

La conservación activa del patrimonio arquitectónico

por Juan Francisco Noguera Giménez*



El Partal en la Alhambra (Granada)

La valoración del patrimonio y su conservación se han abordado en cada época desde la pluralidad de opiniones y teorías. Estas cuestiones no poseen una respuesta única definitiva. La que ha denominado el autor del siguiente texto *cultura de la Conservación Activa* comprende una línea de pensamiento que pretende señalar una dirección en la relación con el Patrimonio, un sentido que nos oriente. La conservación activa parte del reconocimiento del cambio como una de las pocas certezas de nuestra existencia para abordar la planificación del territorio, la protección, conservación, utilización, valoración, restauración y mantenimiento del patrimonio.

Active Conservation of Built Patrimony. Built heritage and its conservation have given rise to all sorts of opinions and theories in every era. There is no single solution to all these issues. What the author of this text has called the *culture of Active Conservation* comprises a line of thought that strives to mark a guideline or sense of orientation regarding built heritage. Active conservation is based on the recognition of change as one of the few certainties of our existence in dealing with the planning territory, the protection, conservation, use, appraisal, restoration and upkeep of our built heritage.

*Juan Fco. Noguera es arquitecto y profesor de Composición en la E.T.S. de Arquitectura, Universidad Politécnica de Valencia (Grupo investigador Loggia - Restauración)



1a

LA CULTURA DE LA CONSERVACIÓN Y EL NUEVO CONCEPTO DE RESTAURACIÓN

El debate que el siglo pasado heredó del siglo XIX entre conservación o restauración, tuvo sentido mientras el substrato cultural y metodológico de estas dos alternativas se mantuvo opuesto obligando a alinearse en una dirección. La conservación pretendía fundamentalmente un mantenimiento de las partes originales históricas que exigía una metodología rigurosa de conocimiento del propio monumento y unas intervenciones mínimas claramente identificadas; mientras que la restauración buscaba recuperar una supuesta idealización del monumento (que a veces exigía sacrificar alguna de las partes originales), basándose en criterios estéticos y en una metodología de conocimiento que se ocupaba más de comparar con otros edificios, depurando el estilo, que de estudiar el propio. **Pero en este siglo, en la realidad cultural actual, salvo posturas extremas, la restauración se justifica precisamente dentro de una cultura de conservación activa.** La metodología de estudio e investigación es la propia de una cultura de la conservación, con los mismos principios y parecidos fines, aunque aporta una mayor preocupación por la legibilidad del monumento. La intervención en la Alhambra, en el Partal, de Leopoldo Torres Balbás, defensor -y uno de los protagonistas principales- de la tendencia o escuela conservadora vigente en España hasta el final de la República, se considera hoy uno de los ejemplos paradigmáticos de la restauración moderna, alejada de una preservación de la ruina, única posibilidad que algunos estiman legítima heredera de la cultura conservadora.

Un intento de superación del antiguo debate llegó de la mano de Cesare Brandi, quien legó la siguiente definición: “*La restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, con el fin de su transmisión al*

futuro”¹. Con esta definición, la restauración se convertía en una acción respaldada por una metodología y apartada de las veleidades de la restauración estilística, en la línea de lo que podemos llamar genéricamente cultura de la conservación. Al mismo tiempo se establecían algunas diferencias con la “restauración científica” al introducir la instancia estética. Pero, al hablar más adelante de la “unidad potencial de la obra de arte”, Brandi dejó la puerta abierta a interpretaciones muy diferentes respecto al grado de reintegración de la imagen, circunstancia que volvió a abrir el cisma entre restauradores y conservadores. La falta de precisión en relación con la arquitectura² y la carencia de referencias a la funcionalidad, han planteado posteriormente la necesidad de revisar su teoría³.

A partir de Brandi, se consolidó, en el último tercio del siglo XX, una acepción de la restauración abierta a considerarla un proceso metodológico que permite un conjunto diverso de “operaciones técnico-científicas” –como se definió en 1976 en el encuentro promovido en Ravello por el ICOMOS⁴-, modos diversos de intervenir que, en el presente, pueden comprender desde acciones preservadoras a reintegradoras o rehabilitadoras. Probablemente, la contribución más importante de este modo de entender la restauración como un proceso metodológico reside en la generalización de los Estudios Previos y el desarrollo de metodologías interdisciplinares, de honda repercusión en España.

La “*Carta –italiana- de 1987 de la Conservación y Restauración*” produjo una revisión de los principios brandianos. Definió la restauración como “*cualquier intervención que, respetando los principios de conservación, y sobre la base de todo tipo de indagaciones cognoscitivas previas, se dirija a restituir al objeto, en los límites de lo posible, la relativa legibilidad y, donde sea posible, el uso*”. Esta definición reconoce la conveniencia de un uso –aunque todavía no contempla una apuesta decidida por el mismo-, antepone los principios de con-



1b

servación y aboga, a la vez, por recuperar la legibilidad, lo que supone un acto cognoscitivo y crítico cuya subjetividad posee el riesgo de caer en la arbitrariedad. En este acto crítico -que se desarrolla en un proyecto de restauración y que dilucida qué se debe conservar y qué se debe recuperar o añadir-, resulta imprescindible el respeto a la autenticidad e integridad como principios que inspiran la metodología conservadora que caracteriza esta noción moderna de restauración frente a su interpretación decimonónica y a algunos excesos actuales.

La contemplación de nuevos o antiguos usos actualizados está contribuyendo a superar la interpretación de la restauración como un “modo de operar sobre la arquitectura tendente a reconstruir una obra a una situación ideal, generalmente, existente en otro tiempo, considerada mejor que la actual”⁵ a favor de una consideración de la misma como restablecimiento del “buen estado” –de cara al futuro- y no del estado anterior, como afirma el diccionario de la R. A. de la Lengua Española al definir el verbo restaurar relacionado con la arquitectura⁶, circunstancia que no acaba por eliminar la ambigüedad latente en el término restauración. Finalmente, la Carta de Cracovia 2000⁷, sin restar importancia al proceso metodológico, se ha desmarcado sutilmente de la obsesión por la legibilidad como objetivo, y ha centrado el verdadero interés en la autenticidad y en la apropiación por la comunidad al definir la restauración como “una intervención dirigida sobre un bien patrimonial, cuyo objetivo es la conservación de su autenticidad y su apropiación por la comunidad”. La dialéctica entre conservación de la memoria y realidad cambiante -que exige actualizar los usos-, pasa a constituir el objeto del “proyecto de restauración”⁸.

Resumiendo, debemos, a pesar de la existencia de cierta confusión, admitir un nuevo concepto de restauración de finales

del siglo XX que pretende evitar los anteriores errores históricos sin renunciar a dotar al monumento de una mejor legibilidad histórica y un uso. La restauración, que abarca diversas acciones justificadas y desarrolladas según un proyecto, con el objetivo de aunar memoria y futuro, se caracteriza por surgir y englobarse dentro de una cultura de la conservación, que llamaré “activa” para diferenciarla de una conservación pasiva y congeladora del bien en el tiempo.

A FAVOR DE UNA CULTURA DE CONSERVACIÓN ACTIVA

La cultura de la conservación, contradictoriamente, sigue siendo banderín de los partidarios de una preservación de todos los estratos, pero también, como vemos, de los defensores de la restauración como mejor manera de conservar los históricos. Resulta necesario, por consiguiente, aclarar qué podemos entender por la que llamo “cultura de la conservación activa” que admite la restauración, pues caracteriza precisamente su interpretación moderna. Contrariamente a lo habitual, los términos conservación y restauración no se explican por contraposición de uno con el otro.

La conservación parece remitir a acciones reducidas a la consolidación, o a simples reparaciones que resultan ser propias de una fase de mantenimiento. Estas acciones forman parte de la conservación, pero no hay que confundirse identificando conservación con preservación o mantenimiento. La conservación activa parte del reconocimiento del cambio como una de las pocas certezas (¿la única?) de nuestra existencia. La consecuencia de una actitud que confía en la preservación como única garantía de la conservación de la autenticidad, es la congelación del monumento o de sus ruinas. Por el contrario, una conservación que llamo “activa” de la arquitectura tiene como fines salvaguardar el máximo posible de bienes, reconocer y hacer perdurar la autenticidad de sus valores cambiantes y propiciar su apropiación por la comunidad en el marco de un proyecto de restauración. Este proyecto definirá el tipo de intervención que resulte necesario, una actividad que enriquezca su identidad –facilitada con la arquitectura del momento-, y un mantenimiento que asegure su transmisión al futuro. De manera simplificada y general, se podría aceptar la siguiente definición: **La conservación activa es el conjunto de acciones emprendidas sobre el patrimonio –dentro de un proyecto común- que tiene como objetivo el enriquecimiento de la memoria colectiva, el reconocimiento de su autenticidad y de sus valores cambiantes, y su apropiación por la comunidad.** La conser-

vación activa es una actitud teórica histórica que en España tiene sus orígenes en la llamada Escuela Conservadora, con restauradores de la talla del Marqués de Vega Inclán, Leopoldo Torres Balbás y Jeroni Martorell.

