

## Tema **02**

**Teorías de intervención en el patrimonio histórico:  
del monumento arquitectónico al patrimonio urbano  
(de la parte al todo, de la pieza al conjunto, del objeto al museo, de lo singular a lo plural)**



**Fig 01: Chinchero, Perú (1572-1607): iglesia de Montserrat sobre el palacio inca de Túpac Yupanqui**

*“Tiempo presente y tiempo pasado  
se hallan quizá presentes en el tiempo futuro  
y el tiempo futuro dentro del tiempo pasado.  
Si todo tiempo es eternamente presente  
todo tiempo es irredimible.”*  
**T. S. Elliot, 1943**

## ÍNDICE **02**

### **1.- Cuestiones previas en torno al concepto de ‘intervención’**

- 1.1.- Genios, figuras y autenticidades
- 1.2.- Alcances del término ‘intervención’

### **2.- El presente impuesto sobre el legado del pasado: la superposición**

- 2.1.- De la invasión de la preexistencia a la unidad del sistema clasicista
- 2.2.- Unidad y totalidad del ‘clasicismo’ sobre el legado del pasado

### **3.- Respetar *versus* restaurar: actitudes desde la idealización de la Historia**

- 3.1.- El conocimiento de la Historia: la consagración del monumento histórico
- 3.2.- El mandamiento de la antigüedad: “No restaurarás”
- 3.3.- El mandamiento de la novedad: “Restaurar por encima de todas las cosas”

### **4.- El *restauro científico*: el monumento como documento histórico**

- 4.1.- Restaurar conservando los estratos del tiempo
- 4.2.- La restauración científica (moderna): mínima y por contraste

### **5.- El monumento en su contexto: el patrimonio urbano**

- 5.1.- La ciudad antigua como monumento y patrimonio
- 5.2.- La ciudad histórica como figuras memorial, museal e historial

### **6.- De la parte al todo, del objeto al conjunto, de la arquitectura a la ciudad**

- 6.1.- Resumen y epílogo
- 6.2.- Bibliografía básica y fuentes

## Tema 02

### Teorías de intervención en el patrimonio histórico: del monumento arquitectónico al patrimonio urbano (de la parte al todo, de la pieza al conjunto, del objeto al museo, de lo singular a lo plural)

#### 1.- Cuestiones previas en torno al concepto de 'intervención'

*"En los últimos años, la conciencia sobre lo antiguo no solo ha intervenido en la transformación del pensamiento arquitectónico, sino en los valores propiamente sociales y culturales. El tradicionalismo cultural ha pasado de ser un fantasma reaccionario a convertirse en un hecho de vanguardia, y conservar la historia constituye ahora una obsesión moderna."*

Antón CAPITEL, 1992

#### 1.1.- Genios, figuras y autenticidades

Referir el patrimonio arquitectónico 'monumental' en nuestra disciplina y en otros ámbitos, inevitablemente, trae a la mente tanto el momento en que este se erigió –el **pasado idealizado**– como los trabajos que lo han hecho llegar hasta hoy –el **presente real**–. En este largo proceso –de hechos en un tiempo que llegan hasta otro– brillan los nombres de los autores primigenios y no la de los continuadores de las obras de culminación, mantenimiento, recuperación y rehabilitación. Como señala F. Choay, el trabajo de consolidación y restauración puede no resultar gratificante porque no garantiza la repercusión mediática ya que ni es prestigioso ni precisa del "**genio creador**" (Choay 2007: 131). Y, sin embargo, gran parte del legado que hoy usamos y disfrutamos –en cualquiera de sus usos– se debe tanto o más a la labor de los profesionales casi desconocidos que al trabajo de los 'genios' –si bien no hay genios con calidad sin grandes dosis de trabajo–, de tal modo que lo que hoy admiramos no suele ser ya la **obra primigenia**, si es que tal existe. Conviene recordar que toda obra artificial, desde el mismo momento en que se da por concluida (incluso antes) ya comienza a acusar los **efectos del tiempo**, de aquí que el hecho de que una arquitectura llegue hasta nosotros, en mejor o peor estado de conservación y uso, se debe, en gran parte, al trabajo continuado de otros hombres distintos de sus autores iniciales: **figuras humanas** bastante silenciadas. Añadidos, modificaciones, ampliaciones de toda índole y cambios de programa se han sucedido para mantener en funcionamiento cada una de las arquitecturas que hoy consideramos monumentos.

¿Son las obras que han llegado hasta nuestros días '**auténticas**'? En el sentido de ser las mismas que en su momento de finalización, no lo son. El listado de reformas que se han sucedido sobre sus fábricas a lo largo del tiempo –incluso aunque este haya sido corto (pe: Gobierno Civil de Tarragona)– suele ser extenso, tanto si lo han sido para **actualizarlas al servicio** que prestaban, como si lo han sido para **mantener su presencia** ('su autenticidad'); más que de obra auténtica habría que hablar de una suma de autenticidades. Las primeras intervenciones (relativas al valor de **uso**) incluyen acciones de **consolidación**, mantenimiento, reparación, reforma, adición o ampliación, entre otras, mientras que las segundas (relativas al valor **histórico** y también al de **novedad** cuando son recientes) comprenden las de protección, preservación, recuperación, restitución, **restauración** y reconstrucción. La combinación de ambos tipos de obra (servicio y presencia) abarcan la **reutilización**, la **rehabilitación** y, más cercanamente, el **reciclaje** (en tanto que vocablo reciente), aunque la arquitectura histórica siempre se ha reciclado en materiales, usos y formas. Pues bien, para el conjunto de todas estas tareas que se relacionan con las de consolidación (refuerzo), restauración (nuevo brillo) y rehabilitación (vuelta a la vida) de los monumentos, el investigador Ignasi de Solà-Morales prefiere utilizar el término "**intervención**", en general, sea cual sea el cariz de la obra que se realice. Intervención que, según el diccionario de la RAE, uno de sus significados queda vinculado a la **cirugía**: intervención como la acción de 'meterse' o '**introducirse**' dentro de un **cuerpo** que yace inmóvil, que está **enfermo** y al que se le aplica un **instrumental nuevo**, sea **material** (técnicas) o **cultural** (interpretaciones).

## 1.2.- Alcances del término ‘intervención’

Este sentido es el que vamos a mantener y darle a **toda actuación** que se pretenda sobre cualquier obra ‘monumental’, sobre toda obra del pasado que consideremos que es portadora y depositaria de ciertos valores rememorativos culturales y/o artísticos. Intervención que significa –en este trasvase desde el campo de la salud– **acto con delicadeza y con esmero**, procurando comprender el cuerpo donde se opera para que este siga sirviendo, siendo útil en lo material y en lo inmaterial. Victor Hugo (1802-85) subrayaba que estos trabajos debían hacerse “**con cuidado, con conocimiento y con inteligencia**” (Choay 2007: 137). Pero, en la arquitectura y en la ciudad, a diferencia de en el campo médico, el cuerpo (la obra) al que se le devuelve la vida plena –una vida intentemos que mejor– no se le reaviva para repetir su existencia anterior, sino que esta nueva puesta en circulación se realiza porque consideramos que el inmueble aún puede servirnos mejor que otros nuevos porque todavía puede transmitir cosas de su pasado de un modo distinto a lo que ha significado hasta hoy.

