la bóveda de la Capilla del Gonfone, talladas y pintadas por el intradós. Para evitar dañar los frescos todavía conservados, la cimbra se revistió de material protector (foto: Francesco Doglioni)

23. La bóveda reconstruida del ábside central. A la derecha, la parte que sobrevivió in situ al terremoto (foto: Francesco Doglioni)

24. El frente lateral meridional de la nave engloba a modo de “ruina interna” el muro superviviente al seísmo (foto: Francesco Doglioni)

Los bordes, constituidos por interfaces negativas y bordes intencionales, se mantuvieron visibles dentro de lo posible en su naturalidad, sin nuevas elaboraciones o recubrimientos. Para ello, los nuevos bordes se concibieron siempre que fue posible como bordes apoyados, complementarios, que obtuvieron su forma de la unidad donde se apoyaban sin ocultar su naturaleza y, por tanto, se realizaron ligeramente rehundidos. Así, la voluntad consciente de mantener una distinguibilidad reducida a lo esencial y perceptible de modo natural nos permitió efectuar el resarcimiento de las lagunas evitando una acentuación formal y visiva demasiado estridente.

Entre las aportaciones de este trabajo podemos incluir como efecto colateral del esfuerzo en la identificación de los sillares, el afinamiento de la capacidad de observar y ver, es decir, la constatación de hasta qué punto las trazas y caracteres que al principio pasaban inadvertidos o escapaban a nuestra atención y entendimiento pueden ser significativos y fedatarios del rol específico y de la posición en la fábrica de cada elemento.

La conclusión obtenida es que la fábrica –toda fábrica– es un lugar que presenta una vastísima cantidad de señales que la convierten en algo diverso y peculiar en cada lugar. Paradójicamente, somos ahora más conscientes que una reelaboración y homologación de superficies llevada a cabo en una restauración “normal” puede ser más destructiva para estos caracteres, imperceptibles si no se sabe observarlos, que la desarticulación causada por un derrumbe y una sucesiva recomposición.

No se pretende esconder el hecho que, para muchas partes de la construcción, la recomposición por anastilosis no fue posible, tanto por impracticabilidad técnica –los muros de mampuestos careados y enlucidos no lo permitían salvo en pocos casos–, como por la pérdida física, como había sucedido desgraciadamente con las estructuras lígneas de la cubierta.

Los muros de mampuestos de piedra careada se reconstruyeron con piezas escogidas entre los escombros, en hiladas más regulares de las existentes en origen, y sucesivamente enlucidos con una delgada capa de mortero semitosca, extendida con la paleta para dejar intuir la presencia y la forma de los mampuestos subyacentes. De este modo, se quiso mantener al menos parte del efecto plástico de las antiguas superficies, mitigando todos aquellos aspectos de apariencia más imitativa.

Las cerchas de la cubierta de alerce se reconstruyeron según el paso, sección y diseño estructural preexistentes. La madera se puso en obra sin tratamientos ni pátinas artificiales, de manera que aparecerán durante un largo periodo de tiempo como nuevas o recientes.

La cuota de proyecto de nueva planta más marcada se reservó al complejo litúrgico a disponer según las indicaciones postconciliares. Estos objetos físicos y su ubicación, proyectados por el arquitecto Sandro Pittini, constituyen un ulterior estrato reconocible como diverso y contemporáneo, y dialogan con las piedras, la materia y el color, animando la espacialidad interna de la construcción y articulando sus respectivos lenguajes.