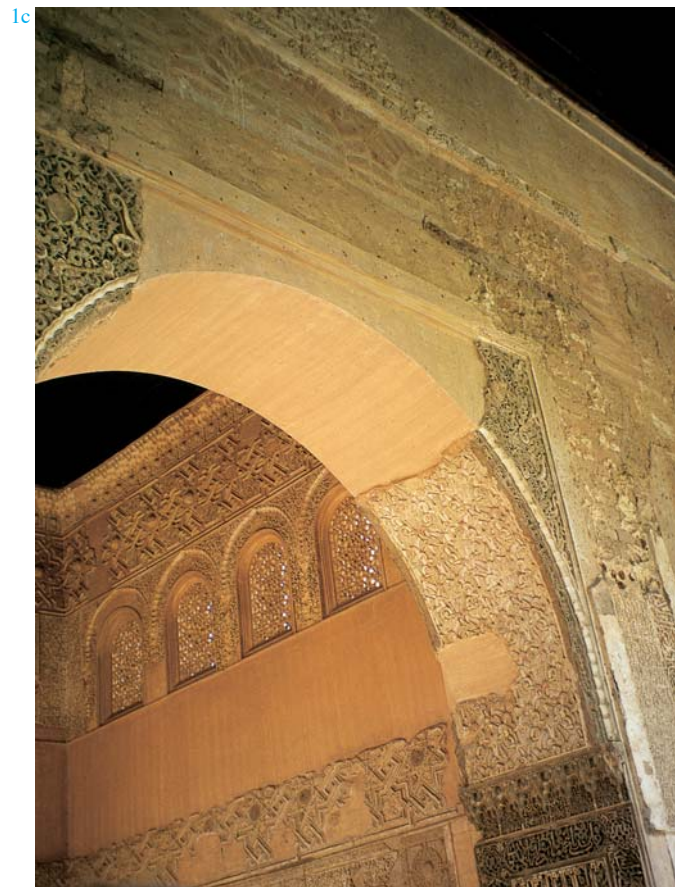
Esta cultura del patrimonio es activa porque entiende su conservación de una manera viva, superando la antítesis entre conciencia del pasado y proyección hacia el futuro. Utilizando palabras de Amadeo Bellini “*conservar por tanto no puede significar otra cosa que indagar en busca de una reglamentación de la transformación (...) que reinterpreta sin destruir*”⁹. El fin de la conservación del patrimonio arquitectónico es su disfrute por la colectividad, como bien cultural y como bien cotidiano, sin separación entre contemplación y uso. Antoni González, hace unos años, con la intención de superar el debate entre conservar o restaurar, entre utilizar y contemplar, centraba la atención en lo *verdaderamente importante*: “*Qué más da la cubierta, si lo que cuenta es la vida que cobija. Conservar o restaurar tejados. Acariciar o remover tejados. Y en todo caso, conservar, restaurar, acariciar y remover ¿para quién? ¿Para los que viven y sufren, o para los que contemplan? ¿Patria de gorrones o cobijo de emociones, son los tejados?*”¹⁰. Porque los auténticos protagonistas y receptores del patrimonio no son los políticos, ni los arquitectos, historiadores, arqueólogos, químicos, museólogos; es la comunidad, constituida también por técnicos pero, en primer lugar, por todos aquellos que lo han habitado históricamente y por los que se emocionan con su conocimiento y contemplación. Esa apropiación por la comunidad exige como bien útil su dedicación a una actividad compatible, hecho que relaciona pasado y modernidad en evidente tensión. Como bien cultural -además de su protección-, debe asegurar la recuperación y actualización del conocimiento del monumento, lo que supone un modo de restauración.

La cultura de la conservación no renuncia a la posibilidad de la restauración material tal como se ha definido, en la medida que resulte conveniente y siempre que respete los fines y principios de la conservación. En consecuencia con los mismos, fuera de esta cultura se sitúan aquellas restauraciones inventadas que carecen de fundamento histórico; las que ponen en peligro la autenticidad; las que no garantizan un mejor conocimiento del monumento, ni una mejor conservación, ni un uso adecuado, ni posibilitan una legibilidad de su identidad arquitectónica, ni mejoran su mantenimiento; las que resultan innecesarias; las que persiguen una compleción formal gratuita; y las que, en general, ponen en peligro la dignidad, integridad y conservación de los restos originales y anulan alguno de sus valores. No obs-

tante, **la conservación ha de precisarse atendiendo a cada caso particular, incluso descendiendo a las diversas vicisitudes de cada elemento de un conjunto o edificio, y al valor cambiante de los mismos, en el marco de un plan de conservación y de un proyecto de restauración.**

LA NECESIDAD DE UN PLAN GLOBAL DE CONSERVACIÓN ACTIVA como proyecto cultural, creativo y comunitario

El carácter activo de esta cultura se manifiesta, en primer lugar, por responder a un Proyecto creativo comunitario extendido al territorio y a su población. Un Plan sujeto a los cambios sociales que, partiendo de los objetivos propuestos de salvaguarda de los valores de la cultura y su apropiación por la comunidad, marque una dirección que supere la antítesis entre ser y devenir. **Un proyecto con “voluntad creadora” que ilusione y motive. Un Plan global abierto que planifique el encuentro entre memoria colectiva, transformación del territorio y crecimiento cultural, estableciendo unos fines, unos objetivos y una estrategia.** Un Plan de mejora activa que defina la noción



Ia, Ib y Ic. El Partal en la Alhambra (Granada)



2a

de bien cultural y la extienda junto con la protección a un máximo de ellos, con la finalidad de salvaguardarlos. Un Plan que estudie el estado actual de estos bienes, planifique la conservación activa de los mismos y del conjunto del territorio, los usos sociales, las estrategias de activación y sostenibilidad, y la asignación de recursos.

IDENTIDAD Y UNIVERSALIDAD COMO SIGNIFICADOS COLECTIVOS ¿nociones opuestas o complementarias?

A la pregunta **¿para qué un plan global de conservación activa?** se responde desde la necesidad de cada comunidad de reconocerse y proyectarse hacia el futuro. Los bienes culturales son los que mejor identifican –caracterizan– a una sociedad, explican su trayectoria histórica y le permiten progresar¹¹. De este hecho deducimos la importancia de su conservación en la actualidad, pero también la de su transmisión al futuro. Según Carlos Castilla del Pino “el concepto de cultura ... ofrece un modelo de una potencia complementaria al concepto de identidad histórica, que por su diacronía y fragmentación es mucho más ambiguo”¹². Dentro del conjunto de bienes culturales, los arquitectónicos son los que relacionan más directamente a una comunidad con un contexto físico.

La noción de “identidad” se debe asumir con prevención, al estar vinculada con sentimientos de posesión de verdades fundamentales sujetas a un “origen”, de pertenencia a un solo grupo y autodefensa. Este sentimiento de identidad ha sido manipulado por todos los fundamentalismos intransigentes de cualquier tipo, tanto religiosos como nacionalistas –peores cuando se alían ambos argumentos–, porque identidad no debe estar reñida con pluralidad, mestizaje, libertad y respeto a los

demás. La destrucción intencionada de monumentos en Sarajevo, la de los Budas de Bamiyán, y la reciente de los poblados palestinos son diferentes acontecimientos unidos por una misma intención: hacer desaparecer las señas de identidad de un pueblo al que se pretende destruir¹³.

Es nuestra obligación, hoy, redefinir la noción de identidad que afecta a la sustantividad de las personas, sociedades, hechos y cosas. Las identidades, referidas generalmente a un contexto, han reflejado históricamente lo que hay de esencial, original, imprescindible y permanente; pero hoy –esto es importante– resulta preciso asumir también lo que poseen de variable, prescindible, ocasional y universal. El preámbulo de la Carta de Cracovia 2000 resulta muy claro en cuanto a la asunción de la condición de mutabilidad: “Cada comunidad, teniendo en cuenta su memoria colectiva y conscientes de su pasado, es responsable de la identificación, así como de la gestión de su patrimonio. Los elementos individuales de este patrimonio son portadores de muchos valores, los cuales pueden cambiar en el tiempo. (...) Este patrimonio no puede ser definido de un modo unívoco y estable. Sólo se puede indicar la dirección en la cual puede ser identificado”¹⁴. Uno de los contenidos característicos de la filosofía del siglo XX que representa nuestra herencia más próxima es precisamente la negación de estructuras estables del ser¹⁵.

La identidad remite a aquello que diferencia, noción que resulta transcendental no perder en un mundo que tiende forzosamente –¿forzosamente?– a la globalización. Pero la identidad remite también a lo que aproxima, universaliza. La idea de una “aldea global” nunca ha sido tan contestada como en la actualidad, de manera que frente a la pretendida globalización existe quien –coincidiendo con los recientes acontecimientos de las cumbres de Génova y Barcelona– plantea una “mundialización ética”. Sin embargo, la estrategia de cambiar de denominación no solucionará nada mientras no se tome en serio dicha condición ética basada en la universalidad de los derechos humanos, de la justicia, y el respeto a la idiosincrasia de cada población. (Las posibilidades y extensión de Internet hacen imparable una mundialización que favorezca estos valores). Identidad no debe estar reñida con esa universalidad compartida y responsable, pues si algo ha caracterizado históricamente nuestro mundo es su condición social de interacción cultural milenaria.

La identidad debe ser vinculada a hechos concretos y a una realidad cambiante y plural, y nunca más a interpretaciones globales definitivas y cerradas a un supuesto “origen”. “Con la plena conciencia del origen aumenta la insignificancia del origen”,

entendió Nietzsche¹⁶. Resulta importante, pues, no caer en concepciones reduccionistas del principio de identidad, que minoran al ser exclusivamente a una pretendida esencialidad que prescinde de todo lo demás. Cuando esto sucede, desemboca en una simplificación empobrecedora de la multiplicidad del ser. **Cuando hablamos de patrimonio histórico, no debemos, por tanto, aplicar a éste una valoración basada en criterios de pureza que excluyan significados añadidos, pues la identidad es el resultado dinámico de la realidad compleja del ser y no de un criterio de depuración.** La grandeza de la Mezquita-catedral de Córdoba proviene de su capacidad para absorber culturas. Intentar devolverla a un determinado y supuesto momento islámico, como se pretendió en los años 70, hubiera empobrecido y falseado, sin duda, este monumento de la Humanidad¹⁷.

LA PROTECCIÓN como condición de una conservación activa. EXTENSIÓN DEL CONCEPTO DE PATRIMONIO

La primera de las estrategias que forman parte de un Proyecto de conservación activa consiste en ampliar la noción de patrimonio con la finalidad de salvaguardar el máximo de bienes culturales. En la extensión del concepto de monumento fue decisiva la *Carta de Venecia* de 1964, que, en su artículo 1º, definía ampliamente la noción de monumento¹⁸. La *Carta de Venecia* aplicaba la condición de monumento tanto al edificio aislado como al conjunto o sitio, y no sólo urbano sino también rural. Pero el adelanto más significativo consistió en referirse también por igual a las *“obras modestas”* que habían adquirido un significado cultural. Esta ampliación del concepto de monumento constituye uno de los cambios más significativos de la segunda mitad del siglo XX.

Conceptualmente, existen varios saltos cualitativos que se han ido produciendo conforme avanzaba el siglo XX¹⁹. El más destacado es el paso del concepto de monumento al de bien de interés cultural. Paralelamente, se ha originado un concepto de protección *“integral”*²⁰ que abarca, además de la edificación y el ambiente físico, la sociedad que lo ha protagonizado históricamente. El último avance ha sido pasar de contemplar lo material a lo inmaterial.

