

# Enmiendas parciales a la teoría del *restauro*

(I)

## Imágenes y palabras

por Alfonso Jiménez\*



Torre de la Giralda de Sevilla

Las reflexiones que siguen tienen el valor indudable de una especie de “examen de conciencia” realizado por su autor tras una intensa y larga experiencia acumulada, unas veces como observador privilegiado comprometido y otras como protagonista de importantes acontecimientos en torno a la restauración arquitectónica en la España contemporánea. Son reflexiones acerca de la crítica, la percepción de la arquitectura, la terminología sobre restauración y la diferenciación entre la “práctica”, el “método” y las “mil y una teorías”, dejando para una segunda parte, en el próximo número de LOGGIA, la teoría que “hace suya”.

*Partial amendments to the restoration theory. (I) images and words.* The reflections below undoubtedly constitute a kind of heart searching carried out by the author after accumulating a great deal of intense experience, sometimes as a privileged and committed observer and others as the protagonist of important events connected with architectural restoration in Spain today. They are reflections about criticism, the perception of architecture, the terminology involved in restoration and the difference between the “practice”, the “method” and the “thousand and one theories”. The second part of these reflections will appear in the next edition of LOGGIA, and will include the theory the author makes his own.

\*Alfonso Jiménez Martín es Dr. arquitecto, catedrático de Análisis de Formas Arquitectónicas de la E.T.S. de Arquitectura de Sevilla y Maestro Mayor de la catedral de Sevilla

Hace quince años publiqué una traducción de la *Carta del Restauro*, en su versión de 1972<sup>1</sup>, a la que añadí un largo apéndice donde expuse ciertas reflexiones sobre la práctica de la restauración de monumentos en España; a la vez publiqué<sup>2</sup> una elaboración teórica en la que ofrecí, desde el punto de vista del análisis de formas, el recuento de las instancias que marcan las pautas ineludibles en el proceso restaurador, que siempre se me ha asemejado, al igual que toda la actividad arquitectónica, a una gigantesca ecuación con un corto número de variables, ecuación que no siempre tiene un resultado cierto ni el éxito asegurado. Ambas publicaciones, teniendo en cuenta la labor personal que podía acreditar entonces, tenían mucha planta bibliográfica y poco alzado de experiencia propia.

Desde entonces hasta el presente la actividad profesional me ha permitido, actuando en escalas arquitectónicas muy diversas, poner en práctica mi teoría, siendo necesario advertir que el posesivo se refiere a que soy usuario de ésta, y no su autor. Durante estos tres lustros he tenido la fortuna de salir del tópico aislamiento de “esas insólitas latitudes culturales de Sevilla”<sup>3</sup> e incluso creí durante algún tiempo, *vanitas vanitatum et omnia vanitas*, que sería posible formar un grupo de gente interesada en esto de conservar edificios antiguos, una especie de cenáculo granadino en el que, como en una nueva *Accademia dei Virtuosi del Pantheon*, se glosasen los palimpsestos que son los monumentos. Durante estos frenéticos años he tenido la oportunidad de oír, como empresario de conferencias y ponencias, a muchos compañeros cuyas obras he conocido con detenimiento e incluso, he compartido mesa y mantel con casi todos los que han estado en el epicentro de alguna polémica, cuyo sabor agrídulce sigo paladeando en lo mío. También debo recordar que estos quince años han sido de una actividad frenética en toda España, que nos ha legado una variedad asombrosa, y preocupante, de experiencias divergentes en nuestro campo. En una palabra: he tenido ocasión, dentro de mis limitaciones, de ver, oír y leer mucho de restauración de arquitectura, y por ello he tenido ocasión de modificar o revalidar mis puntos de vista con los de otros.

Ahora, cuando he cumplido un tópico número de años, cuando la profesión me ha abandonado y cuando algunos me preguntan sobre las razones que me llevaron hace años a realizar obras que casi no recuerdo, creo que debo revisar los escritos que mencioné al principio, pues me parece que este inicio de la jubilación es un momento propicio para

reflexionar. Comenzaré por aspectos circunstanciales, para, más adelante, seguir la estela del maestro Cesare Brandi<sup>4</sup>; así me referiré a cuestiones muy diversas, tales como la importancia de los medios de sustitución en estos temas, el valor de los términos que usamos, el abanico de posibilidades perceptivas, etc.; quedan para otras entregas, con permiso de nuestro generoso y paciente editor, las cuestiones básicas.

Antes de seguir adelante me gustaría explicar el valor que doy a los ejemplos concretos que cito, ya sean fotografías, citas textuales o comentarios sobre obras o escritos cuya autoría hago constar; se trata básicamente de “ilustraciones”, y por lo tanto no se agotan sus lecturas, positivas o negativas, en la que en ese momento concreto ofrezco al lector.