Como el crítico Ignasi de Solà-Morales señala: “En realidad, todo problema de **intervención** es siempre un problema de **interpretación**” (Solà 1982). Así, toda intervención señala **un antes y un después** en las obras, ya que, siendo el mismo soporte aparente –estado actual y estado intervenido–, las arquitecturas no aportan el mismo discurso; tras la operación se hacen eco de su presente. Este autor señala que “Una **intervención** es tanto como intentar que el edificio vuelva a decir algo y lo diga en una determinada **dirección**” (idem). Intervención como posibilidad de una **nueva lectura** (respetuosa con el pasado), entendiendo el inmueble como un libro abierto al que se le añaden páginas de vida. Ahora bien, no quisiéramos que se interpretaran estas palabras de modo restrictivo, como si toda intervención significase alteración y gran cambio. Es conveniente escuchar ‘**el lenguaje de las piedras**’ (entender la arquitectura, con sus posibilidades y limitaciones) para saber cómo hay que actuar, hasta el punto que, en una mayoría de casos, las intervenciones necesarias puede que sean **mínimas** en apariencia (aunque profundas las reparaciones) y no requieran notoriedad gratuita, contribuyendo a que el legado recibido siga en herencia para las generaciones posteriores con las mínimas alteraciones porque una buena intervención también es aquella que mejora la obra existente sin que se perciba, porque transcurre en **silencio** y sin estridencias. A nuestro juicio, toda **intervención** implica la prolongación del tiempo pasado (es **continuista**) y cohabita con la obra que evidencia el tiempo presente (y es **rupturista**), dependiendo de cada caso y contexto. En este sentido, el propio Solà-Morales hace una distinción en el uso de ‘intervención’, reservando la ‘restauración’ para los trabajos que, sin alterar formas ni usos actuales, tratan de devolver el monumento a las formas prístinas en las partes dañadas, eso sí: bien alterando ligeramente la forma de los elementos restaurados y los materiales empleados a fin de que se pueda leer la factura del tiempo de acción. Mientras que reserva el concepto de ‘intervención’ para aquellos proyectos que actúan sobre un patrimonio heredado de valor, no necesariamente declarado monumento, donde sí es posible efectuar otra interpretación de las viejas fábricas para hacer una nueva obra.

Cada manera de intervenir es un **tipo de interpretación diferente** del momento presente respecto del pasado recibido. La arquitectura, al **operar** sobre sí misma, actúa de modo más reflexivo aún si cabe que cuando lo hace sobre un lugar sin demasiados restos y trazas o cuando construye de nueva planta. Para comprender la actualidad de nuestro comportamiento de **respeto** y consideración hacia la arquitectura histórica, conviene repasar las diferentes **actitudes** que se han sucedido en el seno de la disciplina a lo largo del tiempo, sin profundizar en las épocas en que la arquitectura se superponía como imposición de una civilización sobre otra (momentos que también presentan mucho interés con ejemplos muy notables como la catedral de Siracusa, la mezquita y catedral de Córdoba o la iglesia de Chinchero). En este **recorrido cronológico**, Solà-Morales señala tres episodios clave. Un **primero** se sitúa en torno al s. XV, en el renacimiento, cuando la nueva arquitectura desdeña la

existente en su tiempo –la inmediatamente anterior: ‘bárbara’–, segura de su sistema de valores, haciendo que **el presente domine sobre el pasado**. Un **segundo** se fragua a lo largo del s. XIX, en pleno auge del historicismo y en paralelo a la construcción de la disciplina de la historia del arte, cuando **el pasado se coloca en primer plano**, para perpetuarlo o reconstruirlo, en ambos casos de modo idealizado. Y un **tercero**, que nos trae a la actualidad, que intenta mantener un **equilibrio entre el respeto al pasado y la intervención en el presente**, diferenciando el **ahora** (que es **antes**) del **después** (que es **hoy**).

## 2.- El presente impuesto sobre el legado del pasado (la superposición)

*“Se ha dicho que la obra de arte goza de una doble historicidad; es decir, la que coincide con el acto que la formuló, el acto de la creación, y se remite por tanto a un artista, a un tiempo, y a un lugar, y una segunda historicidad, que le viene del hecho de incidir en el presente de una conciencia, o sea, una historicidad que hace referencia al tiempo y al lugar donde en ese momento se encuentra.” Cesare BRANDI, 1977*

### 2.1.- De la invasión de la preexistencia a la superposición de las arquitecturas

Desde los primeros tiempos la **arquitectura** ha actuado sobre sí misma: reparaciones, ampliaciones y construcciones están **superpuestas**. Pero la gran mayoría de estas acciones –aunque apreciaran valores en la preexistencia– no constituían un **acto de reflexión** sobre el pasado, sobre lo que la herencia recibida significaba como **testigo** del acontecer humano. La relación que se establecía con la arquitectura no tenía en consideración lo existente (Solà 1982) más allá de recurrir al edificio como una **base de partida** sin más consideraciones, “ya sea como soporte de una nueva operación, pensada siempre de nueva planta, ya sea como pura condición material de la construcción de otro edificio” (ídem). Este es el caso de la Acrópolis de Atenas (s. V aC), donde unos templos **sustituyen** a otros sin más prejuicios o cuando las **adiciones** se producen sin ningún miramiento sobre lo pretérito, como en casi toda la arquitectura medieval: en iglesias, castillos y monasterios las partes se **yuxtaponen** en momentos discontinuos del tiempo sin mediar distinción sobre lo antiguo ni conciencia sobre lo nuevo. El patrimonio recibido se volvía a poner en circulación (se reciclaba) bien como **soporte** (el edificio ya estaba hecho) o bien como **lugar** (sobre el que levantar otro edificio), pero también como **cantera** que suministra materiales. Pensemos en cómo los elementos de muchos edificios romanos sirvieron para levantar arquitecturas posteriores sin más pudor. Las primeras iglesias cristianas tomaron prestadas muchas basílicas romanas. O cómo algunas catedrales se levantaron sobre las destrozadas mezquitas musulmanas (que se habían erigido sobre otros templos previos). **La invasión, la sustitución y el préstamo** eran la norma, sin titubeos ni reflexiones sobre la herencia recibida.

En Occidente, es en el renacimiento (el ‘**Clasicismo**’) cuando surge una actitud reflexiva constatable respecto del momento de actuar que se distancia de lo existente. Aparece **una cierta constancia de la historia** que podríamos sintetizar en “la **conciencia de la diferencia**, es decir, el hecho de tomar conciencia de que hay un pasado y un presente, y que las condiciones del pasado son diferentes de las del presente, y que por tanto la intervención las ha de tener en cuenta” (Solà 1982). Un pasado que se divide en dos etapas mitificadas: la esplendorosa antigüedad clásica a la que sucede la oscura edad que acaeció desde entonces. El modo de construir a ‘la moderna’ (es decir: a la manera de los antiguos) propuesto por los arquitectos italianos renacentistas (de Alberti a Palladio, sintetizando) establece una posición respecto de la distancia temporal que media con la antigüedad clásica hasta el s. XV y **supone una reflexión**, “una forma de enfrentarse con unas determinadas arquitecturas para calificarlas negativamente y con otras para calificarlas positivamente” (ídem).

Esto significa que, por primera vez, se plantea una **consideración crítica** en el momento de actuar respecto al “lugar” (léase también “obra”) donde se interviene. Así

pues, “el problema de la coherencia o incoherencia respecto de las condiciones existentes, es la cuestión central en las intervenciones arquitectónicas que se producen en un **paisaje ya existente**” (Solà, 1982). Se produce una primera evaluación del legado que se decanta a favor del nuevo sistema ‘clasicista’ inspirado en el arte y la arquitectura del mundo clásico apostando por su **superioridad frente al ‘arte bárbaro’** de la edad Media que pretende dejarse atrás. En el renacimiento se plantea “una intervención cuyo objetivo **es unificar la totalidad del espacio** como escenario de la **vida urbana**” (Solà 1982): la imposición de un nuevo lenguaje sistematizado desde la arquitectura hasta la ciudad, articulado en el espacio urbano.