La noción de *“bien cultural”*²¹ surge, además de otras razones, como consecuencia de la profunda renovación de la historiografía tradicional en la segunda mitad del siglo XX. Mientras que aquella estaba centrada en los grandes acontecimientos políticos, bélicos, científicos y artísticos, de los que el monumento consti-

tuía su máxima expresión, la nueva historiografía y sociología centra su interés en el hombre y su existencia, en sus relaciones sociales y antropológicas, en sus comportamientos culturales, ampliando el interés hacia los instrumentos de trabajo y todos los utensilios de uso cotidiano. Hay una cita de Nietzsche, de Aurora, -comentada por Vattimo- muy sugerente al respecto: *“La realidad más próxima, lo que está alrededor de nosotros y dentro de nosotros, comienza poco a poco a mostrar colores y bellezas, enigmas y riquezas de significados... cosas en las que la humanidad más antigua ni siquiera soñaba”*²².

La cultura tradicional occidental dejaba además un estrecho margen para catalogar y proteger muchos de los productos históricos propios de otras culturas vernaculares, circunstancia que propició también la aparición de la noción de *“bien cultural”* como concepto integrador. Después de la definición aprobada en la *Convención de la Haya* de 1954²³, fue la *Comisión Franceschini* la que emitió, a propuesta del Ministerio italiano de Instrucción Pública, tras desarrollar sus trabajos entre 1964 y 1967, una *“Dichiarazione di principio”* en la que definió *“bien cultural”* como *“todo bien que constituya un testimonio material dotado*

2b

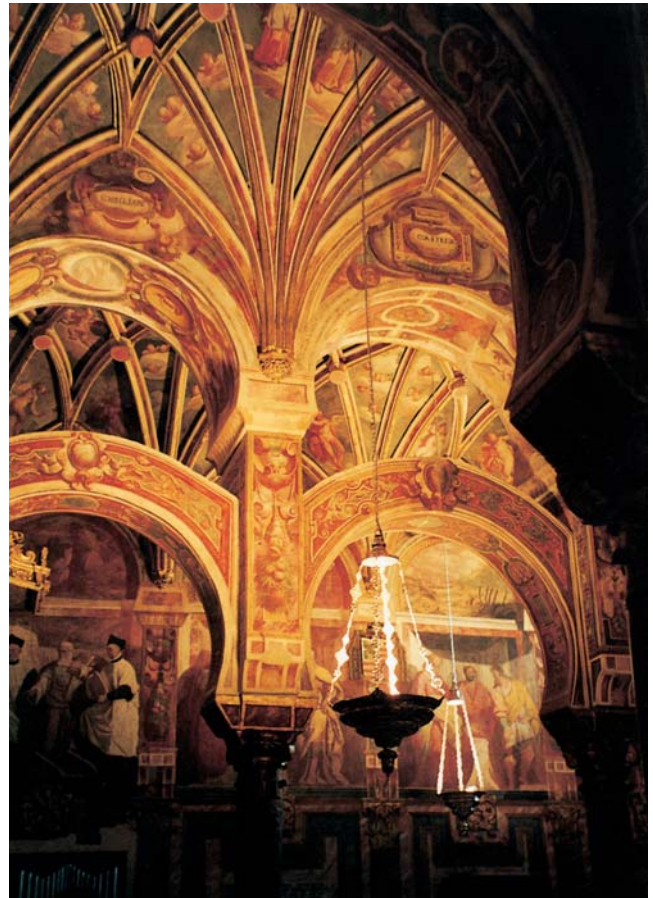


2a, 2b, 2c y 2d. La Catedral-Mezquita de Córdoba



2c

de valor de civilización”, al mismo tiempo que estableció toda una serie de categorías de objetos considerados bienes culturales. Después, la difusión internacional del concepto de “bien cultural” ha sido ampliamente favorecida por la UNESCO. En los últimos años hemos asistido a nuevas ampliaciones de la noción de “bien cultural”, al contemplar como protegible no sólo lo material, como ha sido costumbre siempre, sino también ciertos bienes inmateriales como tradiciones orales, hechos sociales o costumbres vernaculares. Ha sido el caso de la declaración de patrimonio de la humanidad a favor de la representación del **Misteri d’Elx**, de la **Plaza de Djema’a el- Fná de Marrakech** y su contenido social. El importantísimo cambio que se ha producido con esta noción ampliada de bien cultural se refiere no sólo al dato de contar con un universo mayor de objetos a considerar patrimonio, sino al hecho de valorar la acción cultural humana y no solamente el objeto material en sí. En este sentido, pensando en un proyecto de futuro, cabría abrir un debate acerca de la conveniencia de considerar como bienes de interés cultural algunos de los oficios artesanales y de la construcción en peligro de desaparición.



2d

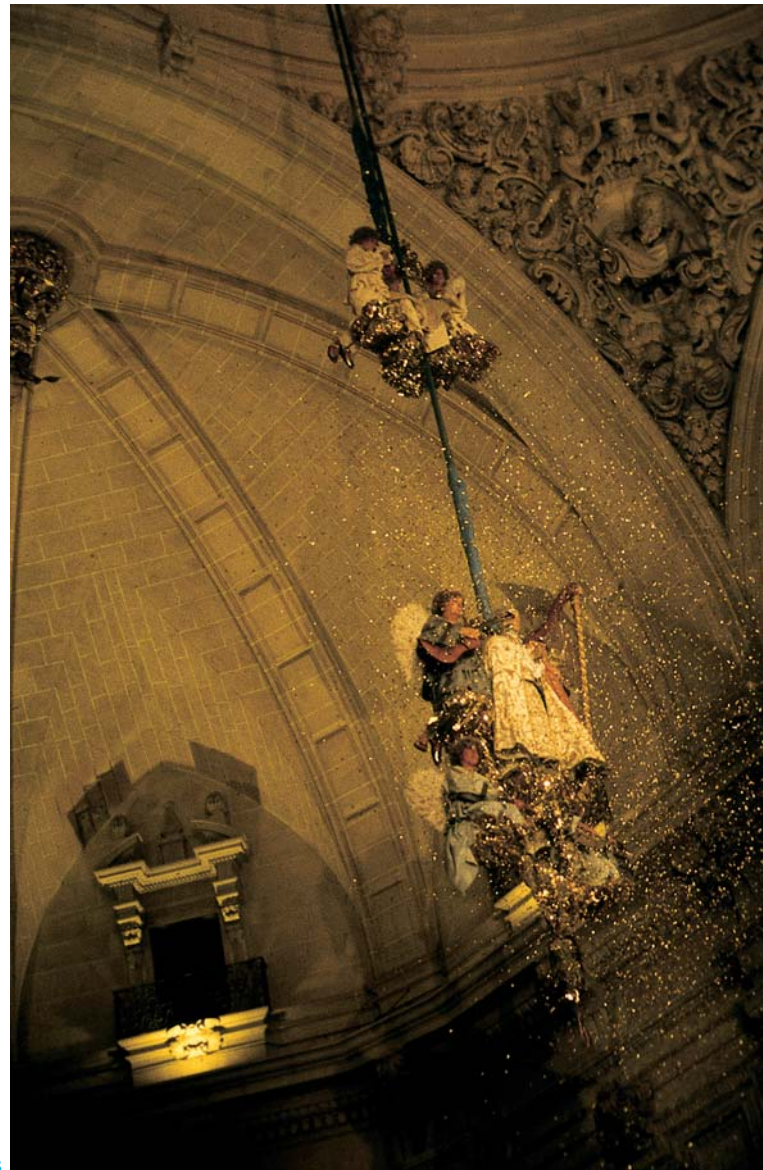
LA APROPIACIÓN POR LA COMUNIDAD. LA NECESIDAD DE USO EN UNA CULTURA DE CONSERVACIÓN ACTIVA

La dedicación a un uso forma parte imprescindible de la conservación que llamo Activa. La diferencia clásica entre “monumentos vivos” y “monumentos muertos” no tiene sentido hoy día, desde el momento en que ha desaparecido la incompatibilidad entre contemplación y uso. Ya no se sostiene una conservación pasiva, congelada en el tiempo, ni siquiera de aquellos monumentos cuya razón histórica ha desaparecido, como puede ser el caso de las murallas. Así, desde la Carta de Venecia (incluso en Cartas anteriores), el uso, la utilidad a la sociedad, se ha considerado condición necesaria para la conservación. El artículo 5º de la Carta de Venecia adelantaba esta condición de la conservación; dice: “*La conservación de los monumentos se asegura siempre con la dedicación de éstos a una función útil a la sociedad; esta dedicación es, pues, deseable, pero no puede ni debe alterar la disposición o el decoro de los edificios. Dentro de estos límites, se deben concebir y autorizar todos los arreglos exigidos por la evolución de los usos y de las costumbres*”. Resulta evidente

la necesidad de conservar ese “decoro” de los monumentos, que podemos entender tiene mucho que ver con las características que sirvieron para su declaración monumental.

¿Restauración o rehabilitación?

La rehabilitación forma parte de nuestro vocabulario más utilizado, al describir determinadas acciones sobre la edificación histórica encaminadas a la actualización funcional. En su sentido más estricto, la rehabilitación se relaciona con la recuperación “funcional” de un miembro o de un conjunto. En la prioridad de la funcionalidad, como finalidad del proyecto de rehabilitación, sobre la conservación de las preexistencias monumentales, reside el peligro de su aplicación a edificios que requieren precisamente anteponer la conservación. Surge así la necesidad de ser muy preciso en los encargos de proyectos de rehabilitación o de restauración, según el fin o prioridad que se persiga, de modo que resulta perverso hablar de proyecto de rehabilitación en los edificios históricos declarados monumentos, desde una cultura de la conservación. Nadie ignora la seria dificultad que supone insertar usos que conllevan complejas actividades que se rigen por complicadas normativas, circunstancia que puede conducir a una estrategia de vaciado del edificio o de partes importantes del mismo, como tantas veces sucede. Pero tampoco resulta lícito imponer condiciones de habitabilidad desfasadas con respecto a nuestras exigencias vitales actuales. Se hace necesario, por tanto, realizar Estudios Previos que contemplen los posibles usos compatibles con el mantenimiento de las preexistencias. **El diálogo entre pasado y modernidad, conservación y creatividad, resulta inevitable, como ineludible un grado de tensión.**