## DIBUJAR Y VER

No hay más que repasar la historia del Movimiento Moderno para convencerse de que entre lo vivo y lo pintado hay un cierto trecho; uno por uno, los grandes edificios que constituyen nuestra “herencia genética” muestran tal cúmulo de incongruencias entre sus dibujos (de proyecto o de documentación) y sus formas reales, que los estudiantes de arquitectura quizás prefieran estudiar edificios locales de segunda fila antes que las obras maestras alejadas de su residencia, ya que ni las mejor documentadas, pongamos por ejemplo las que ofrece la serie de *Global Architecture*, llegan a estar definidas con claridad en los planos, y éstos no siempre corresponden a las fotografías.

Por ello no extrañará la inquietud crónica que me causan los profesionales al exponer proyectos de restauración, es decir, cuando a través de las páginas de una revista o por medio de unas diapositivas, ayudadas por la palabra, describen algo que sólo es “realidad virtual”, para-arquitectura o arquitectura ficción, pues entiendo que al igual que una partitura no es música ni un guión es teatro, aunque sean indispensables para alcanzarlos, la arquitectura sólo lo es cuando llega a ser obra real, obra construida, y sólo en ese momento se verifica la validez del proyecto, precisamente cuando resulta demasiado tarde. Esta contradicción es particularmente inquietante en restauración, pues el desarrollo de las obras suele ser tan complejo, por exigencia intrínseca del proceso, que rara vez el documento proyectual se parece a la realidad construida, y eso contando con que no aparezcan sorpresas, que siempre se dan.

Si hubiera tenido presente este principio elemental en sep-



1



2

tiembre de 1986, no hubiera apoyado con tanta energía las diapositivas que se expusieron en el paraninfo de la Universidad de Baeza, y que por invitación mía mostraban el proyecto de intervención sobre la antigua iglesia de San Francisco de aquella ciudad; si hubiera sido más cauto quizás hoy no interferirían en la silueta urbana las toscas caricaturas de unos hipotéticos arcos vandelvirianos, alzados sobre nocapiteles, formas que nunca debieron pasar del papel de un encargo ministerial madrileño, asumido por la naciente burocracia andaluza, a la realidad de los cielos jiennenses<sup>5</sup>.

En el proyecto, sobre el papel o en pantalla del ordenador, casi todo vale, pues todo se puede “construir”, los puntos de vista se eligen cuidadosamente y siempre simplifican la realidad; por contra, en la realidad, casi todo se ve, de forma más incontrolada que en los gráficos y a través de más ojos, no siempre cómplices, y, sobre todo, todo se disfruta... o se padece; por eso no entiendo cuánto valor tienen las justificaciones literarias y las coartadas discursivas ante el hecho cierto de la percepción directa de unas formas arquitectónicas nuevas cuando en términos perceptivos, éstas, las modificadas o agregadas, se convierten en protagonistas de la escena. Ante las mejoradas ruinas de Carracedo<sup>6</sup>, las invocaciones al espíritu ruskiniano que, según cuenta su autor, animaron el proyecto de las elegantes estructuras superpuestas a las antiguas, de las refinadas colisiones de suelos, de la didáctica de las atarjeas, y de las sofisticadas carpinterías que consolidan dialécticamente huecos accidentales, me suenan a música celestial, pues aquellas mutiladas ruinas cistercienses se han convertido en el fondo perceptivo sobre el que destacan las figuras protagonistas de unas formas nuevas, nada neutras, pertenecientes a una moda esti-

lística perfectamente identificable e histórica como todas<sup>7</sup>. Sospecho que John Ruskin predicaba otra cosa, aunque también me malicio que, como aquel atormentado inglés nunca llegó a resolver sus dudas de identidad, en el empeño utópico se le fue todo<sup>8</sup>; lo más notable es que las sensibles, apasionadas y reaccionarias observaciones de un teórico victoriano se hayan constituido en un parte sustancial de la ética de nuestra disciplina y en eso sigamos.

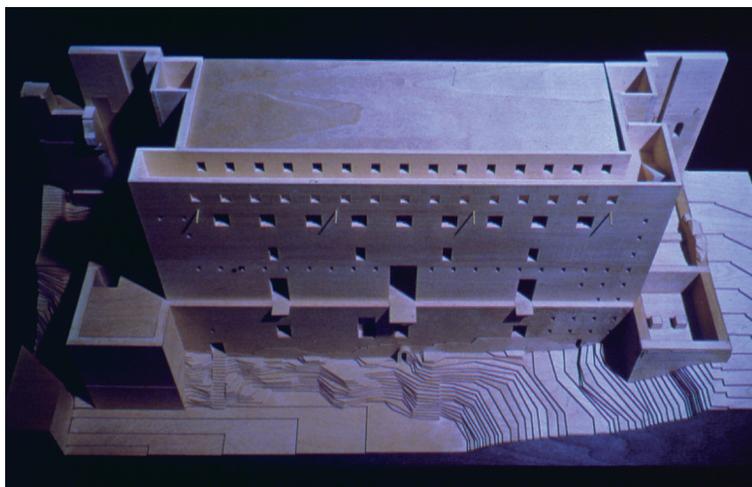
Parece que en los numerosos y carísimos cursos magistrales que se imparten por doquier, entre ciudades de Italo Calvino, reflexiones metodológicas e ininteligibles explicaciones científicas, no queda mucho tiempo para insistir sobre el más elemental de los principios de composición arquitectónica, aquello que sólo compete al arquitecto: que el resultado de toda actividad arquitectónica es algo que se percibe y que reforma perceptivamente un espacio preexistente. Es decir, el resultado de una intervención no constituye<sup>9</sup> una argumentación intelectualmente brillante, bien calculada, poéticamente equilibrada, soberbiamente fundada en una metodología impecable, apoyada por estudios enciclopédicos, bendecida por la prensa y la casi siempre complaciente administración, etc, etc, sino algo edificado que se vive mediante su percepción y que, por si fuera poco, la gran masa de usuarios sólo conocerá a través de su fruición perceptiva. Será responsabilidad de pocos y fruición de muchos.