## 2.2.- Unidad y totalidad del ‘clasicismo’ sobre la herencia del pasado

Esta **voluntad de orden**, que impone el presente continuo (renacimiento, sistemas clasicistas) **sobre el pasado reciente** (edad media, sistemas románicos y góticos) colocándose por encima y ocultándolo, es ilustrado tempranamente por el templo malatestiano en Rímini (1450-ss) de **L.B. Alberti** (1404-72), obra inconclusa en la que el arquitecto introduce “otro sistema de proporciones y otro sistema de connotaciones” (Solà 1982) respecto de la preexistencia. “En realidad, pensaba en transformar el espacio longitudinal de la primitiva iglesia con una operación que lo hiciera decididamente centralizado bajo la gran cúpula, evidentemente inspirada en el panteón” (ídem). **La intervención** no se limita al cambio en el interior, sino que **afecta a la totalidad** de la construcción medieval: en el exterior, la fachada principal adopta la composición de un arco de triunfo romano y en las laterales se introduce una seriación de arcadas. “Es un tipo de intervención que se produce desde **la seguridad de un nuevo lenguaje**. De un lenguaje que se presenta como absolutamente cerrado en sí mismo” (ídem), aunque esta sea una actuación límite por su vocación de globalidad.

Otra obra representativa del periodo es la intervención de A. Palladio (1508-80) en la **basílica de Vicenza** (1549-ss). Una obra en la que se transforma un conjunto de edificios adosados –incluso separados algunos por pequeñas calles, destinados a diversas funciones de la ‘cosa pública’ (ayuntamiento, corte de justicia, notaría, lonja de contratación...) que se habían ejecutado a lo largo de varios siglos en el medievo– en una obra unitaria: el *Palazzo della Raggione* (el palacio de la ‘Razón’). Por un lado, se conservan todas las construcciones existentes a nivel de planta baja y, por otro, se procede a unificarlas –y ocultarlas– mediante tres **elementos novedosos**.

Primero: un **pórtico perimetral** de arcadas a ras de suelo que crea un espacio de transición desde la plaza pública hacia el interior cerrado y cubierto. Segundo: la construcción de una **gran sala de reuniones** en el plano noble del palacio que transcurre sobre las preexistencias. Y tercero: la ejecución de una **nueva fachada envolvente**, con un lenguaje innovador –clasicista– ajeno al collage medieval que, mediante un mecanismo de ajuste (apréciese en detalle cómo varía la distancia de cada intercolumnio), hace compatibles las viejas edificaciones con la nueva carcasa que no solo tiene una misión representativa de **unidad de imagen** (y, por tanto, de supremacía del poder civil en el espacio público de la plaza), sino que tiene la importante labor de zunchado estructural y arriostramiento para evitar que las ancianas fábricas se abran y se vengán abajo. Se trata de una **intervención** que transforma el espacio interior y exterior, unifica lo existente, lo consolida, lo reinterpreta y lo asume como condición en la nueva arquitectura creada a propósito. Palladio en esta obra se revela como un maestro de la arquitectura y de la restauración.

Otra cuestión, no menos interesante, es cómo esta **unificación** lleva aparejada una **vocación de regularidad** y de convertirse en un **modelo de referencia**. Las láminas de los libros de Palladio que ilustran esta innovación no recogen el estado en que recibe los inmuebles, ni las irregularidades geométricas de las edificaciones existentes, ni la diversidad de las construcciones previas. Palladio presenta la actuación como si de una **obra nueva** se tratase, lo que no hace más que confirmar

esa intención de **unidad y supremacía** del momento presente que se superpone e impone sobre el pasado inmediato. Se trata de un buen ejemplo que ilustra y ejemplifica –junto a la sensibilidad magistral y la capacidad técnica– este primer episodio de intervención sobre el patrimonio arquitectónico tomando conciencia de la fractura histórica sobre la que se decide **actuar por imposición** desde la seguridad de los nuevos sistemas y lenguajes.

### 3.- Respetar *versus* restaurar: actitudes desde la idealización de la Historia

*“He reconstruido mucho, pues ello significaba valorar con el tiempo en su forma pasada, aprehendiendo o modificando su espíritu, sirviéndole de relevo hacia un más lejano futuro: es volver a encontrar bajo las piedras el secreto de las fuentes.”*

**Marguerite YOURCENAR, 1974, Memorias de Adriano**

#### 3.1.- El conocimiento de la Historia: la consagración del monumento histórico

Una situación distinta es la que se desarrolla a lo largo del **s. XIX**: si con el clasicismo se recupera, para la arquitectura, la edad Antigua del mundo clásico (los griegos y Roma), en este siglo se rescata la edad Media (alta y baja) para el arte y la historia. Algunos datos de contexto: se están construyendo y consolidando dos disciplinas humanísticas de especial relevancia para el campo de la arquitectura. Estas son la **estética** (como rama de la filosofía especializada en las cuestiones de la ‘belleza’) y la **historia del arte** (y de la arquitectura), que comienza a armarse de muchas herramientas de investigación científica (como la **arqueología**).

No menos significativo resulta el interés generalizado que las ruinas y los edificios históricos suscitan entre distintos sectores de intelectuales desde mediados del s. XVIII. Como muestra de esta preocupación por lo antiguo y lo monumental citemos dos interesantes iniciativas como son el que se comience a tomar medidas para proteger el patrimonio arquitectónico por parte de las **autoridades** de la revolución francesa y la aparición en Gran Bretaña de las primeras **asociaciones** que velaban por la **conservación del patrimonio** arquitectónico. Dos objetivos similares, pero con modos opuestos de iniciativa y gestión: en la Europa del sur la tutela del patrimonio recae sobre el Estado, es de iniciativa **pública**, mientras que en la Europa anglosajona esta responsabilidad la asumen los particulares, es de iniciativa **privada**.

En este siglo XIX se toma conciencia de una determinada **historia del arte**, mediante la **reconstrucción del pasado**, a partir de las investigaciones que sacaban a la luz datos cada vez más ciertos que permitían concatenar una cierta **evolución** de la arquitectura en paralelo al devenir de las civilizaciones, consolidándose las teorías de desarrollo de las formas, más conocida por los ‘**estilos artísticos**’. Esta **obsesión** por conocer el pasado y sistematizar el arte llevó, en la segunda mitad del siglo (y por lo que respecta al patrimonio) a dos **posiciones antagónicas** que, sin embargo, compartían una misma mirada **idealizada de la historia** que tendía a abstraer los objetos artísticos y a situarlos en el plano de la citada teoría (de sucesión y evolución) de los estilos (de las formas), como piezas separadas y aisladas, como ejemplos de piezas de su contexto urbano y atrapados en un momento aséptico del tiempo.

De un modo simplificado, **esta visión** del pasado de un modo ideal, **romántica** a ojos europeos, condujo, por un lado, a un amor casi sublime por los documentos pretéritos tal y como nos habían sido legados: **monumentos y ruinas** con su edad avanzada. Por otro, la desenfadada cadena de **nuevas verdades** sobre los episodios artísticos reforzada por los continuos hallazgos arqueológicos (que se inicia en Egipto –1798– y culminaría en Creta –1904–), deviene en la certeza de que el **arte**, aunque materia afectada por el tiempo, resulta un **concepto abstracto** susceptible de alcanzarse en sí mismo. La **primera** de las idealizaciones conduce a **asumir** inevitablemente **el paso del tiempo** y a no alterar, en consecuencia, el estado del monumento, lo que, en la

práctica, supone el mandamiento de “**no restaurar**” (Capitel 1992). La **segunda** de las idealizaciones deriva de un **pensamiento positivista** bajo la hipótesis de la recuperación del tiempo pasado o perdido, que conduce a **actualizar el pasado** en el monumento o, mejor, a concluirlo como debía haber sido según las evidencias, lo que supone el mandamiento opuesto de “**restaurar por encima de todas las cosas**”.