3



4a



4b



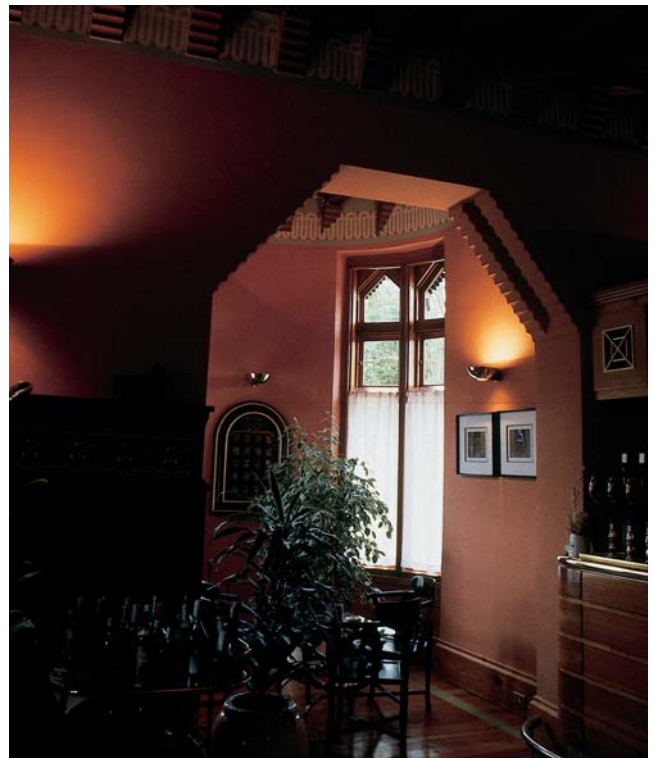
5a



5b



5c



5d

El cambio de destino funcional del edificio remite a otra cuestión importante: la expresividad de la nueva función en el exterior. Generalmente, el nuevo destino impone un carácter diferente cuya expresión formal no se soluciona con un simple rótulo indicador, lo que resulta con frecuencia difícil de resolver airoosamente.

Patrimonio, museificación y turismo

La búsqueda de una actividad en la gestión del patrimonio parece irremediamente dirigida a obtener un rendimiento económico que justifique el esfuerzo de conservación y puesta a punto. Rentabilidad que, con frecuencia, se confía obtener del turismo. Un turismo de masas que devora y transforma cuanto se le pone delante, cuando de forma incontrolada impone la necesidad de múltiples servicios, aparcamientos, centros de interpretación, restaurantes, taquillas, puntos de venta, espacios para la movilidad de grandes grupos, etc. Como ejemplo de gestión turística bien planeada, puede citarse la llevada a cabo recientemente en el conjunto arqueológico de Medina Azahara, a las afueras de Córdoba -ciudad patrimonio de la humanidad-, con motivo de la magnífica exposición “El esplendor de los Omeyas cordobeses”. El aumento del turismo cultural puede, bien controlado, beneficiar el patrimonio; lo que resulta preocupante es el cambio producido en la “mirada del espectador sobre el patrimonio”²⁴.

El éxito de los Parques Temáticos del ocio post-moderno ha coincidido peligrosamente con el aumento del interés turístico de masas por el patrimonio y la consideración de la intervención en el mismo como un modo más de inversión económica. Ignasi de Solà-Morales llamó “efecto Parque Temático sobre la recepción del patrimonio arquitectónico”²⁵ al proceso de sustitución de la realidad por sus imágenes, propio de los parques temáticos, que está afectando al modo de mostrar y contemplar los monumentos. Si la museificación de la arquitectura produce la suspensión de sus valores culturales originales para convertirse en imágenes, como expuso Ignasi de Solà-Morales, **la tentación de utilizar un conjunto patrimonial como si se tratase de un parque temático culmina un proceso de degradación del monumento y de la mirada del espectador, al convertirse la imagen mediática que se ofrece a la mirada en algo más real que la realidad misma, a la que sustituye, manipula y falsea.**

EL PROYECTO DE RESTAURACIÓN Y LA VALORACIÓN DEL PATRIMONIO

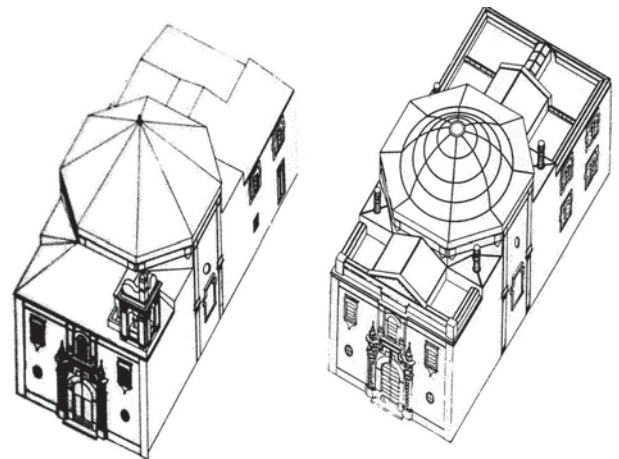
“La conservación del patrimonio edificado es llevada a cabo según el proyecto de restauración, que incluye la estrategia para su conservación a largo plazo. Este ‘proyecto de restauración’ debería basarse en una gama de opciones técnicas apropiadas y preparadas en un proceso cognitivo que integre la recogida de información y el conocimiento profundo del edificio y/o del emplazamiento.” Así se expresa la Carta de Cracovia 2000. En efecto, el proyecto de restauración, que sucede a la acción de protección, concreta la aplicación sobre un monumento o bien cultural de las posibilidades de la conservación activa. Esta precisión conlleva una serie de “decisiones de elección crítica”²⁶ a partir de una valoración apoyada en un proceso metodológico.



6a



6b



7a



7b

3. El Misteri d'Elx
 4a y 4b. La plaza de Djema'a el-Fná de Marrakech
 5a, 5b, 5c y 5d. “El Capricho” de Gaudí restaurado como restaurante
 6a y 6b. Verona: la Arena. Festivales de julio de 2001
 7a y 7b. La Asamblea de Extremadura en Mérida. Cambio de función y cambio de “carácter”



8a



8b



8c

La valoración del patrimonio. ¿Conocer para conservar y/o conservar para conocer?

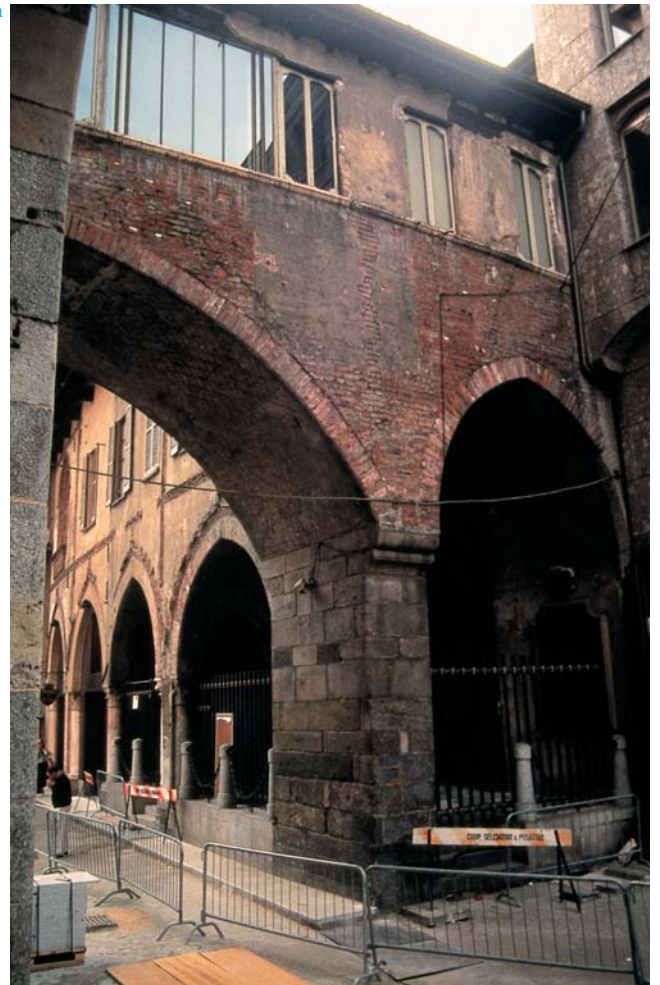
Algunas posiciones filosóficas actuales que parten del rechazo de las interpretaciones globales, de su carácter objetivo y su pretensión de constituirse en definitivas, han sido utilizadas como sustento ideológico de unas tesis conservadoras que sostienen que cualquier valoración crítica que se convierta mediante la restauración en definitiva resulta arbitraria, empobrecedora y destructora, al imposibilitar otras interpretaciones. La lectura, interpretación y comprensión de una obra, de un texto, es un camino hermenéutico que, según Gadamer,²⁷ implica una suerte de inevitable alejamiento del objeto. Allí donde “la interpretación parece querer des-velar un conocimiento, en realidad lo re-vela, y elabora por tanto nuevos enigmas”. Por esta circunstancia, afirma Paolo Torsello²⁸ la actividad interpretadora “no puede mostrarse como definitiva e inmutable, so pena de una pérdida completa de sentido”. Como consecuencia, le resulta inadmisibles que un esfuerzo interpretativo cualquiera pueda guiar la labor del proyectista. La vía de salida, según este profesor de la Universidad de Génova, está en “conservar para conocer”, que debe añadirse a la aceptada comúnmente de “conocer para conservar”. La abstención restauradora y el desarrollo

de la arqueología muraria como disciplina de conocimiento pueden ayudar al “ensanchamiento de la curiosidad científica”, al reconocimiento de la obra como texto hermenéutico cuya posibilidad de comprensión constituye el “fin más ambicioso” de la conservación. Por el contrario, “todas las ‘reconstrucciones’ (...) hablan sólo de sus autores recientes, pero no suscitan interés hermenéutico o científico alguno en lo que se refiere a las ‘fuentes remotas’”, concluye Paolo Torsello, admitiendo el propósito de reducir las causas de deterioro para mejorar la durabilidad de la obra histórica y su capacidad de absorber usos.