A pesar de no ser un caso estricto de restauración, la actual polémica sobre la “reconstrucción” de “El Rey Chico”, cabaret granadino ubicado al pie de la Alhambra y del Generalife, pone de manifiesto las limitaciones del proyecto como anticipación en estas cuestiones; me parece relativamente fácil conseguir que se haya autorizado el proyecto,

1. San Francisco de Baeza

2. “El Rey Chico”

3 y 4. Maqueta y obra del Teatro Romano de Sagunto



3



4

pues unos dibujos bien escogidos, quizás una maqueta y tal vez una memoria con citas de los clásicos, incluido Torres Balbás si se tercia, y la congénita estupidez de las administraciones divergentes que convergen en el caso, son capaces de obtener licencia, pero ello no evita lo que está pasando: “El Rey Chico” neo-racionalista es una agresión real, es decir, perceptible, a la que no cabe ni siquiera la socorrida coartada de la “modernidad”, pues a estas alturas del siglo las formas derribadas eran tan historicistas como las que nos muestra la prensa en plena labor de albañilería, y ambas tan fuera de época como de contexto, y ésta hasta de escala<sup>10</sup>.

Cualquier explicación, o coartada, que aportemos antes o después de una intervención se enfrentará luego al hecho ineludible de que unas formas nuevas o renovadas, soportes materiales de varias instancias bien determinadas desde los tiempos de Vitruvio, coexistirán con otras anteriores, igualmente polifónicas; el inevitable problema reside en la manera en que las formas nuevas convivirán con la viejas, pues puede plantearse la confrontación perceptiva en los términos antagónicos de integración o de contraste, de acompañamiento, de colisión o de desprecio, de enmascaramiento o de simple y pura destrucción, mejor o peor justificada, y ello dentro de una variedad de escalas, contextos y grados asombrosa. A pesar de la variedad de posibilidades de copresencia que pueden darse, con o sin trauma, creo que es conveniente que se sistematicen a partir de lo que es ineludible: el conocimiento de los atributos perceptivos, esencialmente visuales, pues si las posibilidades de graduación, dentro de la gama polarizada entre los extremos citados, son prácticamente infinitas, los campos de la apariencia visual donde podemos actuar sólo son, si creemos a D. Katz, once,

pero si nos limitamos a la arquitectura de nuestras ciudades operaremos sólo con ocho<sup>11</sup>, articulables en unos pocos modos perfectamente definidos; estoy firmemente convencido que una obra de arquitectura, sea de restauración o de nueva planta<sup>12</sup>, demuestra su calidad a través de una crítica formal iniciada a partir de cuestiones de esta índole, sin negar que, en un momento posterior, tengan su entrada otras menos objetivables.

Antes de pasar a otra de las cuestiones previas de mi exposición creo que debo terminar con las cuestiones gráficas, retomando una formulación ya enunciada una líneas más arriba, precisamente cuando me referí a que rara vez el proyecto se parece a la realidad construida, aún cuando no aparecen sorpresas; por ello me sorprendió tanto el caso del teatro de Sagunto<sup>13</sup>, perplejidad que el silencio de sus responsables va convirtiendo en certeza de que allí se soslayó algún principio de metodología restauradora, que poco o nada tendría que ver con la pintoresca decisión judicial que ha terciado en el proceso. En otra ocasión escribí<sup>14</sup> lo que sigue con referencia a este tema concreto: “(...) una de las novedades que aporta este epopéyico proceso de Sagunto es que las formas que se han construido son virtualmente idénticas a las representadas en los diversos documentos del proyecto, dibujados mucho tiempo antes de que se iniciasen las tareas edificatorias. La rareza del caso viene del hecho de que lo normal es que los dibujos del proyecto de ejecución, y no digamos del básico, incluso en obras de nueva planta y sin ningún condicionante sustancial que deba ser respetado, muestran discordancias, a veces muy importantes, con lo realmente construido. Eso no ha pasado en Sagunto, una parte de cuyo esquematismo, esa



5

5. Monasterio de Carracedo. Pavimentos

6. Monasterio de Carracedo. Tratamiento de los huecos



6

falta de “sensibilidad mediterránea” que Antonio González demandaba a Giorgio Grassi en la sesión crítica celebrada en Valencia de comienzos de octubre recién pasado, creo que es consecuencia de la obediencia ciega al proyecto por parte de quienes, en la distancia y desde las prisas de los fastos de 1992, lo han ejecutado”.