En un extremo se sitúa la postura de la **conservación a ultranza** (incluso de los restos), cuyos fundamentos teóricos los formula en el mundo anglosajón la tríada de pensadores: Pugin-Ruskin-Morris, si bien es **John Ruskin** (1819-1900), profesor y crítico de arte (además de excelente dibujante), quien argumenta con mayor solidez esta actitud. Este intelectual considera que **el legado** recibido no nos pertenece y, por lo tanto, no tenemos ningún derecho a obrar sobre él: no se puede tocar porque es **sagrado**. De aquí su intransigencia: dejar que el paso del tiempo siga actuando hasta que convierta al **monumento en ruina** y este en materia que vuelve a la propia naturaleza cerrando el **ciclo de vida** de toda arquitectura. Ruskin pone el acento en que el mayor interés en un monumento artístico radica en su **valor de antigüedad**, que es el último de los valores que se adhiere a la pieza (su pensamiento podría resumirse en un “**¡viva la ruina!**”).

En el otro extremo se encuentran las teorías de Eugene-Etienne **Viollet-le-Duc** (1814-79), arquitecto y miembro del Comité francés de Monumentos Históricos, quien plantea la necesidad del **conocimiento científico** de cada monumento para que los edificios se expresen por sí mismos, con su propio lenguaje. Procede restaurarlos o restituirlos a su **forma prístina** (del latín *pristinus*: antiguo, primero, primitivo, primigenio u original), suprimiendo los añadidos producidos a lo largo del tiempo que les habían restado **unidad de estilo** (su pensamiento podría resumirse en un “**¡viva la restauración!**”). Viollet pone el acento en que el mayor interés de un monumento radica en su apariencia de **obra cerrada**, recién acabada, en su **valor de novedad**.

El problema de la **intervención** sobre los monumentos del pasado se traslada de la “imposición” del periodo clasicista (con su seguridad) a un **debate más amplio**: entre la conservación en su **estado actual (real)** o la consecución de un **estado ideal (imaginario)**, entre **no intervenir** o intervenir para **restaurar a origen** (un origen supuesto). La intervención, caso de producirse, se convierte en restauración (Solà 1982), si bien, hoy, la restauración se entiende como una parte de las intervenciones posibles y, desde luego, de un modo distinto a como se asumió entonces: la restauración actual solo lo puede ser de aquello que fue conocido y no de lo imaginado que pudo ser. En resumen: **Respetar versus Restaurar**, conservar frente a intervenir. Esta situación evidenció la conveniencia de que los profesionales que se enfrentasen al patrimonio –los restauradores–, en cualquiera de los frentes, estuviesen formados “en la historia del arte y de la construcción –entonces en gestación–” y que, a su vez, adoptaran “la circunspección y la **humildad como método**” (Choay 2007: 132).

### 3.2.- El mandamiento de la antigüedad: “No restaurarás”

*“Ningún monumento, sea el que sea, pertenece a las turbas que lo maltratan. Y serán turbas todas las que hagan violencias. Nada importa que sea por cólera o por locura, que sea numerosa o no; las gentes que destruyen sin causa son turbas, y siempre que la arquitectura sea destruida lo será sin causa.”*

**John RUSKIN, 1849**

La formulación del concepto de **monumento histórico** a lo largo del s. XIX evidencia la toma de conciencia de que la civilización occidental estaba transformándose, porque lo que había sido habitual (arquitectura histórica) comenzaba a ser excepcional (piezas escasas): que a la poesía de la antigüedad se le oponía la vertiginosa **velocidad** de los cambios que traía aparejados la era de la industrialización. Se trata del **contraste** entre dos épocas en las que no hay vuelta atrás y, quizás, por ello, ya desde la década

de 1820, “el monumento histórico queda inscrito bajo el signo de lo **irreemplazable**, los daños que sufren son **irreparables** y su pérdida es **irremediable**” (Choay 2007: 121). Al menos tres razones en el contexto del siglo ayudan a forjar el **mito del monumento histórico**. **Uno**: la construcción de la historia del arte como evolución que convierte a las obras en elementos únicos. **Dos**: la conciencia de cambio introducida por la revolución industrial que producía ya otra arquitectura muy distinta de la histórica. Y **tres**: la realidad evidente de la destrucción del patrimonio inmueble, apreciable tanto en el día a día de las ciudades como en los **paisajes heredados** (algo que J. Ruskin tenía ante sus ojos: abadías y castillos –entre los restos de mayor dimensión–, que se mantenían como **ruinas** desde que fueron saqueados y abandonados siglos atrás).

Se asiste, pues, a la **consagración** del monumento histórico, reforzada por las certezas de los hallazgos de la arqueología y de la historia del arte. La canonización de estos monumentos se ve acompañada por una valoración moral del arte y un halo de nostalgia respecto del tiempo pasado. La **valoración moral** ensalza el arte como un **objeto santo**, intocable, por su exclusividad y porque su titularidad no nos pertenece. La articulación de estas teorías de la conservación es iniciada por A.W.N. Pugin (1812-52), consolidada por J. Ruskin (1819-00) y completada por W. Morris (1834-96). El **halo de nostalgia** hay que entenderlo, también, en el contexto del triunfo de la **revolución industrial** cuyos efectos en la sociedad, la arquitectura y el urbanismo, son palpables e irreversibles ya a mitad de siglo. Quizás ilustre este camino sin retorno el hito de la primera exposición universal que tuvo lugar en 1851 en Londres y que se celebró el Crystal Pavillion de Paxton en el que, precisamente, Pugin montó el stand del arte medieval (contenedor moderno con un contenido histórico).

En este panorama, la figura de **John Ruskin** “representa la conciencia romántica, moralista” (Capitel 1992: 23) que define **el arte** –y la arquitectura en tanto que arte– como una **verdad** que era más **moral** que material o formal (idem). En el capítulo dedicado a “La lámpara del Recuerdo” de su libro *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849) argumenta su discurso: “No hay más que dos grandes conquistadores del **olvido** de los hombres: **la poesía y la arquitectura** (...). Podemos vivir sin ella (sin arquitectura), pero no podemos sin ella recordar” (Ruskin 1849: 207). Sin **arquitectura** no hay ni **memoria** ni **identidad**, después de todo, sólo **somos pasado**: la suma de nuestras experiencias. Destruir la arquitectura, hacerla desaparecer, supone borrar la memoria de las gentes, sus recuerdos; es forzar la **amnesia** de la sociedad.

Entre los episodios que motivan la actitud de este crítico de arte, además de los señalados de contexto, habría que buscarlos en su admiración por la sociedad y el patrimonio **medievales**, en su mayoría **anónimo**, de toda Europa (en particular, el de Italia, a donde viajó asiduamente –en 1851/53 publicaría *The Stones of Venice*–). También en su convicción de que la **naturaleza** era la fuente de todo conocimiento, científico y artístico, por su propia condición de **perfección**. Como gran dibujante y acuarelista que fue, sus temas fueron –más en perspectiva que en proyección ortogonal– básicamente tomados de la realidad de la arquitectura histórica –ambientes, obras y detalles– o de la propia naturaleza viva o muerta –paisajes u elementos minerales o animales y plantas–. Y la naturaleza establecía sus propias leyes de **vida y muerte** y la arquitectura no era más que una prolongación de la misma moldeada por el hombre: “lo que en arquitectura es bello o espléndido, se consigue imitando formas naturales” (idem: 77). Pensemos en Antoni Gaudí (1852-1926), lector de Ruskin, para quien la arquitectura no es más que la prolongación, hecha con las manos de los hombres, de la gran obra de Dios que es la naturaleza.