23

24




25. Vista del interior una vez terminada la reconstrucción. Los muros de mampostería concertada, recuperada tras el derrumbe pero no reconocible, fueron fundamentalmente recubiertas por un enlucido muy delgado, aplicado de modo que consintiera intuir el material y la textura construida de la fábrica de piedra (foto: Francesco Doglioni)



25

Por tanto, *¿dov'era, com'era?* No ha sido este el objetivo del proyecto y de la obra¹², y considero que esta expresión no puede ser adoptada para describir la obra concluida. No se ha perseguido en ningún momento la igualdad, entendida como coincidencia formal de los aspectos visibles entre antes del terremoto y después de la reconstrucción, como modo de anular el suceso cancelando sus efectos. La analogía existe y se ha buscado tenazmente, pero se ha convertido en un marco de trazas antiguas y nuevas, de nuevas relaciones, de mutaciones y de persistencias. Aunque el solar coincida en sus coordenadas geográficas, se ha perseguido sobre todo la continuidad entendida como una temporalidad segmentada en el lugar, partiendo de los despojos de la antigua fábrica, en el conocimiento de que nada habría podido ser igual, debido también a la reconstrucción de su contexto urbano y a la experiencia vivida por los habitantes. La misma fábrica está atravesada por las vibraciones y las inquietudes provocadas por la heterogeneidad entre las partes supervivientes y las recompuestas, por la falta de concordancia entre las partes remanentes deformadas por el evento y las partes reconstruidas. Se han querido trenzar de nuevo los hilos desgarrados de la fábrica sin olvidar por ello las heridas y los avatares que la historia de la catedral ha generado tanto en las cosas como en los hombres.

La analogía de lo que actualmente es visible con los recuerdos más remotos de la catedral no se ha asumido como el fragmento de un todo desaparecido, sino como tensión y medio para ponderar cambio y continuidad, y confrontar ambos frente a nuestros ojos en su serena convivencia presente. 