**Al cabo del tiempo creo que debo insistir:** lo más notable del caso de Sagunto es que sus espléndidos dibujos y su maqueta, todos ellos previos<sup>15</sup>, tuvieron tal capacidad profética, lo que hace aún menos creíble el escándalo judicial, y su inesperada solución, a la vuelta de una elecciones; cada vez tengo más claro que la investigación fue allí un arabesco lateral, una especie de acompañamiento coral para un proyecto plenamente moderno, es decir, un proceso de dibujo, hecho a distancia, y aplicado de manera bastante expeditiva sobre el pobre edificio saguntino, cuya romanidad era más teórica que real. La acción concurrente de una administración bisona y con prisas *electoreras*, una empresa constructora excesivamente grande y un periódico tendencioso hicieron el resto<sup>16</sup>.

**Tengo para mí como axioma** que en esto de la restauración el proyecto no debe parecerse a Minerva, que nació de la cabeza de su divino padre ya adulta, incluso armada y con casco, sino que constituye un proceso iterativo y abierto de búsqueda paciente, con abundantes silencios y paradas, arrepentimientos e indecisiones. El proyecto de restauración que nace de la cabeza del divo como lo hizo Minerva y que además no cambia con la obra, sólo tiene dos explicaciones: o es una pieza maestra de la más depurada metodología profética, o es el atestado de la reiterada violación del monumento para adecuarlo a las previsiones proyectuales.

## PALABRAS, PALABRAS

Uno de los problemas habituales en cuestiones de restauración de Arquitectura es la variedad de términos que empleamos en castellano, pues cada técnico que interviene sobre un edificio antiguo inventa su propia terminología, que actualiza en las siguientes ocasiones, aún a riesgo de contradecirse. Tengo para mí que esto, en la mayoría de los casos, constituye un síntoma evidente de la inmadurez que reina en este tema, y contrasta con la situación de Italia, donde las palabras conservan una saludable vigencia general, casi longevidad diríamos, aunque también debemos reconocer que, en muchos casos, tal estabilidad no es sino una manifestación del burocratizado ambiente italiano, dominado por unos funcionarios bien formados, consolidados y con antigüedad en su campo; resulta obvio que los términos italianos se han infiltrado muchísimo en el argot que manejamos en este campo, pero no deja de ser curioso que tienen una mayor presencia cuanto más limitada sea la experiencia profesional del hispano de turno, de forma que cuando la adquiere en el campo de la Restauración, se manifiesta con una menor dependencia léxica del italiano.

En este artículo no pretendo establecer una norma ni nada que se le parezca, pues carezco de conocimientos y autoridad para ello, pero sí me gustaría advertir que las palabras que empleo para definir conceptos me parecen que los recubren bien y que no dejan demasiadas lagunas; creo que esto será más significativo cuando analicemos los valores, pues en esto la anarquía léxica me parecería síntoma de embarullamiento conceptual.

En castellano las discrepancias comienzan por la propia

definición de nuestra actividad, pues “restauración” parece a la mayoría, a tenor de los resultados, un término anticuado y restringido, propio de Bellas Artes, arquitectos viejos y ámbitos museísticos; creo que en esto los supuestos sinónimos no introducen matices semánticos valiosos, sino que en la mayoría de los casos, representan sólo un recurso fácil y vergonzante para eludir restricciones normativas, cuando no se trata de un simple esnobismo o un subterfugio corporativo. Así algunos profesionales, acomplejados por las carencias de su formación, preferirán otra palabra, quizás “rehabilitación”, para situar su actividad en un campo que eluda responsabilidades históricas o artísticas, para las que aún no parecen legalmente aptos. El concepto de “rehabilitación” corresponde muy bien a su contenido cuando se refiere al grueso de su actividad (quizás el tratamiento de viviendas de V.P.O, locales comerciales...), pero a veces cae en el ridículo más notorio cuando se aplica a objetos arquitectónicos que se salen de tal manera del uso cotidiano, que evidencian el burdo intento de disfrazar lo que es una restauración pura y dura, aunque sea en grado de tentativa.

Ni que decir tiene que cada arquitecto que restaura y publica, de los escasos que suelen reflexionar por escrito sobre su actividad, eligen además unos apelativos sumamente variados y personales para denominar las distintas corrientes, históricas o actuales de nuestra actividad, es decir, ni siquiera nos ponemos de acuerdo para designar a los periodos más caracterizados del pasado de nuestra actividad<sup>17</sup>. Las posibilidades parecen polarizarse entre dos extremos antagónicos, representados por quienes usan con habilidad términos de lenguas más experimentadas en esto<sup>18</sup>, y así vemos desfilar, junto a Viollet-le-Duc, Ruskin y los inagotables italianos, con un toque de Torres Balbás, las divinas palabras de esta materia: *forma prístina, revival, falso storico, restauro científico, non finito, restauración en estilo, diradamento, sventramenti, preexistencias ambientales, restauro critico, ...* para concluir con la analogía formal, último fármaco patentado. En el extremo opuesto, aunque no están exentos de aportaciones lingüísticas ya consagradas, están quienes prefieren acuñar palabras o cogerlas al vuelo, ofreciéndonos un variado rosario de novedades<sup>19</sup> (*restitución analógica, condición arquitectónica, diacronía armónica, mimetismo científico, reconstrucción científica, condición documental, restauración objetivada, reintegración de la imagen,...*) usadas de manera tan sugerente como personal.