Ruskin afirma que **restauración** (entendida en cualquier sentido) “**Significa la destrucción** más completa que pueda sufrir un edificio, destrucción de la que no podrá salvarse la mejor parcela, destrucción acompañada de una falsa descripción del monumento destruido. (...) Es imposible, tan **imposible como resucitar** a los



muerdos, restaurar lo que fue grande o bello en arquitectura. (...). La cosa en sí no es en suma más que **engaño**" (Ruskin 1849: 226-228). Restaurar es **inventar, mentir**. A su juicio, "la conservación de los monumentos del pasado no es una simple cuestión de conveniencia o de sentimiento. No tenemos derecho a tocarlos. No nos pertenecen. Pertenecen en parte a los que los construyeron y en parte a las generaciones que han de venir detrás. Los muertos tienen aún **derechos** sobre ellos y no tenemos el derecho de destruir el objeto de su trabajo" ya que "sus derechos no se extinguieron con su muerte" (idem: 228-230). Lo que admiramos en las obras del pasado es el **amor** de los artesanos puesto en los materiales al ejecutar las obras: **arte-sano** es arte hecho a mano (o lo hecho a mano es arte: **work of art** o *handicrafts*), **único** e irreplicable, a diferencia del que se avecinaba con la nueva era de las máquinas.

La investigadora F. Choay nos sintetiza esta actitud con las siguientes palabras: "El trabajo de las generaciones pasadas ha conferido un **carácter sagrado** a los edificios que nos han dejado. Las **marcas que el tiempo** ha depositado sobre ellos también son parte de su **esencia**" por lo que "toda intervención sobre esas '**reliquias**' es un sacrilegio" (Choay 2007: 133). Intentar restaurar un objeto o una obra "es atentar contra la **autenticidad** que constituye su sentido" ya que "el destino de todo monumento histórico es la **ruina** y la desagregación progresiva" (idem: 134); es decir, su reinserción a la naturaleza, a su **ciclo natural**: materia que vuelve a la **materia** (tierra a la tierra, polvo al polvo). La autenticidad del patrimonio, según Ruskin, no radica en su vida, sino en su **camino hacia la muerte**, por lo que hemos de apiadarnos de él prolongando su existencia sin mentiras añadidas ni restauración alguna que atente contra su **dignidad** al alterar su autenticidad en el tiempo.

Su posición es bastante **radical** y un tanto profética, legitimada por una 'verdad moral'. No obstante, su postura se matiza porque "se dirá, la restauración puede llegar a **ser necesidad**" ya que "El principio de los tiempos modernos (...) consiste en descuidar los edificios para luego restaurarlos" (Ruskin 1849: 228). Y por ello, dada la realidad de los tiempos, aconseja: "Velad con vigilancia sobre un viejo edificio: guardadle como mejor podáis y por todos los medios de todo motivo de descalabro. Contad las piedras (...); unidlas con hierro cuando se disgreguen; contenedlas con ayudas de vigas cuando se inclinen; no os preocupéis de la fealdad del recurso de que os valgáis; más vale una **muleta** que la pérdida de un miembro; y haced todo esto con ternura y **respeto**, con vigilancia incesante, y más de una generación nacerá y desaparecerá a la sombra de sus muros. Su última hora sonará finalmente; pero que suene abierta y francamente, y que **ninguna sustitución** deshonrosa y **falsa** venga a privarla de los honores fúnebres del **recuerdo**" (idem: 229). Se trata de conservar los monumentos tal y como se han recibido, sin alterar ni modificar por intervención alguna y, a lo sumo, prolongar su vida con accesorios o hacer más lenta su **muerte** con prótesis, pero no evitarla. Se opta por la **antigüedad** como el único valor a considerar.

Esta **intransigencia** se extendía a todas las obras realizadas por los hombres, con su trabajo y con las manos, lo que equivalía a que el arte no quedaba reducido a las grandes obras del pasado, sino que abarcaba, también, las arquitecturas para el trabajo y la vida, los ámbitos de **lo laboral y lo privado**. Estas ideas suponían nuevos alcances ya que "Al acercar la dimensión sagrada del **quehacer humano** a la memoria efectiva, el monumento histórico adquiere, además, una **universalidad** sin precedentes" puesto que "el monumento tradicional (...) hacía revivir los pasados particulares de comunidades particulares" (Choay 2007: 125), lo que permitía superar la concepción egocéntrica occidental ya que de este planteamiento se deriva que "cualesquiera que sean la civilización o el grupo social que lo hayan erigido, el **monumento** se dirige igualmente a todos los hombres" (idem). De esta manera, Ruskin es el primero en concebir la **protección** de los monumentos históricos a escala internacional; de hecho, propone la creación de una organización europea que preserve el patrimonio. Y este testigo que pone **en valor lo anónimo** lo retoma, a

principios del s. XX, G. Giovannoni (1873-1947) quien “elabora el concepto de **arquitectura menor** que, desde una perspectiva más general, menos moral, más historiadora y más esteta, desborda y engloba al de **arquitectura doméstica**” (Choay 2007: 125) y desde estas posiciones ampliadas se define el concepto de conjunto urbano antiguo de la **ciudad histórica** como **monumento**.

### 3.3.- El mandamiento de la novedad: “Restaurar por encima de todas las cosas”

*“Restaurar un edificio es restablecer un estado completo que puede no haber existido nunca en un momento dado.”*

**Eugene VIOLLET-LE-DUC, 1856-68, Dictionnaire raisonné...**

Enfrentadas a las teorías de Ruskin y sus seguidores se sitúan las ideas de Viollet-le-Duc. Para definir el concepto de **restauración** este arquitecto echa mano del “desarrollo que en su tiempo tenían las **ciencias positivas** como la anatomía comparada, (...) la antropología, la geología o la arqueología: todas son para Viollet **trabajos de disección** de diferentes áreas de la realidad con el fin de clasificarlas y ordenar el conocimiento a partir de operaciones de **taxonomía**, es decir, de **clasificación morfológica**” (Solà 1982). Investido de esta seguridad positivista que deriva del traslado de métodos científicos a otras disciplinas humanísticas, Viollet lo aplica al campo de la arquitectura y considera que esta “tiene la posibilidad de realizar operaciones similares a través del **conocimiento positivo** del pasado” (ídem). Es decir: aplica un **método inductivo** a partir de las evidencias, haciendo **abstracción de tipos y estilos** para proyectar una restauración a un origen idílico del monumento.

Ignasi de Solà-Morales se pregunta respecto a las intenciones restauradoras de Viollet: “¿Cómo se plantea entonces la relación con los edificios existentes?”. Y responde: “Desde la multiplicidad de las lógicas internas que este conocimiento positivo de las arquitecturas del pasado ofrece” (ídem). Para Viollet, el saber de historia del arte da garantías y permite **formular leyes artísticas**. Este profesional piensa que, igual que hay leyes científicas –de validez universal–, puede haber leyes artísticas generales que, sin embargo, hoy sabemos que son particulares o la suma de particularidades. “Según Viollet, nuestra relación con los monumentos ha de partir de una operación lógica que entienda su **propio discurso**. No un discurso que se le pueda imponer desde el exterior sino (...) que sea el resultado de escuchar la voz” (ídem) de las preexistencias. La intervención en el edificio desde este concepto de restauración se produciría **sin imposición diferenciadora** (fundiendo el presente con el pasado), dejando que “el edificio se manifestara por sí mismo y hablara desde su **propia lógica**” (ídem). “Viollet dice aquello que tanto ha irritado a los restauradores posteriores: que la restauración propiamente no es limpiar o volverlo a hacer tal como era, sino (...) acabarlo de hacer **como debía haber sido**” (ídem). Se trataría de “dejar que el edificio desde su propia lógica, la **lógica de estilo**, se acabe a sí mismo, manifieste su congruencia interna a través de una operación de restitución de aquella **transparencia interna** que los estilos comportan” (ídem). **Viollet** afirmaría, en 1868, que “**El estilo** es a la obra de arte, lo que la sangre es al cuerpo humano”, afirmación que encajaba como anillo al dedo: sin pureza de estilo no había vida en el monumento.