La fragmentación del saber, la descontextualización y la pluralidad de los sistemas de valores no consienten posiciones ideológicas que asuman esquemas selectivos preconcebidos, porque, según afirma Gianni Vattimo²⁹, no subsisten “hechos sino interpretaciones”. Este razonamiento parece corroborar también la imposibilidad de otorgar preeminencia a ninguna de las interpretaciones. La consecuencia es el “abandono del relativismo histórico” y de cualquier “jerarquía de valores”³⁰, dado lo indeterminable de la capacidad testimonial y, por consiguiente, de cualquier esfuerzo restaurador. Ante las exigencias de la vida y de la modernidad, del cambio progresivo de las exigencias vitales, la salida que razona el profesor Amadeo Bellini es aceptar que el “objeto no se conserva como valor en sí mismo, sino como valor para el hombre”³¹. Las exigencias de uso adquieren naturaleza moral y económica, en tanto que se está hablando de un concepto ético de la Economía que tiene como objetivo la realización de la persona y el desarrollo de sus potencialidades. Son estas exigencias vitales las que se confrontan con la defensa, también moral, de los bienes culturales y la opción conservadora. Aun suscribiendo algunos de los razonamientos anteriores - especialmente en torno a la fragmentación del saber, la multiplicidad de las interpretaciones y el valor de las exigencias vitales-, existen aparentes contradicciones y riesgos inherentes a las posturas manifestadas. El “fin de la historicidad”³² y la suspensión de cualquier valoración constituyen argumentos intrínsecos a la posmodernidad que se asumen desde estos planteamientos de una “conservación débil”. Sin embargo, se produce en este pensamiento una atracción inevitable hacia la modernidad, al considerar lo nuevo y lo funcional como valores irrenunciables, asumiendo sin duda un riesgo importante. El mismo Amadeo Bellini comenta que “la destrucción o la alteración por razones de orden vital es fruto inevitable de un juicio de valoración que puede tener



8d



9a



9b



10

*amplios márgenes de opinabilidad*³³. En esta subordinación de la conservación únicamente a valoraciones de naturaleza vital, ¿cómo se evita reconducir la cuestión a consideraciones de pura rentabilidad económica y utilitaristas?

La cuestión, finalmente, pasa porque el arquitecto -utilizando expresiones del mismo Paolo Torsello-, “árbitro de una determinación proyectual”, evite “caer en el *arbitrio*” dando “cuenta a sí mismo y a la comunidad de la coherencia de sus decisiones”. Esto es aplicable tanto a las decisiones que afectan a la funcionalidad como a la conservación y restauración. La imposibilidad de la “objetividad” de un sistema de valores depende de la interpretación que demos a dicho término. Si lo entendemos como “cualidad en sí misma del objeto, con independencia del sujeto cognoscente”, resulta evidente su inverosimilitud. Porque a la objetividad que podemos aspirar en el establecimiento de unas cualidades de la arquitectura es, en efecto, más “persuasiva” que demostrativa, al involucrarse el espectador. Nuestra objetividad en el arte depende de enunciados que obran razonadamente, con una lógica, en el interior de una disciplina. Son interpretaciones, con una base crítica, que no deben tomarse como definitivas, pero que pueden adquirir valor proyectivo al identificarse con unos usos. Necesidades vitales resueltas con una “voluntad creadora”³⁴ que marca unos objetivos y unos criterios basados en un sistema de motivaciones cuyo logro inevitablemente supone un esfuerzo y algún sacrificio. La abstención crítica y creadora conduce a la parálisis, como expuso Alfonso Jiménez, quien en las páginas de esta revista³⁵ escribió acerca del sistema de valores propio del patrimonio arquitectónico.

La misma acción de protección parte de una valoración histórica, sin la cual carecería de sentido hablar de bienes de interés cultural. Por otra parte, cualquier operación de restauración proyectada en el marco de una cultura de la conservación activa –que exige compatibilizar contemplación y uso– nunca llevará al edificio a una situación histórica anterior. En cualquier caso, conlleva un “regreso al futuro”, al implicar una nueva capacidad funcional en el pasado. De los razonamientos expuestos por los admirados profesores italianos, es preciso tener en cuenta el objetivo de conservar el edificio en un estado de “obra abierta”, pero haciéndolo compatible con los fines de la restauración. Para ello se pretenderá mantener legibles el máximo número de signos de carácter histórico y arquitectónico en equilibrio con las nuevas exigencias de habitabilidad.



11

El Análisis Estratigráfico Murario³⁶ está demostrando ser una buena técnica de estudio y puesta en valor de los signos materiales del pasado, pero no debe fetichizarse la estratigrafía muraria convirtiendo su “imagen” en el objetivo final y exclusivo de la conservación. Las expresiones gráficas de esta técnica muestran, en un plano de igualdad, todos los signos, diferenciando su cronología y naturaleza material, pero no entran en una valoración de su utilidad o estima. Corren el riesgo de convertirse en nuevos iconos abstractos -próximos a una estética *matérica* donde priman el fragmento, el contraste y la descontextualización-, en una suspensión de sus valores funcionales y espaciales que conduce al objeto a una confusión de su carácter arquitectónico, haciéndolo invisible. Una de las consecuencias es precisamente la mitificación de la ruina. Por el contrario, el análisis de la estratigrafía muraria sirve especialmente para tomar conciencia del valor como documento de muchos aspectos materiales, pero debe reconducirse para permitir extraer indicios también de sus cualidades arquitectónicas, no sólo arqueológicas o constructivas.

Salvadas las prevenciones expuestas, hay que reconocer a esta técnica de análisis el mérito de enseñar a ver el monumento con una nueva mirada, ayudando a favorecer el correcto aprecio y conservación de los indicios de antigüedad como consecuencia del estudio, comprensión y puesta en valor de muchos de estos

8a, 8b, 8c y 8d. Medina Azahara (Córdoba) y la exposición “El esplendor de los Omeyas Cordobeses”

9a y 9b. *Palazzo della Ragione* de Milán. Restaurado por Marco Dezzi Bardeschi. Suspensión de cualquier valoración

10. Monasterio de Carracedo. Restaurado por Salvador Pérez Arroyo y Susana Mora. Versión española con identidad propia de “conservar para conocer”

11. Estudio estratigráfico murario de la fachada norte del Santuario de San Juan de la Peñagolosa (Castellón). Autores: J. F. Noguera Giménez, F. Vegas López-Manzanares y Camilla Mileto

12. Edificio escuelas Pías (Valencia). Restaurado por Rafael Soler. Limpieza y valoración de los signos de la antigüedad, frente a preservación absoluta o sustitución de la “piel de sacrificio”

12



signos. Resulta preciso asimilar la “antigüedad”³⁷, tan denostada a veces en restauraciones que confían en la perfección de los acabados y en lo nuevo como únicos valores de la modernidad, como algo connatural y valioso por sí mismo, por su carácter simbólico, natural, histórico, documental y perceptivo. No resulta extraño que determinadas restauraciones, que extremen la eliminación de todo vestigio de desgaste producido por el paso del tiempo, produzcan una sensación de realidad virtual, recién estrenada, que acarrea rechazo.

LIMITACIONES A LA RESTAURACIÓN: CONCEPTOS NORMATIVOS CLÁSICOS DE LA CULTURA DE LA CONSERVACIÓN

A través de los escritos de los teóricos del siglo XX, de los documentos internacionales y nacionales como las Cartas de Restauración, incluso de normativas estatales, se han ido perfilando una serie de recomendaciones, convertidas en principios clásicos, que forman parte de la cultura de la conservación del siglo XX. El problema que se presenta continuamente es el de su interpretación, a veces excesivamente laxa aun aceptándolos. Tampoco ha ayudado mucho la rigidez con que algunas Cartas de Restauración han abordado el pronunciamiento de nociones como la conservación de todas las fases, la mínima intervención y la reversibilidad, olvidando que no son objetivos en sí mismos sino instrumentos para hacer perdurar la autenticidad e integridad, que es el fin de la conservación.

LA CONSERVACIÓN DE TODAS LAS FASES

Este principio se encuentra presente prácticamente en todas las cartas de restauración³⁸. La *Carta de Venecia*, en su artículo 11, explica que la unidad de estilo no es el fin que se pretende alcanzar en una restauración, con lo que previene claramente acerca de las repristinaciones. Probablemente, la *Carta italiana de 1987* sea una de las más explícitas en este sentido. En efecto, el artículo 6º del apartado B dice: “*Se deberán rechazar: remociones o demoliciones que oculten el paso de la obra a través del tiempo a menos que se trate de limitadas alteraciones perturbadoras o incongruentes respecto a los valores históricos de la obra o de adiciones de estilo que la falsifiquen*”. El texto establece las condiciones que permiten la remoción de partes, aunque la aplicación concreta de este principio siempre estará sujeta a interpretaciones subjetivas que se deben justificar, contrastar con otras opiniones y siempre documentar. La última parte supone una nueva aportación muy interesante y polémica, pues recoge la posibilidad de actuaciones de “*de-restauración*” en nombre de la autenticidad del monumento.

LA DE-RESTAURACIÓN. Aporías de una historia inacabada: El Teatro Romano de Sagunto

La *de-restauración*, sin embargo, plantea serias dudas sobre su justificación histórica en muchos casos; basta pensar en la *de-restauración* de las intervenciones de Viollet-le-Duc en Carcassone y en la iglesia de Saint-Sirnin de Toulouse, obras que considero formaban parte de la historia de los monumentos, y que presentaban unas cualidades incuestionables. Si procediéramos de la misma forma en España ¿qué pasaría con la mayoría de nuestras catedrales?

Al hablar de *de-restauración* en España, es inevitable, en el momento presente, pensar en el Teatro Romano de Sagunto que cobra actualidad, pendiente de cumplimiento por parte de la Generalitat de la sentencia de derribo de las obras sin finalizar, de la última y polémica intervención declarada ilegal por el Tribunal Supremo el 17 de octubre de 2000³⁹. El presente episodio se refiere a la ejecución –continuamente retrasada por parte de la Generalitat⁴⁰- de la *de-restauración* basada en la posible reversibilidad de la intervención. No soy en modo alguno partidario del derribo, sin que suponga esta actitud estar de acuerdo con una intervención que se sitúa fuera de la cultura de la conservación y restauración que estoy exponiendo. Intervención que debería haber servido, en primera instancia, para recuperar el conocimiento del auténtico Teatro Romano de Sagunto, de sus trazas originales y sucesivas ampliaciones, y restauraciones, que han quedado enterradas, borradas sus huellas bajo un exceso de obra.