Ambas posibilidades me parecen legítimas y útiles, pero en esto me gustaría que fuéramos algo más austeros, pues a veces lo mismo se designa de maneras tan diferentes que el lector, completamente perplejo, prefiere dedicarse a construir su propio discurso sobre las fotografías, olvidando la teoría contenida en los textos. De lo que sí estoy seguro es que carecen de contenido aquellas palabras o expresiones que metafóricamente atribuyen a la arquitectura cualidades humanas, y por ello procuraré evitarlas, aunque estén consagradas por las autoridades; así prefiero soslayar cualquier referencia al carácter, la honestidad, el espíritu, la intención o el mensaje.

Para que mi postura quede suficientemente clara declararé que sólo reconozco como pertinentes las formas perceptibles, las relaciones espaciales y temporales que las ligan, los rastros y huellas demostrables, las conductas observables, las determinaciones científicas de datos mensurables, las opiniones generales estadísticamente fundadas, los documentos y su interpretación directa y consensuada. Mis materiales son sólo y exclusivamente los que tiene en cuenta la disciplina que se llama Análisis de Formas Arquitectónicas que aquí, por abreviar, no sólo he resumido en exceso, sino que carece de los oportunos matices<sup>20</sup>.

Para entendernos expondré un ejemplo de lo que me parece pertinente usar en restauración y lo que, aun siendo interesante, creo que debe reservarse para otras actividades. Reconozco, y quizás interpreto según las limitaciones materialistas del párrafo precedente, el mensaje que está escrito en el frontón del *Pantheon* con letras de bronce, pero no sé cuál fue el mensaje que Adriano quiso darnos al ordenar que se construyera el edificio, pues no consta; aprecio las relaciones métricas que se dan entre sus elementos fundamentales y creo que alguna intención tenían los arquitectos imperiales al disponerlas así, pero no sé cuál fue, e incluso rechazo que sean válidas las deducciones basadas en ellas, salvo las evidencias metrológicas demostrables, estrechamente emparentadas con cuestiones constructivas; también rechazo, más allá de sus valores poéticos o sugerencias creativas, las referencias al espíritu de la Antigüedad y entelequias similares, porque no sé qué significan. Esto no quiere decir que no me impresione el potente cilindro de luz que desde el óculo hiere la solería del edificio adrianeo, saltando de cuadrados a círculos, pero no creo que sea capaz, ni yo ni nadie, de asegurar lo



7. Santa María la Blanca. Detalle

8. Monasterio de Carracedo

que otras personas han sentido en otras épocas; la cuestión es permitir que el sol siga entrando a raudales por el círculo cenital de la Rotonda, con independencia de lo que inspire o sugiera. En mi opinión, tales expresiones y metáforas tienen valor, pero no en el campo estricto de la teoría de Restauración, pues serán valiosos materiales que se incorporarán a la incontrolable capacidad de creación del arquitecto cuando produzcan formas nuevas para añadirlas a las preexistentes, o surgirán incontenibles en la conciencia de los futuros espectadores y usuarios, pero ésta es una instancia cuya entrada prematura en la reflexión teórica sólo produce confusión.

Para cerrar el somero análisis de estos temas, y enlazar con los siguientes, me interesa glosar brevemente un estudio de Alois Riegl<sup>21</sup>, que si bien se publicó en 1903, ha tardado mucho en aparecer en castellano; me interesa por cuestiones de léxico, pero sobre todo por demostrar cómo la exuberancia verbal esconde la inmadurez de un pensamiento, pues, como es bien sabido, este historiador austríaco, especialista en artes “industriales” de la romanidad tardía, escribió este libro a raíz de ser nombrado presidente de la Imperial y Real Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos de su país, aprovechando su experiencia de once años en la conservación de las colecciones del museo vienés de Artes Decorativas. Ignoro qué conexiones tenía el autor con los italianos de su época, pero creo evidente que su elaboración teórica sienta un precedente muy claro a la teoría expresada por Brandi, aunque en la obra de éste no hallo referencias al texto de Riegl<sup>22</sup>. Me interesa señalar que dedicó mucho esfuerzo a analizar la intencionalidad como valor a considerar, fruto de su adscripción a la entonces imprescindible

teoría de la *Kunstwollen*, la “voluntad de arte”; en este caso creo que tal consideración quedó en un esfuerzo retórico baldío, ya que a tenor de lo que llevo dicho, me parece innecesario tomar en consideración la intencionalidad<sup>23</sup>, pero tiene valor preventivo contemplar el esfuerzo de Riegl, pues pone en guardia ante la posibilidad de que, por influencia de conceptos generales o del “espíritu de la época”, aparezcan más antes de los necesarios, y también los contrarios, que guiados por teorías generales del fenómeno artístico, rechacemos aspectos válidos.