La concepción de este arquitecto francés “tiene un elemento enormemente interesante que es (...) la comprensión de que el edificio existente tiene ya por sí mismo un discurso y que lo que conviene es dejar(lo) hablar (...) sin intentar superponer un discurso diferente” (ídem). Viollet, en resumen, sostiene la necesidad de un conocimiento en profundidad del bien inmueble a restaurar para lo que propone **investigar** el edificio **con herramientas científicas** (documentos, levantamientos, planos, campañas arqueológicas y de materiales, fotografías, etc.) para averiguar su lógica interna de estilo (forma, construcción y estructura) y así poder culminarlo como debería haberse hecho: dar al monumento el esplendor que nunca tuvo en su **forma ideal**. Se trata de un planteamiento que va más allá de la estricta restauración como hoy la entendemos

(devolución de la obra al último estado conocido o a otro intermedio también constatado) y que la extiende hasta la **reconstrucción** o, si se prefiere, hasta la **restitución**, pero restitución de las partes que, incluso, nunca existieron y que se inventan. Al fin, lo que pretende es devolver el monumento a su forma prístina o **primigenia supuesta**. Para ello el **restaurador** ha de situarse en la piel del **creador** inicial: entender el espíritu de la obra y aplicarlo para la conclusión de la misma.

Según Solà-Morales “**Restauración**, por lo tanto, en este momento es todo lo contrario de la intervención activa del arquitecto: es dejar hablar al edificio por sí mismo y creer que en el edificio hay una lógica que de algún modo [posibilita su] terminación y plenitud” (Solà 1982). En esta concepción se evidencia la influencia de la estética hegeliana que anunciaba el final del arte “como producto **creativo del espíritu**” (ídem). El filósofo G.W.F. Hegel (1770-1831) “había hablado de la **muerte del arte** como una característica de la **modernidad**” (ídem) y Viollet, con sus teorías, sería un buen representante de esta corriente puesto que no habría renovación, sino finalización sobre principios dados con mucha anticipación. Al dejar que sea el bien inmueble el que hable y se exprese desde su unidad de estilo, la **restauración**, más que una operación artística, devendría “una **operación** fundamentalmente **técnica**, (...) un **trabajo analítico** para que el edificio hable por sí mismo” (ídem). Con este punto de vista, “la creación arquitectónica se retira como tal **creación**, no ofrece una contrapropuesta (a lo que existe) sino que, al contrario, se ofrece solo como una posibilidad técnica para desarrollar lo que ya existe previamente” (ídem). Conviene aclarar que esta es una interpretación desde nuestra perspectiva actual: Viollet no coincidiría con este punto de vista. A su juicio, **los arquitectos** (con su actitud progresista de recuperar lo acontecido para el futuro) **estaban ‘creando’** al recrear un **pasado idealizado**, inducido desde la **investigación positivista**, ya que es el arquitecto el que lee e interpreta la lógica interna del estilo del monumento.

A pesar de sus múltiples detractores, las teorías del arquitecto-restaurador crearon ‘**escuela**’ (seguidores) y una mayoría de actuaciones del s. XIX (y de parte del s. XX) responde a este sentido de intervención como **restauración** que equivale a la **restitución** de un supuesto **modelo ideal**, a completar el monumento como si de una **obra nueva y cerrada** se tratase, detenida en un **presente continuo**. Ni siquiera los arqueólogos pudieron sucumbir al hechizo de Viollet: consolidaron y restauraron volviendo a poner unas piedras sobre otras en los yacimientos de la antigüedad, reconstruyendo la historia, inventándola en parte. La **fortuna** de esta corriente entre sus contemporáneos quizás haya que encontrarla –junto al poder de convicción del apoyo cientifista de sus tesis– en la identificación de los objetivos de estas ideas (restaurar es añadir inventando) con la condición habitual de la profesión (inventar de nueva planta). Frente a conservar, restaurar innovando o **innovar restaurando**. Después de todo esta **doctrina** se acopla a los intereses de los profesionales: dejar su **marca**, introducir su **genio** creativo en el mismo monumento y pasar así con **nombre propio** a la historia, ligados al **pedigree** del objeto consagrado, ahora reliquia renovada gracias a la **Invention**, concepto que el teórico A.C. Quatremère de Quincy (1755-1849) había definido como la capacidad para crear algo nuevo a partir de un repertorio conocido. Como señala F. Choay: “Viollet-le-Duc tiene **nostalgia del futuro**, no del pasado” (Choay 2007: 135) porque sus estudios históricos lo son para formular una nueva arquitectura, aunque esta se inspire en **supuestas leyes** generadas por la **evolución histórica del arte**.

Ahora bien ¿qué sucede cuando en un edificio coexisten **diversos ‘estilos’**? Y prescindiendo del término estilo ¿cuál es el estado ideal de un edificio que ha sido ejecutado por partes y en fases temporales diferentes? ¿En qué sentido apuntaría el discurso interno de la obra? Es evidente que en estos casos se plantea un **conflicto de lógicas** y decisiones. Sin embargo, esta condición es la **común** a la mayoría de los monumentos, por lo que los planteamientos de Viollet, en el estricto sentido de sus

hipótesis, tendrían, en principio, un ámbito de aplicación muy limitado: restringido a los edificios unitarios ‘en época y estilo’; pero no fue así: su éxito perduraría décadas y son pocos los inmuebles que nos han llegado intactos. Lo cierto es que, desde nuestra actual perspectiva, las intervenciones guiadas por el pensamiento de Viollet provocaron **dudosas reconstrucciones** de fidelidad al pasado y la pérdida de interesantes añadidos de indudable calidad y valor histórico. El error de Viollet residió en **clasificar y valorar** el arte de un periodo –de los que estaban presentes en el inmueble a restaurar– por encima de otros y, en nombre de esta evidencia (o verdad inducida), pertrechada de razones pseudocientíficas (el método inductivo para generar leyes de los estilos cometía el error de suponer que estas se habían redactado antes, pero, en realidad, se formulaban muchos siglos después, a posteriori, y difícilmente existían con anterioridad a los propios edificios), suprimir ciertos elementos históricos que él juzgó menores en comparación al total de las fábricas, volatilizando no solo las marcas del tiempo (que también), sino documentos de la historia concreta de cada edificio, **falseando su currículum**. El **intervencionismo restaurador** indiscriminado (léase ‘creador’ desde el punto de vista de Viollet) borró demasiadas huellas pretéritas y se inventó, en algunos casos, pasajes del pasado; sirva de ejemplo el Palau de la Generalitat Valenciana en Valencia, obra tardo-gótica del s. XV, que sería ampliada en el s. XX (1944-52) por Luis Albert Ballesteros, añadiéndole una torre prismática en un lado, reproduciendo una supuesta tipología arquitectónica de torres simétricas. Como apunta F. Choay: “Querer y saber ‘clasificar’ los monumentos es una cosa; saber después conservarlos físicamente y restaurarlos es otro asunto que descansa sobre otros conocimientos” (Choay 2007: 130).