Sin embargo, no estoy de acuerdo con una sentencia cuya aplicación corre el peligro de agravar más la situación. En primer lugar, el proyecto y obra de Giorgio Grassi y Manuel Portaceli ya forma parte de la historia de la reciente restauración en España y, lo que es más importante, de la historia del propio Teatro. En segundo lugar, es difícil demostrar a priori la reversibilidad de las obras. En cualquier caso, la sentencia debería asegurar que no va a producir daños antes de exigirla, si, se supone, está velando por la integridad del monumento. Se puede caer en una situación un tanto paradójica: si no son reversibles las obras, dañaríamos aún más el monumento cumpliendo la sentencia; y, en el supuesto de que la restitución estuviese garantizada, entonces el daño no sería tan grave al ser reparable. Por qué entonces no dejar pasar un tiempo, destinar esa importante cantidad de dinero a otros monumentos - el próximo y abandonado castillo de Sagunto, por ejemplo-, y, desde una perspectiva más amplia y sosegada, otra generación



13a

13a. El Teatro Rommano de Sagunto en la actualidad
 13b y 13c. El Teatro Romano de Sagunto durante y después de la intervención en las gradas

confirme la necesidad de su derribo, al margen de compromisos electorales⁴¹. Seguramente más de uno argumentaría que en ese tiempo se nos está privando del Teatro “original”. Si lo cree así, le pido –disculpe la ironía- que piense en los casos de ruinas desenterradas que, con buen criterio, vuelven a enterrarse como mejor manera de conservarlas, esperando mejores tiempos. La diferencia es que ahora se debe desenterrar (destruyendo) y no sabemos qué nos vamos a encontrar. La Generalitat ha consultado a tres técnicos acerca de la posibilidad de reversibilidad. Planteada así la cuestión, afirmar que las obras no son reversibles es tanto como condenar a los arquitectos. La pregunta debió hacerse de otra forma: ¿la reversibilidad puede dañar al monumento?

Como los acontecimientos parecen finalmente precipitarse, un medio de comunicación valenciano informó el 4 de abril de 2002 sobre el “acuerdo alcanzado”⁴² de eliminación de las gradas y derribo de la escena, decisión hecha oficial el 13 de mayo. “El monumento –decía en grandes titulares- recobrará las vistas de la población”. El informe oficial presentado a la prensa habla de retirada de las losas de las gradas y derribo de

la escena⁴³. La “estupidez” (entendida en su acepción académica de “torpeza notable en comprender las cosas”) política, -azuzada por cierta prensa- puede llegar a conseguir que no conservemos ni las ruinas existentes con anterioridad a la reconstrucción, ni la intervención del siglo XX, pero sí unas vistas que nunca formaron parte del auténtico teatro original, convertida la escena en un belvedere. El cumplimiento de la sentencia -parece que inevitable- podría servir, en todo caso, para aligerar las gradas y poco más -parte de los volúmenes laterales de la escena sobreañadidos a las ruinas-, en un ensayo sobre la dificultad de la reversibilidad que liberaría una parte de los vestigios existentes. El cuerpo de escena está construido sobre una plataforma de cemento, de manera que su anunciado derribo no descubriría nada del antiguo Teatro. Mientras tanto, la crisis está servida⁴⁴. Como nueva contradicción, en el anuncio oficial de derribo, la misma subsecretaria de Cultura y Educación confirmó la celebración en agosto del festival Sagunt a scena, (de lo que hay que alegrarse). Finalmente, me pregunto si alguien se ha interesado por saber qué opina la población de Sagunto.

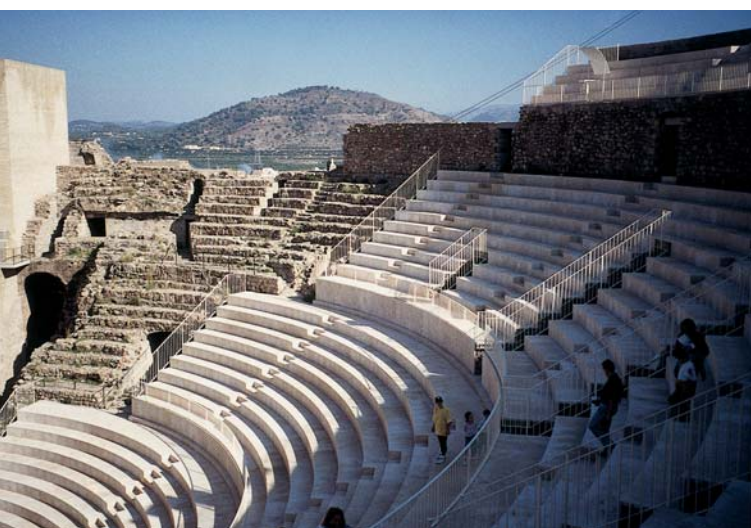
LOS PRINCIPIOS DE MÍNIMA INTERVENCIÓN Y REVERSIBILIDAD

Los anteriores argumentos giran en torno a dos de los enunciados que gozan de una mayor difusión en la cultura de la conservación: el principio de mínima intervención y el de reversibilidad. Tal vez, si se hubiera cumplido con el primero de ellos en la intervención comentada, no se discutiría tanto acerca del segundo. Lo que sorprende es que los arquitectos de la reconstrucción del Teatro Romano de Sagunto defendieron estos principios al afirmar que su intervención era la mínima para lograr entender el carácter de teatro romano, borrado por unas ruinas, calificadas de “artificiales”, de las que había desaparecido todo el frente

13b



13c



de escena. Esta circunstancia nos hace reflexionar sobre la insuficiencia de los principios si no van acompañados de una coherente aplicación. El espacio escénico representa la más clara aportación de la intervención comentada (al margen de los sobreañadidos laterales innecesarios), y también la más discutida. Sin duda, a ello ha contribuido su excedida materialización, al igual que pasa con el graderío superpuesto, que hace invisibles las ruinas. La *Carta de Restauración* –italiana- de 1931, en su artículo 7º, al hablar de las adiciones, dice que éstas sean las “mínimas posibles”. En razón de esta mínima intervención se antepone *“labores de conservación o consolidación antes de cualquier intervención restauradora y cuando ésta sea inevitable, que se proceda con la mínima intervención”*. El mismo Gustavo Giovannoni, inspirador de la Carta, había aconsejado que los añadidos quedaran en porcentaje muy por debajo de los restos originales, recomendación que ayuda algo a cuantificar dicho principio. La mínima intervención no debe interpretarse como una limitación que obligue a intervenciones reducidas a la preservación o consolidación. **La mínima intervención debe supeditarse a lograr los siguientes objetivos según este orden: la conservación y consolidación de las partes valoradas como históricas, su legibilidad y puesta en valor como bien cultural y, finalmente, en interacción, su adecuación a un uso. Las intervenciones deben ser las mínimas para garantizar dignamente dichos objetivos, procurando que ninguno malogre los anteriores.**

EL CONCEPTO DE AUTENTICIDAD⁴⁵

Los conceptos anteriormente expuestos, la conservación de todas las fases, la mínima intervención y la reversibilidad, incluso cuando se aconseja la de-restauración, se consideran necesarios precisamente para salvaguardar la identidad, integridad y autenticidad del bien cultural. No tienen otra finalidad.

La preocupación por la autenticidad ha marcado toda una época de la restauración moderna que, desde Camillo Boito⁴⁶ con sus exigencias de diferenciación de los añadidos respecto a lo original, pasando por la Carta de Venecia⁴⁷ que introduce la necesidad de reconocer los complementos como obra de nuestro tiempo, hasta nuestro presente, ha entendido generalmente por auténtico lo “original”. En efecto, la Carta de Cracovia 2000 expone: *“La intención de la conservación de edificios históricos y*

monumentos, (...), es mantener su autenticidad e integridad, incluyendo los espacios internos, mobiliario y decoración de acuerdo con su conformación original.”

Por original hay que entender no sólo lo “relativo al origen” sino también cualquier fase diferente de una obra de arquitectura con una identidad propia, de acuerdo, además, con la siguiente acepción académica: “Original: Dícese de aquello, especialmente de las obras intelectuales o artísticas, que no son repetición, copia, traducción o imitación de otras”. Cuando se trata de una obra potencialmente completa en sí misma, espacial, funcional, o con intencionalidad artística, es cuando resulta necesario que se diferencie, que adquiera originalidad respondiendo al momento en el que se interviene, al grado histórico de desarrollo social y arquitectónico. De esa manera adquiere autenticidad y, como consecuencia, exige su propia conservación. Otra cuestión distinta es la de los pequeños complementos y reparaciones, que deben identificarse pero no necesariamente han de diferenciarse como obra “original”.

Llegados a este punto, podemos preguntarnos ¿sólo lo original- y, por consiguiente, auténtico- merece conservarse? Deberíamos contestar que no, si no queremos eliminar los complementos de Valadier al Arco de Tito, por ejemplo. A no ser que admitamos que los conservamos por ser tan auténticos como el resto del Arco, lo cierto es que son añadidos históricos del actual monumento que le aportan legibilidad. ¿Pero son igualmente auténticos? La materia de estos complementos no es la original del resto y su carácter de históricos no le viene de constituirse en testimonio de la arquitectura de su tiempo, sino de formar parte de una indiscutible historia de la restauración del siglo XIX. Su autenticidad e historicidad, en todo caso, no se deducen de la originalidad de su forma.

La cuestión que sigue debatiéndose en la actualidad -no zanjada en la *Carta de Venecia* ni en posteriores documentos- radica en la posibilidad de considerar separadamente “el objeto material” y el “mensaje o valores”, y distinguir, como planteó Raymond Lemaire⁴⁸, una “autenticidad histórica” de una “autenticidad formal” que tiene una especial aplicación al caso de la arquitectura. En esta última, la materia se convierte en arquitectura en tanto que define un espacio, una forma significativa, que se configura mediante la luz, la temporalidad, la gravedad, la temperatura, el significado, la actividad. La autenticidad de los añadidos de Valadier, según este criterio, hay que medirla por su aportación a la arquitectonicidad de la ruina.

13d. El Teatro Romano de Sagunto. Cuerpo escénico reconstruido

13d





14a



14b

En estas cuestiones, el conocimiento del pensamiento filosófico de otras civilizaciones diferentes de la europea, como las orientales, provoca que la identificación de “autenticidad” con “materia original” no se pueda considerar universal y adquiera una mayor complejidad. La autenticidad de la arquitectura japonesa reside en la actividad, sin la cual la forma o el espacio carecen de sentido. El hecho de la reconstrucción periódica del Santuario de Ise, realizada con similares materiales y los mismos procesos constructivos y artesanales, constituye el auténtico bien a conservar. Para occidente, esta reconstrucción se considera una “réplica” con un valor muy disminuido respecto al original.

La materia original en occidente es insustituible en tanto que constituye un testimonio que conserva las huellas del hacer artesano o artístico, de las herramientas, de la técnica empleada y contribuye a una forma con su textura, color, y demás características, que pueden ayudar a su datación. También el desgaste del tiempo es una característica importante que no debe confundirse con los daños considerados vandálicos. Porque el tiempo está presente en la arquitectura de muchas formas, contribuye también a su autenticidad histórica, pues sus huellas son inevitables e irreproducibles.