La primera confusión que aprecio, cosa que tiene escaso mérito una vez que Brandi aclaró los conceptos, reside en la distinción que hace entre el “valor de antigüedad” y el “valor histórico”, y su peligrosa derivación, el “valor de contemporaneidad”, pues no veo qué necesidad hay de darle status tan principal a “este nuevo valor conmemorativo (de los monumentos), que en adelante denominaremos «valor de antigüedad»”<sup>24</sup>

Una segunda confusión aparece cuando afirma que “a la inversa, todo monumento histórico es también un monumento artístico”<sup>25</sup>, cosa insostenible a todas luces, pues si el mismo autor asevera, de manera incontestable a mi entender, que “(...) consideramos imprescindibles a todos y cada uno de los acontecimientos históricos”<sup>26</sup>, no se entiende que, siendo lo artístico un concepto de ámbito más restringido, se identifiquen. Más adelante el autor<sup>27</sup> parece abandonar esta posición, para rechazar la artísticidad, cuando propone abandonar el concepto de “monumento histórico-artístico”, para quedarse sólo con el de “monumento histórico”. Ya volveremos más adelante sobre estas cuestiones, pues las reflexiones de Riegl, son muy importantes, e



8

incluso, en ciertos momentos, más amplias y actuales que las de Brandi<sup>28</sup>.

Finalizo estas pinceladas sobre el librito del historiador austriaco, cuyas conclusiones prácticas, dictadas por el sentido común, resultan perfectamente asumibles, aunque la teoría que les sirve de explicación haga agua por varios lugares, a causa sobre todo de la introducción del factor, personal e intransferible, de la intencionalidad, y al transcurso de noventa y cuatro años.

### LAS MIL Y UNA TEORÍAS

El confuso panorama terminológico, la exuberancia y variedad de términos utilizado para definir una misma cosa, parecen dar la razón a quienes, ante la variedad y exuberancia de las experiencias, afirman que en restauración existen tantas teorías como actores, que equivale a afirmar que no existe teoría alguna, pues es como afirmar que no subyace explicación general alguna bajo los numerosísimos experimentos que la Física tradicional muestra.

Que las posibilidades sean muchas no quiere decir que todas las teorías sean válidas, aunque a la hora de justificar éxitos y fracasos nuestra inventiva no parece tener fin en su capacidad para descubrir las oportunas coartadas. En esto me parece adecuado recordar la diferenciación que en todas las actividades humanas se hace entre su “práctica”, como realidad concreta e individual de los resultados perceptibles de esa actividad, su “método”, como conjunto de reglas y alternativas que pueden guiar la práctica, deducidas, entre otras cosas, de la observación estadística de los éxitos de ésta, y su “teoría”, como sistema de principios abstractos, destilados de la práctica y del método, que dan coherencia conceptual al campo. En el libro

de Brandi que ya he usado en estas páginas, una de sus partes, apoyada en otras del mismo tenor, constituye la “teoría” propiamente dicha, y su autor así la llama; el cuerpo metodológico está especialmente representado en la misma publicación por el articulado de la *Carta del Restauro*, mientras la parte que ofrece pautas para la mejor práctica de una intervención concreta se puede encontrar en los anexos de la misma *Carta* o en disquisiciones prácticas sobre los marcos o los barnices. Creo que la diferenciación de estos tres niveles se puede detectar en las actividades de los últimos quince años del más antiguo de los servicios de restauración de monumentos que existe en España; me refiero al que llamamos familiarmente “el Servei”. Es evidente que existe un método que aplica de manera inexorable, y que consiste en realizar una investigación exhaustiva, desarrollada por un equipo tan complejo como entrenado, que lo mismo ultima actividades arqueológicas que documentales o del género que se estime oportuno; de su aplicación no se deriva una única posibilidad de intervención, pues a la vista está que algunas no sólo proceden de proyectos iterativos, sino que en muchas son varios los arquitectos que actúan, de forma simultánea o sucesiva, para materializar la práctica; finalmente existe también una teoría, que está implícita en los numerosos escritos del director de esta institución. Lo que no está garantizado es que el destilado teórico, por ser fruto de una determinada sensibilidad y una cierta expresión, llegue a ser asumido por la práctica general. **En cualquier arquitecto español que restaura**, de forma consciente o inconsciente, estas tres instancias existen, aunque la teoría y el método tengan una cierta tendencia a la atrofia; en los casos en que se dan los tres niveles con suficiente desarrollo, se manifiestan en muchas ocasiones como enemigos irre-

conciliables, cosa que no es una novedad en una profesión tan esquizofrénica como nuestra; lo sorprendente es que con la proliferación de servicios de monumentos que se ha dado en España a partir de 1984, el desarrollo metodológico, que como labor colectiva es el campo propio de una administración, brille por su ausencia.

Parece obvio que el número de teorías coetáneas que dan cuenta de un mismo campo de la actividad humana debe ser menor que el de métodos, y estos menos abundantes que las formas de la práctica, como suele suceder; es más, siguiendo la línea de Brandi, tengo la firme convicción de que, en esto de la restauración, sólo existe en cada periodo histórico una teoría con validez general y también que de ella se deriva un único método de trabajo correcto, pero de la adecuada aplicación de ambos surgen numerosas posibilidades prácticas, pues esta nuestra actividad, por más que se empeñen los que ven la arquitectura desde fuera, tiene una componente creativa insoslayable y casi siempre incontrolable.