#### 4.- El *restauro científico*: el monumento como documento histórico

*“Conviene dejar incompleto e imperfecto todo lo que se encuentra incompleto e imperfecto, (que) no debe uno permitirse corregir irregularidades o rectificar errores.”*

**Prosper MÉRIMÉE, s. XIX**

##### 4.1.- Restaurar conservando los estratos del tiempo

En esta encrucijada, a finales del s. XIX, **Camillo Boito** (1839-1914) –ingeniero, arquitecto e historiador– consiguió **armonizar** lo aparentemente irreconciliable de las dos posturas enfrentadas que atravesaron el siglo: **Ruskin frente a Viollet** –preservar frente a restituir–, y lo consiguió de un **manera sigilosa, lenta y casi anónima** (Choay 2007: 139). Acertó en enumerar unos principios que suponían los **puntos de encuentro** de ambas teorías y lo hizo de un modo tal que era respetuoso con lo acontecido: con la Historia. **Conservaba** pues, pero permitía, a su vez, la actualización y puesta al día del monumento **operando con lenguajes y sistemas de su tiempo**, sin imitar el pasado. Con su aportación se sentaron las **bases de la intervención ‘moderna’** (la restauración científica) que han recorrido todo el s. XX, no sin pequeñas modificaciones, y que han mantenido todos sus axiomas gracias a la **habilidad** y la **objetividad** con que las formuló. Es más, sus **criterios** eran **tan rigurosos como flexibles** hasta el punto de que donde mayor encaje, expresión y éxito han tenido ha sido tras el triunfo de la arquitectura moderna (que incluye a la del movimiento moderno), por su distancia formal, funcional, técnica y constructiva respecto de la arquitectura histórica, que es sobre la que tiene lugar la intervención. Consiguió **reconciliar** “dos mundos que han llegado a ser ajenos: el mundo del **arte**, pasado y actual, y el mundo de la modernidad **técnica**” rabiosamente contemporánea (ídem).

Sus planteamientos –que toman lo mejor de cada una de las teorías del momento– se elaboran a lo largo de tres congresos de ingenieros que actuaban sobre el patrimonio arquitectónico (entre 1879 y 1886) y los presenta en un divertido **ensayo** escrito en forma de diálogo entre dos profesionales, cada uno de los cuales defiende, bien los axiomas de Ruskin –de conservar a ultranza–, bien las de Viollet –de restaurar idealizadamente–. De este modo, el ensayo titulado: **Conservare o Restaurare**, de 1893, ya contenía los principios básicos de lo que podríamos llamar restauración moderna o **criterios modernos de intervención** científica. Estos giraban en torno a dos cuestiones básicas:

-La primera era que había que intentar **conservar a toda costa** el máximo de la obra heredada, es decir: que en el proceso de restauración debía perderse lo mínimo posible (lo que no está exento de conflictos).

-La segunda era que había que **valorar todo elemento histórico** evidenciándolo, puesto que no había ningún episodio de la historia del arte que fuera superior o mejor a otro (lo que no siempre resulta sencillo).

De modo pormenorizado, estas dos ideas básicas se desarrollan en ocho puntos en sus escritos que, “por su brevedad y claridad, merecen ser transcritos:

1º. **Diferencia** de estilo entre lo antiguo y lo nuevo.

2º. Diferencia de materiales en sus fábricas.

3º. Supresión de molduras y decoración en las partes nuevas.

4º. **Exposición** de las partes materiales que hayan sido eliminadas en un lugar contiguo al monumento restaurado.

5º. Incisión de la fecha de la actuación o de un signo convencional en la parte nueva.

6º. Epígrafe descriptivo de la actuación fijado al monumento.

7º. **Descripción** y fotografías de las diversas fases de los trabajos depositadas en el propio monumento o en un lugar público próximo (cond. sustituible por la publicación).

8º. **Notoriedad** visual de las acciones realizadas.” (Capitel 1992: 31-32).

Así pues, propone recuperar **la autenticidad** que él deposita en el proceso del **desarrollo histórico** del monumento, el cual debe apreciarse, no ocultarse, frente a la autenticidad depositada por Ruskin en 'la materia' y de Viollet en 'la forma' (González-Varas 2014). Una autenticidad que se evidencia tanto en la **pátina** del tiempo como en el **sumatorio de adiciones** que se han sucedido a lo largo del tiempo en la obra, ya que estas son las "verdaderas **estratificaciones** [de la arquitectura] comparables a las de la **corteza terrestre**" (Choay 2007: 140). El monumento deviene entonces un **texto abierto** que relata su propia existencia constituyendo un **documento histórico** que se ha escrito en distintos momentos del tiempo. Pero también admite, con la lógica de este planteamiento, que la obra sigue viva y, por tanto, puede seguir sumando **más capas** que habrán de ser **nuevas**, nunca imitaciones falseadas del pasado.

Aquí surge su **idea radical** respecto de sus contemporáneos. Considera que la vida del monumento aún no ha concluido, sino que puede prolongarse (como ha venido sucediendo) **hacia el futuro**, que todavía nos puede servir si se actualiza, **si se pone al día del presente** mirando hacia el porvenir. Ahora bien, como señala F. Choay, "El carácter agregado, (...), ortopédico del trabajo rehecho debe estar (...) **señalado**. En ningún caso debe pasar por original. La **falta de antigüedad** de la **parte restaurada** debe poder **ser distinguida** a primera vista respecto de las partes originales del edificio, gracias a una escenografía ingeniosa que recurra a múltiples artificios: materiales diferentes o coloridos distintos a los del monumento original, colocación de **inscripciones y de signos** simbólicos precisando las condiciones y las fechas de las intervenciones" (Choay, 2007: 141). Esta **diferenciación** afecta por igual a ruinas (yacimientos arqueológicos o no) y a monumentos históricos de todas las fechas.

De algún modo, el **libro de la vida** del monumento todavía puede seguir ampliándose, porque no se ha terminado de escribir, no se ha cerrado. Ahora bien, cualquier **añadido** se ha de realizar con un **lenguaje contemporáneo**. Y es en esta evidencia, en aceptar que el edificio sigue vivo y que lo hace en la atmósfera del ahora, donde se pone de manifiesto la **doble condición** de la arquitectura que la diferencia de cualquier otro objeto de arte: que se trata de un **testigo del pasado** que sigue con **vida en el presente** que, además, no puede desvincularse ni de su **lugar** ni de su **contexto**, mientras que las piezas de arte sí. De aquí que cualquier elemento nuevo deba distanciarse de lo preexistente (facilitando la lectura de los sucesos pretéritos) y deba realizarse con los **lenguajes actuales**. Sin embargo, estos planteamientos no son trasladables al campo de la restauración de las obras de arte.

#### 4.2.- La restauración científica (moderna): mínima y por contraste (y reversible)

En resumen, en la **nueva doctrina** de la restauración y la intervención, Boito plantea un camino que, según Solà-Morales (1982), va **de lo sencillo a lo complejo**. Primero: **conservando** todos los elementos históricos. Segundo: **mostrando** todo el proceso histórico acaecido en el monumento. Y tercero: **añadiendo** lo que resulte necesario para su destino actual y sus valores contemporáneos (prácticos y espirituales). Entonces el monumento deviene un **libro abierto**, pieza que se exhibe en un **museo** que es él mismo: documento que narra su propia vida. Estos planteamientos pueden derivar, al final del proceso, en que el **contenido** a mostrar –objeto de arte– y el **contenedor** de arquitectura –espacio– **se fundan**, lleguen a ser lo mismo, con sus peligros para el valor de uso al condicionarlo en exceso (que se dificulten o impidan usos alternativos que no sea el narcisista de mostrar el propio edificio). En cualquier caso, Boito matiza las **ampliaciones posibles** en el futuro a dos limitaciones. Primera: que la obra nueva añadida se **diferencie** de la obra vieja existente (que contraste) con los **lenguajes, técnicas y materiales** del presente. Y segunda: que las obras nuevas que sean necesarias introducir, serán las estrictamente **imprescindibles**. De este modo se sigue escribiendo el libro de la historia del inmueble como la suma de documentos históricos que es. Este pensamiento se resume en los principios de

intervención: **actuación mínima y por contraste**; hoy añadiríamos –por precaución– un tercer principio: el de **la reversibilidad de las actuaciones** (finales del s. XX).