La autenticidad no es un valor absoluto. El mismo concepto no se puede aplicar a una pintura, a una escultura, a un jardín histórico, a una fábrica de sillares, a un paisaje natural, a un centro histórico. Además, siempre deberemos tener en cuenta las diversas culturas. J. L. Luxen lo expuso muy claramente: “¿Porqué buscar un valor universal? ¿El verdadero valor universal no es precisamente el pluralismo? En sus últimas reflexiones Karl Popper nos pone en guardia contra los grandes sistemas fundados sobre valores absolutos. ¿Porqué no aceptar diversas acepciones de la autenticidad, según las culturas, según los diferentes bienes?”⁴⁹.

EL MANTENIMIENTO COMO CONDICIÓN DE LA CONSERVACIÓN

La respuesta más inmediata al interrogante de cómo conservar ha sido, históricamente, la de llevar a cabo una labor continuada de mantenimiento en estado de eficiencia, en condiciones de ser usado. El artículo 4º de la Carta de Venecia lo explica muy claramente: “La conservación de los monumentos impone en primer lugar un cuidado permanente de los mismos.” Este mantenimiento, que todos aceptamos forma parte de la conservación, resulta, sin embargo, insuficiente, cuando no nulo, en muchos edificios monumentales. Como conse-

cuencia, da lugar a la necesidad de restaurarlos. Entonces, finalizada la restauración, se considera, equivocadamente, innecesario. Por el contrario, es entonces cuando hay que poner en marcha un mantenimiento programado. El proyecto de restauración debe prever el mantenimiento, entendido como una garantía para el buen funcionamiento y eficacia, pero también como un seguimiento del resultado de la restauración. Seguimiento del comportamiento de los materiales y soluciones adoptadas, así como de la aceptación social del monumento restaurado. La Administración debe destinar recursos con esta finalidad. La importancia concedida al mantenimiento en los últimos años propició e inspiró el simposio “*Conservar el futuro*”, que tuvo lugar en Santiago de Compostela en septiembre de 1997⁵⁰. Allí se puso de manifiesto, además, el hecho de que la misma noción de restauración y el tipo de soluciones y materiales adoptados pueden ayudar o dificultar la durabilidad y el mantenimiento de los monumentos.

La necesidad de una conservación continuada coherente con los valores arquitectónicos e históricos del edificio nos conduce a plantearnos el papel de los “arquitectos conservadores” del patrimonio. La labor del arquitecto conservador se hace ingrata, en el mejor de los casos si existe, ante la falta de consideración por parte de la Administración, el caso omiso que le hace el propietario particular o público y la impotencia a la que se ve sometido, salvo casos excepcionales, pero es su deber vigilar la buena conservación del edificio y, en el peor de los casos, denunciar si se realizan obras impropias. Resulta necesario replantearse esta figura del arquitecto conservador, honorífica en la actualidad, junto con los planes de mantenimiento, si la Administración pública, del tipo que sea, desea realmente una mayor eficacia en el mantenimiento de los edificios monumentales. Está en sus manos exigir los convenios o llegar a los acuerdos necesarios con las instituciones de las que depende el uso, que muchas veces se ven beneficiadas en la financiación de las obras de restauración con dinero público.

Para concluir, señalaré que, al margen de disquisiciones de tipo teórico y metodológico, la conservación activa del patrimonio representa una actitud que confía en el sentido común y en el sentido ético, dentro de una cultura respetuosa con el pasado y abierta al futuro, plural y contrastada, cuya extensión y transmisión hay que confiar fundamentalmente a la educación. Educación a todos los niveles. En esa cultura, la verdadera protagonista es la humanidad en todas sus facetas, reflejada en todos y cada uno de los bienes culturales. 

14a y 14b. Iglesia de Vezelay restaurada por E. Viollet-le-Duc. La restauración de la fachada y las bóvedas está perfectamente documentada
15a y 15b. Castillo de Carcasonne restaurado por E. Viollet-le-Duc. La autenticidad no es un valor absoluto



15a y 15b



FOTOGRAFÍAS:

Las fotografías están realizadas por el autor del artículo, Juan Francisco Noguera, excepto la 3, la 9a y la 9b cedidas por Fernando Vegas

NOTAS:

1. BRANDI, Cesare: Teoría de la restauración en Alianza Forma, 1988, versión castellana de su "Teoría del restauro"
2. El maestro italiano, Cesare Brandi, tuvo como centro de sus reflexiones la restauración de la pintura, resultando que cuando algunos de sus principios se han pretendido trasladar a la arquitectura no se sostenían, especialmente los referidos a la posibilidad de reforzar o sustituir el soporte que en arquitectura entendemos por estructura o construcción, siempre que no alterara la imagen formal o estética. Esta posibilidad de alteración del comportamiento estructural original es uno de los puntos más débiles de su teoría.
3. Una revisión de la teoría del restauro se produce en Italia con la Carta del restauro de 1987 y en España con Alfonso Jiménez: "Enmiendas parciales a la teoría del restauro", LOGGIA n° 4, 1997 y n° 5, 1998.
4. En el encuentro celebrado en Ravello (Italia) en 1976, patrocinado por el ICOMOS, para acordar una terminología y unas definiciones consensuadas internacionalmente y traducidas a diversos idiomas relacionada con el patrimonio, -publicadas en la revista *Restauración* n° 32-, siguiendo las enseñanzas de Brandi se definió la "restauración" como "el conjunto de operaciones técnico-científicas dirigidas a garantizar dentro del campo de una metodología crítico-estética la continuidad de una obra de arte".
5. Amadeo Bellini: "De la restauración a la conservación; de la estética a la ética" en LOGGIA n°8, 1999
6. Los diccionarios de la Lengua española, aunque dan diversas acepciones del vocablo restaurar, que pueden inducir a una aparente ambigüedad, diferencian claramente entre su significado de "restablecer, volver a poner algo o a alguien en el estado que antes tenía" aplicado a nociones como el "prestigio", "la fe", etc. de su sentido de dejar en "buen estado después de un deterioro" aplicado a la arquitectura y al arte en general. En efecto, se dice: restaurar es "reparar una obra de arte, edificio, etc. de un deterioro sufrido, dejándolos en buen estado".
7. Tras casi cuatro años de trabajo y quince congresos en diversos países europeos auspiciados por Icomos, Iccrom y la UE, y tras la Conferencia Internacional sobre Conservación "Cracovia 2000", los técnicos y personalidades reunidas primero en Valladolid y después en Cracovia, -manteniendo el sentido de la Carta de Venecia de 1964 y actualizando sus criterios-, redactaron y sancionaron el texto constitucional denominado "Carta de Cracovia 2000. Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido". Versión en español de Javier Rivera y Salvador Pérez Arroyo.
8. Carta de Cracovia 2000: "Proyecto de restauración. El proyecto, resultado de la elección de políticas de conservación, es el proceso a través del cual la conservación del patrimonio edificado y del paisaje es llevada a cabo."
9. Amadeo Bellini: op. cit., 1999. Coincido con el profesor Bellini en entender la conservación como un proceso de transformación, aunque la exposición que sigue difiere del sentido completo que Bellini da a estas palabras.
10. A. González Moreno-Navarro: "Los cuentos rotos de Adriana" *Quaderns Científics i tècnics, IV Simposi sobre Restauració Monumental ¿Restaurar o Conservar?*
11. La idea de progreso en la historia, es puesta en entredicho en la posmodernidad. Aplicada al arte no se comprende como superación. Aquí se emplea entendida como logro de una mayor riqueza de significados y de un grado superior de libertad.
12. Carlos Castilla del Pino: "La Memoria y la Piedra"
13. Durante la guerra que sufrió la antigua Yugoslavia, en Sarajevo, los monumentos se convirtieron en objetivo militar en un intento de borrar todas las señas de identidad del pueblo bosnio (ver: J. F. Noguera y F. Vegas: "La destrucción del patrimonio en la antigua Yugoslavia",

revista LOGGIA n° 1). Con finalidad parecida se procedió a la destrucción premeditada de los gigantes Budas de Bamiyán, triste acontecimiento casi olvidado en la trágica y acelerada espiral de acontecimientos dramáticos que le han sucedido. En esta espiral bélica, la magnitud de la destrucción de los poblados palestinos a manos del Ejército israelí del primer ministro, general Ariel Sharon, es otro desgraciado ejemplo, el más actual, de destrucción premeditada, -consentida en este caso por occidente-, de vidas y patrimonio. Sucede sin embargo, que la desgracia humana que acompaña a estos acontecimientos resulta tan dramática que empuje cualquier otra consideración.

14. Carta de Cracovia 2000, Preámbulo.

15. Me refiero especialmente a las reflexiones de Nietzsche y Heidegger como preludeo al pensamiento posmoderno de filósofos como Vattimo y Gadamer. Véase: Gianni Vattimo "El fin de la modernidad" Gedisa editorial

16. F. W. Nietzsche, Aurora. Citado por G. Vattimo en "El nihilismo y lo posmoderno en filosofía" texto contenido en "El fin de la modernidad", pp. 145-159. El sentido de las palabras de Nietzsche está relacionado con la negación de "verdades-fundamentales", muy ligada a lo expuesto en el apartado de referencia.

17. Entre 1972 y 1973 se generó una fuerte campaña con artículos en prensa y revistas a favor de sacar la catedral renacentista de la Mezquita de Córdoba y recuperar o reprimar esta parte de la antigua Mezquita. La polémica despertada fue recogida en las páginas de la revista *Arquitectura*. Afortunadamente, triunfó la sensatez, reflejada en la opinión contraria a favor de conservar el conjunto en toda su integridad. Este debate sirvió para incentivar el estudio y comprensión de este principal monumento.

18. Carta de Venecia de 1964. "Artículo 1: la noción de monumento comprende la creación arquitectónica aislada así como también el sitio urbano o rural que nos ofrece el testimonio de una civilización particular, de una fase representativa de la evolución o progreso, o de un suceso histórico. Se refiere no sólo a las grandes creaciones sino igualmente a las obras modestas que han adquirido con el tiempo un significado cultural."