El caso de Carracedo constituye un buen ejemplo de ello, pues pese a la pretendida neutralidad de las formas nuevas, tanto éstas y su relación con las antiguas resultan de elecciones formales muy personales, meditadas y selectivas, creativas en cualquier caso. Son tan creativas, aunque en otra escala de calidad y cantidad, como las elecciones de los restauradores de pinturas murales, cuando eligen cancelar o no repintes, cuando velan o desvelan, cuando eligen color para el encintado liminar, cuando cubren lagunas con tintas planas, tramas o colores neutros, etc. Una cosa es que estas elecciones se hagan de forma personal o insensible, y otra muy distinta es que no constituyan actos de libre albedrío<sup>29</sup>.

Por lo tanto no es extraño que exista una variedad asombrosa de soluciones diferentes, muchas de ellas legítimas, para solucionar un único problema de restauración, puesto que las posibilidades de intervención no se derivan necesariamente de la teoría ni del método, al aparecer, en el momento de la puesta en práctica, la componente personal y creativa, que resulta absolutamente insoslayable.

Así pues, puedo afirmar que existe una teoría de restauración, que da cuenta y califica todas las actuaciones concretas, conforma las directrices de un método de trabajo muy caracterizado, que a menudo es confundido con la propia teoría, y finalmente es evidente que existe una práctica multiforme y variadísima. Supongo que en una próxima entrega podré exponerla, dentro del contexto que en ésta he bosquejado. 

## Notas

1. A. JIMÉNEZ (editor), “*Carta del Restauro’72*”, Colegio Oficial de Arquitectos, Sevilla 1982; la Carta ha tenido una revisión y ampliación en 1987, traducida por M.J. Martínez Justicia para el Colegio de Arquitectos de Málaga (Málaga, 1990).
2. A. JIMÉNEZ, “Notas para una teoría integrada de la restauración de monumentos”, Cuadernos de Construcción (2), E.T.S.A., Sevilla mayo 1982, 3ss.
3. O. BOHIGAS, “Arquitectura española de la Segunda República”, Tusquets, Barcelona 1970, 43; la página en cuestión era sólo una demostración de la falta de información que el autor exhibía por aquel entonces, justo cuando su opinión era tenida en cuenta.
4. C. BRANDI, “Teoría del Restauro”, Einaudi, Turín 1963 (cito por la edición italiana de 1977); existe una traducción castellana, bastante literal y poco matizada, de M.A. Tojas Roger para Alianza Forma (Madrid, 1988), hecha sobre la italiana de 1977.
5. Resulta llamativo el pudoroso tratamiento que recibe este caso en las escasas publicaciones donde aparece; así en el catálogo de la Exposición “Arquitectura del Renacimiento en Andalucía”. Andrés de Vandelvira y su época”. Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Sevilla 1992, no hace referencia literaria alguna, e incluso sus fotos (página 95) evitan las vistas de los arcos, pero no pueden escamotear la sombra de éstos sobre las formas originales de Vandelvira. A. J. Morales (Patrimonio histórico-artístico. Conservación de Bienes Culturales, Historia 16, Madrid 1996) es muy prudente en sus pronunciamientos, aunque la fotografía que aporta (XIII) habla por sí sola.
6. S. PÉREZ ARROYO, “Monasterio de Carracedo”, en “Monumentos y proyecto. Jornadas sobre los criterios de intervención en el Patrimonio Arquitectónico”, Ministerio de Cultura, Madrid 1990, 140ss., especialmente páginas 146 y 147.
7. Hay un frase de S. Pérez Arroyo (Ibíd. 147) que no tiene desperdicio: “Existe por otra parte una sofisticada referencia a la que las imágenes de la arqueología nos ha acostumbrado: ver esas cubiertas provisionales que vuelan por encima del yacimiento y *dejan intocado* el objeto arqueológico. Es quizás mejor ofrecer esa imagen de protección o de dignidad, cubriendo el monumento con una *lámina perfecta planteada como sobrevolando* el resto del edificio”. Las cursivas son mías (AJM). Cfr. En la misma publicación se nos ofrecen las imágenes que *dejan intocado* el ruinoso monasterio de San Pedro de Arlanza (Ibíd. 167ss).
8. Quizás el análisis más lúcido y completo de las teorías de John Ruskin sea el centenar de páginas que le dedica A.L. Maramotti (“*La materia del restauro*”, Franco Angeli Libri, Milán 1990, 80-193);

sorprende, no obstante, que el ensayista y activista aristócrata inglés sea analizado sin referencias suficientes a su personalidad, que en mi opinión, se proyectó en sus teorías conservacionistas de forma muy decisiva (cfr. J. Updike, “Memorias de la administración Ford”, Tusquets, Barcelona 1993, 182).