Notas

1. BERENSON, B.: “Come ricostruire la Firenze demolita”, en *Il Ponte*, año I, nº 1, abril 1945, Florencia; BIANCHI BANDINELLI, R., “Come non ricostruire la Firenze demolita”, en *Il Ponte*, año I, nº 2, mayo 1945, Florencia
2. Véase LA REGINA, F., “Il primato dell’opera”, en *Come un ferro rovente*, Napoli 1992, págs. 175-198
3. La Catedral de S. Andrea Apostole en Venzone se construyó en los primeros decenios del siglo XIV, englobando y ampliando el espacio de una iglesia precedente del siglo XIII, a la cual se añadieron un amplio transepto con grandes fachadas y portales de acceso sobre los frentes opuestos y los tres ábsides abovedados, cerrados al sur y al norte por dos campanarios. Al final del siglo XIV se adosó al sur la Capilla de Gonfalone, con un importante ciclo pictórico, y en el siglo XVII a norte la Capilla del Rosario.
4. Sobre la actividad del Comité de Coordinación para la recuperación de los bienes culturales del Ayuntamiento de Venzone, constituido por Remo Cacitti a partir de mayo de 1976, y sobre los problemas del patrimonio cultural después del seísmo, véase en AAVV., *Le pietre dello scandalo*, Einaudi, Torino 1980
5. En 1902 Giacomo Boni presidió la remoción de los escombros del Campanario de San Marco. Él, que también favoreció la reconstrucción *com’era, dov’era*, era bien consciente de la pérdida irremediable. Después de haber recuperado los mármoles y los bronceos, el 22 de julio de 1902 describía en su diario la ceremonia del adiós: “Inauguré esta noche el sepelio, con una barca a motor que remolcaba una balsa cargada con los primeros cien metros cúbicos de escombros, blancos como huesos calcinados, sobre los cuales había extendido una rama tronchada de laurel (...) Con nosotros en el muelle estaba una niña veneciana, Gigeta, con su cara y ojos dulces como en un cuadro de Bellini, que tenía un ladrillo arrojado en frondas de laurel sobre el que yo había grabado la fecha de 14 de julio de 1902: uno de los soberbios *lateres cocti* (ladrillos cocidos) de la antigua Aquileja romana (...) La niña lo lanzó al mar: un zambullido y un salpicon: comenzaba el hundimiento”. En: TEA, E., *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, vol. II, Milán 1932, pág. 103
6. El Proyecto Cultural sobre el cual se redactó el proyecto fue elaborado en 1980 por la Comisión técnico-científica del Comité para la ripristinación de la catedral de Venzone, instituido por la Archidiócesis de Udine. Contribuyeron, entre otros, Marisa Dalai Emiliani, Maria Pia Rossignani, Remo Cacitti, Francesco Doglioni, Michele Cordaro, Angiola Maria Romanini, Corrado Maltese, monseñor Giovanni Battista Della Bianca, Andrea Emiliani, Pier Luigi Cervellati, Salvatore Di Pasquale, Hans Foramiti. Véase Comitato e Commissione técnico-scientífica per il ripristino dei Duomo di S. Andrea Ap. A Venzone, “Relazione sul Progetto Culturale per la ricostruzione del Duomo di Venzone”, en *Bolletino dell’Associazione Amici di Venzone* nºs 12-13, Udine 1984
7. La anastilosis, concepto que ha encontrado aplicación prevalente en la restauración de construcciones derrumbadas en la Antigüedad y halladas por excavaciones arqueológicas, consiste en recomponer en orden y posición de proveniencia certera los elementos precipitados, generalmente constituidos por bloques de piedra, elementos arquitectónicos o, como en la etimología de la palabra, reerigir tambores de columnas caídas. La diferencia conceptual y operativa entre la anastilosis aplicada a una construcción colapsada en tiempos remotos y una desbaratada en tiempos recientes y que dispone de documentación fotográfica previa a su derrumbe fue analizada por Cesare Brandi en el ensayo: “¿Es siempre justo reconstruir un templo?” *Corriere della Sera*, 22 de agosto de 1978. Según Brandi, el templo E de Selinunte, cuyos tambores de la columnas que habían permanecido durante muchos siglos esparcidos en el terreno, en parte embutidos en el mismo y protegidos y en parte expuestos a la atmósfera y degradados asumiendo una fuerte diferencia de conservación e integrándose naturalmente en el lugar de caída, se debía mantener en estado ruina y la anastilosis era inoportuna. Brandi consideraba por el contrario una restauración ejemplar el caso de la iglesia de San Pietro ad Alba Fucens, destruida por el terremoto de Avezzano en 1915 y reconstruida por anastilosis sobre la base de la documentación fotográfica, aun con cuarenta años de por medio.
8. La obra de reconocimiento y recomposición sobre el terreno, iniciada en 1982 y proseguida hasta completar la reconstrucción en base a un acuerdo entre la Soprintendenza y el Arzobispado de Udine, fue coordinada por Francesco Doglioni, con Alba Bellina, Alessandra Quendolo y otros colaboradores. En la fase inicial de organización colaboraron Maria Pia Rossignani, arqueóloga, y Vittore Doglioni, experto en informática.
9. El proyecto de ejecución, redactado en 1985, fue realizado por el Oficio Técnico de la Fábrica de la Catedral, cuyo responsable coordinador fue Francesco Doglioni, con Alba Bellina y Marco De Giacometti.
10. La parte estructural del proyecto fue realizada y supervisada por Salvatore Di Pasquale, Enrico Baroni y Alberto Bove, del Departamento de Construcción de la Universidad de Florencia.
11. Véase en BELLINA A., DOGLIONI F., QUENDOLO, A., “L’integrazione delle lacune nella ricostruzione per anastilosi del paramento lapideo del Duomo di Venzone. Aspetti concettuali e modi esecutivi”, en *Le pietre nell’architettura: struttura e superfici*, Actas del Congreso de Bressanone “Scienza e Beni culturali”, editadas por G. Biscontin y D. Mietto, Padua 1991, págs. 593-604
12. La obra se inició en 1988 bajo la dirección de la Soprintendenza de Trieste (director de obra Giuseppe Franca), con la constante colaboración y asistencia de la Oficina Técnica de la Fábrica de la Catedral (los arquitectos F. Doglioni, A. Bellina, A. Quendolo). La empresa constructora adjudicataria fue Cassinelli de Roma. La Catedral de S. Andrea reabrió el culto el 6 de agosto de 1995.