19. Internacionalmente, la ampliación de los objetos o bienes a proteger, ha evolucionado en los siglos XIX y XX, según diversos parámetros o categorías: conceptualmente, por la consideración de nuevas cualidades, significados valorados o categorías de bienes; ambientalmente, en tanto que se ha extendido la noción de monumento desde la creación aislada al conjunto y al ambiente; tipológicamente, por la ampliación a otros tipos de bienes culturales diferentes a los tradicionales; e históricamente, en tanto que se ha reducido la antigüedad necesaria para la protección. Sobre la evolución del concepto de patrimonio y de los instrumentos de protección: Hernández Núñez, Juan Carlos: *Los instrumentos de protección del patrimonio histórico español*. Sociedad y Bienes Culturales. Grupo Publicaciones del Sur, S.A. 1998.

20. El concepto de conservación integrada se desarrolla por primera vez en la Carta Europea de Patrimonio Arquitectónico adoptada por el Consejo de Europa, Amsterdam, octubre de 1975. En esta "Carta de Ámsterdam" se reafirmó "la voluntad de promover una política europea común y una acción concertada de protección del patrimonio arquitectónico, apoyándose en los principios de su conservación integrada". En su artículo 7 se dice: "La conservación integrada es el resultado de la acción conjunta de la técnica de la restauración y de la búsqueda de funciones apropiadas. (...) La "restauración -de los centros históricos- debe ser dirigida con un espíritu de justicia social y no debe ir acompañada del éxodo de los habitantes de condición modesta". Con posterioridad, en Italia, Roberto Di Stefano desarrolla este concepto en su artículo "Il recupero dei valori, centri storici e monumenti. Limite de la conservazione", Nápoles 1979. Véase también algunas reflexiones recogidas en el "Diccionario Razonado de Bienes Culturales" de Jorge Benavides Solís.

21. Sobre el origen y desarrollo de la noción de "bien cultural" véase: GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio: *Conservación de Bienes Culturales*. Teoría, historia, principios y normas Manuales Arte Cátedra, 1999 p.43 y ss.

22. Gianni Vattimo, op. cit. p. 149

23. En el artículo 1º del Convenio de la Haya de 1954, se explicita por primera vez el término "bien cultural": "Artículo 1. Definición de los bienes culturales.

Para los fines de la presente Convención, se considerarán bienes culturales, cualquiera que sea su origen y propietario:

- a) Los bienes, muebles o inmuebles, que tengan una gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos, tales como los monumentos de arquitectura, de arte o de historia, religiosos o seculares, los campos arqueológicos, los grupos de construcciones que por su conjunto ofrezcan un gran interés histórico o artístico, las obras de arte, manuscritos, libros y otros objetos de interés histórico, artístico o arqueológico, así como las colecciones científicas y las colecciones importantes de libros, de archivos o de reproducciones de los bienes antes definidos;
- b) Los edificios cuyo destino principal y efectivo sea conservar o exponer los bienes culturales muebles definidos en el apartado a), tales como los museos, las grandes bibliotecas, los depósitos de archivos, así como los refugios destinados a proteger en caso de conflicto armado los bienes culturales muebles definidos en el apartado a);
- c) Los centros que comprendan un número considerable de bienes culturales definidos en los apartados a) y b), que se denominarán 'centros monumentales'."

24. La evolución del turismo organizado desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad, -desde el ilustrado aventurero, pasando por el didáctico de los recorridos con prestigiosa guía turística, hasta el actual de masas-, ha transformado la forma de contemplar y apreciar el patrimonio como expuso Ignasi Solà-Morales en "Patrimonio arquitectónico o parque temático", LOGGIA n° 5, 1998.

25. Véase: Ignasi Solà Morales, en LOGGIA n° 5, 1998

26. La Carta de Cracovia 2000, -por primera vez en este tipo de documentos internacionales-, incluye varias referencias y el artículo 3, al proyecto de restauración. También contempla "la necesidad de decisiones críticas" y la posibilidad de diferentes intervenciones, "La conservación puede ser realizada mediante diferentes tipos de intervenciones como son el control medioambiental, mantenimiento, reparación, restauración, renovación y rehabilitación".

27. Gadamer es citado por B. Paolo Torsello en "Proyecto, conservación, innovación" en LOGGIA, n° 8, 1999. Las obras de Hans Georg Gadamer traducidas al castellano son: Verdad y Método. Ed. Sígueme, 1984. La herencia de Europa, Península, 1990. La actualidad de lo bello Paidós, 1999. La dialéctica de Hegel. Cinco ensayos hermenéuticos, Cátedra 1981. La razón de la época de la ciencia, Alfa, 1981.

28. B. Paolo Torsello: "Proyecto, conservación, innovación" en LOGGIA, n° 8, 1999

29. Gianni Vattimo es citado por Amadeo Bellini (en "De la restauración a la conservación; de la estética a la ética", LOGGIA, n° 9) como representante del "pensamiento débil", que se considera en profunda consonancia con la base de la opción conservadora, que el mismo Bellini defiende. Una de las obras significativas que reúne diversos ensayos de Vattimo, es El fin de la modernidad. Nihilismo y heremeneútica en la cultura posmoderna. Gedisa, 2000. Para otras obras del mismo autor en castellano, véase las referencias dadas en este libro.

30. Amadeo Bellini: op. cit. Pp. 10 y ss.

31. Amadeo Bellini, op. cit. P. 15.

32. El "fin de la historicidad", tal como lo entendió Nietzsche, a favor de un "historicismo relativista, que ve la historia como un puro sucederse temporal, (...), frente a la metafísica hegeliana de la historia, que concibe el proceso histórico como un proceso de 'Aufklärung', de progresiva iluminación de la conciencia y de absolutización del espíritu". Véase: Gianni Vattimo: "El nihilismo y lo posmoderno en filosofía" en "El fin de la modernidad" p. 146.

33. A. Bellini, op. cit. p. 14

34. "Voluntad creadora" en el sentido que le da José Antonio Marina, que desarrolla este concepto en "Teoría de la inteligencia creadora" Anagrama. Voluntad creadora que se mide por su capacidad de fijar y alcanzar unos objetivos, explícitos en un proyecto, que obedece a unas motivaciones y fines que enlazan con una Ética considerada como ciencia de los fines del hombre.

35. Alfonso Jiménez: "Enmiendas parciales a la teoría del restauro (I) Imágenes y palabras" en LOGGIA n° 4, 1997 y "(II) Valor y valores", en LOGGIA n° 5, 1998.

36. Sobre la técnica de la estratigrafía muraria véase: Camilla Mileto: "Algunas reflexiones sobre el Análisis Estratigráfico Murario" en LOGGIA n°9, 2000. Véase bibliografía contenida en el artículo.

37. Sobre el valor de antigüedad ver: Alois Riegl: "El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen", Visor, Madrid 1987.

38. La Carta de Atenas recomendaba respetar la obra histórica y artística del pasado, sin proscribir el estilo de ninguna época. Aunque no hay más alusiones en esta carta internacional, la Carta italiana de 1931, siguiendo con los postulados de Camillo Boito y Gustavo Giovannoni, en su artículo 5° planteaba la conservación de todas las fases de cualquier época y estilo: "Sólo podrán eliminarse aquellos, -se refería a los añadidos-, como los muros cegando ventanas, o intercolumnios de pórticos, que priven de importancia y significación a la construcción, representando un entorpecimiento inútil". Sin embargo, existe una aparente contradicción en esta recomendación con el artículo 2° de la misma Carta, en el que se admitía la repriminación cuando: "Se dispone de datos absolutamente ciertos obtenidos del propio monumento". Si el artículo 5° resultaba en principio muy restrictivo, el artículo 2° dejaba una puerta abierta a una interpretación mucho más libre que sorprende, pues la repriminación hoy resulta inaceptable salvo excepciones, como podría suceder por ejemplo, si determinados añadidos mal resueltos estuviesen poniendo en peligro de estabilidad el propio monumento.

39. Siete años han mediado entre la declaración de ilegalidad de las obras del Teatro Romano de Sagunto del TSJ y la del Tribunal Supremo.

40. Desde la sentencia del Supremo ha pasado más de año y medio sin que la Generalitat tomara algún tipo de decisión sobre el derribo incluido en su programa electoral.

41. La promesa de derribo se incluyó en el programa electoral del PP en 1995.

42. El diario Las Provincias del 12-4-2002 informó sobre el acuerdo de derribo alcanzado entre la subsecretaria de la Conselleria de Cultura, Carmina Nacher y el letrado Marco Molines que recurrió las obras.

43. El País, Las Provincias y Levante, del 14-5-2002 recogen la intención de derribar la escena por encima de la cota sin justificar de 1,20m.

44. La misma prensa, a la vez que daba la noticia, se hacía eco de la crisis existente en el Ayuntamiento de Sagunto, organismo que recurrió la sentencia del TSJ. Son varios los organismos que se sienten afectados, además de la Generalitat, el Ministerio de Cultura, propietario del Teatro, prevé que el derribo "crea complicaciones y problemas", según El País de 18 de mayo. Con esta nota, introducida con posterioridad a tener cerrado este artículo, se finaliza el mismo, dejando inacabada esta historia que continuará, seguramente, más allá de las próximas elecciones.

45. Sobre la autenticidad ver Carta de Nara de 1994, el artículo de Antoni González: "Falso histórico o falso arquitectónico, cuestión de autenticidad" en LOGGIA n° 1, y los números 129 y 130 de la revista Restauro, que recogen intervenciones del seminario de Nápoles, sobre autenticidad y patrimonio monumental.

46. Camillo Boito quiso ver en la restauración del Arco de Tito por Stern y Valadier, y en la restauración, por este último, del Coliseo romano, los paradigmas de la restauración respetuosa con la identificación de las partes originales, al diferenciar el material y suprimir las molduras en los añadidos. El mantenimiento de las partes originales y la diferenciación de los añadidos que, en la modernidad se asume, deben testimoniar nuestro presente, han sido pues las condiciones para que se conserve la autenticidad.

47. En la Carta de Venecia, la autenticidad se planteó desde el primer párrafo del preámbulo como condición para la monumentalidad: "La humanidad (...) aspira a transmitir las obras monumentales con toda la riqueza de su autenticidad". El artículo 9° insiste en este concepto al hacer referencia al "respeto a los elementos antiguos y las partes auténticas" y la necesidad de reconocer los complementos como obra de nuestro tiempo.

48. Lamaire, Raymond: "Autenticité et patrimoine monumental". Restauro n° 129 / 1994.

49. Luxen, Jean Louis: "Messaggio" Restauro n° 130

50. Véase : González Moreno-Navarro; Antoni : "Mantener lo restaurado", en LOGGIA n° 4, 1997.