9. Un caso extremo de brillantez en la justificación literaria de unos ciertos criterios de intervención, cuya formulación queda oscurecida por el virtuosismo y abundancia de las citas, son las publicaciones de J. Morales Sánchez, “La construcción del olvido. Memoria, historia, proyecto.”, *Arquitectura y Patrimonio. Memoria del futuro*, Jerez 1994, 45ss.; “Los límites de la intervención en el Patrimonio Histórico para su explotación económica”, *Boletín Informativo* (6), Sevilla 1994, 15ss.; “Arqueología, descubrimiento, proyecto”, *Boletín Informativo* (11), Sevilla 1995, 40ss.; “La investigación como proyecto. El arqueólogo. El coleccionista. El paseante”, *Qvatro edificios sevillanos*, Fidas, Sevilla 1996, 217ss.

10. A. ALMAGRO, “La herencia de Carlos V en Rey Chico”, *Idea*, 19 de marzo de 1997, 19. Agradezco al Dr. Almagro la fotografía que ilustra estas páginas.

11. A. JIMÉNEZ, “Análisis de formas arquitectónicas. Textos docentes (I) Percepción y Sustitución”, Universidad de Sevilla, Sevilla 1994, 26.

12. Creo que desde los años setenta, gracias a las elaboraciones de la *Tendenza* el concepto de “nueva planta” sólo tiene operatividad corporativa.

13. Consúltese la bibliografía en S. Lara Ortega, “El teatro romano de Sagunto”, *Quaderns Científics i Tècnics* (7), Diputació de Barcelona, Barcelona 1996, 295.

14. A. JIMÉNEZ, “Carta de Batalla en el Castillo de Molvedro”, *Quaderns Científics i Tècnics* (7), Diputació de Barcelona, Barcelona 1996, 297ss.

15. G. GRASSI y M. PORTACELI, “Proyecto para el Teatro Romano de Sagunto”, en “Proyectos de Intervención en edificios y recintos históricos”, COAM, Madrid 1987, 129ss.; muy seguros debían estar los autores cuando, tres años después, aún repetían el mismo texto e imágenes en “Teatro romano de Sagunto”, *Monumentos y proyecto. Jornadas sobre los criterios de intervención en el Patrimonio Arquitectónico*, Ministerio de Cultura, Madrid 1990, 122ss. Una anécdota: no sé a qué viene en la página 129 del citado artículo una foto de la fuente del Foro gaditano de Bælo Claudia que restauré sobre 1972, con el pie “Estado actual. Detalle”.

16. La exposición más completa del proceso administrativo del Teatro de Sagunto es la de J. Esteban Chaparría, “El teatro

romano de Sagunto”, *Quaderns Científics i Tècnics* (7), Diputació de Barcelona, Barcelona 1996, 285.

17. Si se observa el panorama publicado se observa que muchas de las novedades lingüísticas proceden de desahogados excursionistas que aparecen ocasionalmente en el campo de la restauración; si esta provisionalidad pudiera tener alguna justificación profesional meramente coyuntural, parece evidente que la postura sería insostenible conceptualmente, sobre todo a partir de las aportaciones de los años setenta, cuando realmente el pasado se convirtió en un amigo y no en una víctima del modo moderno de hacer arquitectura.

18. A. CAPITEL, “Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración”, Alianza, Madrid 1988, 17-47.

19. A. GONZÁLEZ, “En busca de la Restauración Objetiva”, *Com i per a qui restauren. Objectius, mètodes i difusió de la restauració monumental. Memòria 1985-1989*, Servei del Patrimoni Arquitectònic de la Diputació de Barcelona, Barcelona 1990, 11ss.

20. A. JIMÉNEZ, “Análisis de formas arquitectónicas”. Textos docentes (II) Teoría general, Universidad de Sevilla, Sevilla 1994.

21. A. RIEGL, “El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen”, Visor, Madrid 1987.

22. Op. cit., la verdad es que Brandi tiene bastante con citar a los clásicos y a sí mismo. Tampoco parece conocerlo A.L. Maramotti, op. cit., 298ss. Todo ello viene a sugerir que los italianos, exclusivistas de la Teoría, como del Renacimiento, no reconocen más que lo propio.

23. Op. cit., 23, 27ss, 31, 67...

24. *Ibíd.*, 31. Es pintoresca la idea de Riegl de que el valor de antigüedad existe en aquellos objetos que siempre producen “impresión anímica”, con independencia de la cultura del espectador.

25. *Ibíd.*, 25.

26. *Ibíd.*, 24.

27. *Ibíd.*, 28.

28. Especialmente por lo que concierne al valor funcional, que denomina instrumental (*Ibíd.*, 73), pues a Brandi, más sensible a conceptos museísticos de artisticidad, la cuestión le trae sin cuidado.

29. Un caso ilustre es el de la polémica, absurda y vacía, en torno a los frescos miguelangelescos de la Sixtina; los restauradores de pinturas que se rasgan las vestiduras, y niegan su carácter de artistas (ellos sabrán en qué carencias sustentan su autorrenuncia) debieran ver los mismos problemas conceptuales y perceptivos de la gran sala vaticana en cada centímetro cuadrado de cualquier pintura que, con supuesta asepsia y pretendido respeto absoluto, intervienen.