Camillo Boito propone tres **tipos de intervención** según el estilo de los monumentos y el periodo histórico al que pertenecen. **Uno**: para los monumentos de la **antigüedad** prescribe una restauración de las piezas y yacimientos de ruinas que denomina **arqueológica**, la cual se preocupa “ante todo de la exactitud científica y que, en caso de reconstitución, considere sólo la **masa y el volumen**” (ídem, 141); cuyas posibilidades reales de ejecución, aún con datos ciertos científicos, no siempre son fáciles ni están exentas de controversias porque ¿qué estrato del pasado se elige? **Dos**: para los monumentos **medievales** aconseja una “restauración **pintoresca** que dedique su principal esfuerzo al **esqueleto** (osamenta) **y que abandone la carne** (estatuaría y decoración) al deterioro” (ídem); de este modo se evita el problema de replicar con copias anacrónicas ornamentaciones constituyentes de la arquitectura y que forman parte de su piel (esculturas –típanos, frisos...–, tracerías, pináculos, cornisas y perfiles de todo tipo). Un ejemplo controvertido sería cuando algunas de estas piezas molduradas y esculpidas se sustituyen por otras ejecutadas con las técnicas de antaño por artesanos contemporáneos, recreando nuestro tiempo, como el caso de las esculturas realizadas recientemente por los canteros de la catedral católica de Nueva York (Saint John The Divine, 1887-92; 1916-39 Cram&Ferguson, 1979-ss). **Y tres**, para los monumentos ‘clasicistas’ (del renacimiento al eclecticismo historicista, ss. XV-XIX) aconseja “una restauración **arquitectónica** que tome en cuenta el edificio en su **totalidad**” (ídem), cuya globalidad no está exenta de grandes dificultades, sobre todo cuando los lenguajes, materiales y técnicas del momento (en su caso, principios del s. XX) se aproximaban mucho en forma y apariencia a los empleados en el pasado o no se diferenciaban lo suficiente. Se trataba de una situación particular frente a la cual las teorías actuales sugieren que se completen los elementos que faltan (siempre que su cuantía sea pequeña en proporción al conjunto), bien distinguiendo lo suficiente su forma, bien cambiando de material a fin de señalar, clara y sutilmente, que se trata de una acción (restauración) de nuestro tiempo. Esta situación se favorece con el triunfo de la arquitectura del movimiento moderno y los planteamientos de Boito se flexibilizan para permitir el contraste y dejar vistas las intervenciones, hecho que se dio tras la IIGM.

\* \* \*

Alcanzado este punto quizás proceda efectuar un resumen. En síntesis, los **criterios de intervención** sobre el patrimonio histórico heredado **han evolucionado** con el tiempo, atendiendo a Solà-Morales, según los siguientes estadios:

- 0.- **Superposición** indiscriminada (edades Antigua y Medieval).
- 1.- **Imposición** desde la seguridad **clasicista** (edad Moderna: ss. XIV-XVIII).
- 2.- **Idealización** de la historia: bien **no restaurar** o bien **restaurar a origen** (s. XIX).
- 3.- **Monumento** como **documento histórico**: **actuación mínima y contraste** (s. XX).

Este último escalón, donde se recogen las ideas de Boito, es la base de la primera Carta del Restauro que se conoce como **Carta de Atenas de 1931**. A esta primera carta fundacional seguirían otras muchas entre las que conviene destacar, por lo que se refiere al patrimonio arquitectónico histórico, las siguientes: la Carta de **Venecia (1964)**, la Carta de **Ámsterdam (1975)** y la Carta de **Cracovia (2000)**, todas ellas con sus novedades y particularidades para atender a los avances culturales, científicos, artísticos y técnicos ante las crecientes demandas de **1)** conservación del patrimonio histórico, **2)** las dificultades de su mantenimiento y **3)** actualización y la ampliación de la protección e intervención al entorno del monumento (o **bien de interés cultural**) para incorporar al proceso el propio contexto urbano (o rural o natural) que también se contempla como bien patrimonial, ya que las obras no se encuentran aisladas. A los dos principios del **restauo científico**, de **intervención mínima y por contraste**, se les ha adherido en las últimas décadas la consideración de que se intente que toda nueva obra añadida trate de **ser reversible** (reversibilidad de las actuaciones), en

previsión de nuevas técnicas materiales y de investigación que se descubran en el futuro.

## 5.- El monumento en su contexto: el patrimonio urbano

*“La civilización abre grandes avenidas en el negro dédalo de callejuelas (...) de la vieja ciudad (...). Las murallas podridas se desploman para dejar surgir desde sus escombros habitaciones dignas del ser humano, donde la salud descende con el aire y el pensamiento sereno con la luz del sol.”*

**Théophile GAUTIER, 1855**

### 5.1.- Las dificultades para consolidar la ciudad como patrimonio

El barón G.E. Haussmann (1809-91) se defendía de los ataques que recibían él y sus reformas de la segunda mitad del s. XIX sobre el viejo París con las siguientes palabras: “ciudad, al menos, un antiguo monumento digno de interés, un edificio valioso para el arte (...), que mi administración haya destruido, o no haya despejado o dispuesto en la más bella perspectiva posible” (Choay 2007: 161). Muchos **tejidos antiguos** de París fueron destruidos por sus planes de reforma interior “en nombre de la higiene, de la circulación e incluso de la estética” (ídem: 161), puesto que percibía “los barrios viejos como obstáculos para la salubridad, el tránsito (y) la contemplación de los monumentos del pasado” (ídem: 162). Podríamos hacer suya la exclamación: “**París ha muerto. ¡Viva París!**”, claro que: ¡Viva el París renovado!

Casi un siglo después, las teorías urbanísticas más vanguardistas recogidas en la Carta de Atenas de 1934 (CIAM) –texto fundacional del **urbanismo funcionalista** publicado en 1942 por **Le Corbusier**– mantienen principios similares al otrora Prefecto de París. Cuando en la misma se refiere el “**Patrimonio Histórico de las Ciudades**”, se afirma que “Los testimonios del pasado serán salvaguardados si son expresión de una cultura anterior y si responden a un interés general” (Le Corbusier 1975: 104), pero con limitaciones, ya que “**No todo el pasado tiene derecho a ser perenne por definición**” (ídem). De hecho, se prescribe “La destrucción de tugurios en los alrededores de los monumentos históricos” (ídem: 107) con el fin de lograr zonas verdes y **aislarlos en su autenticidad** histórica y artística. En caso de conflicto entre partes de la ciudad histórica y las exigencias de salubridad e higiene de la ciudad nueva, es decir: “Si su conservación [del patrimonio] no implica el sacrificio de poblaciones mantenidas en condiciones malsanas” (ídem: 105), se podría **conservar** algunos edificios “**a título documental, derribándose los demás**” (ídem: 104). Porque “No puede permitirse que por un **culto mezquino del pasado** se ignoren las reglas de la **justicia social**” (ídem: 105), justicia que afecta a los ciudadanos que tienen derecho a viviendas dignas, saludables y soleadas. Y se concluye que “Es posible que, en algunos casos, la demolición de casas y tugurios insalubres en los alrededores de un monumento de valor histórico destruya un ambiente secular. Eso es **lamentable, pero inevitable**” (ídem: 107). Las prácticas de Haussmann y las teorías de Le Corbusier estaban muy cercanas: consideraban el monumento histórico como objeto y despreciaban el conjunto urbano de la ciudad vieja: sus tejidos anquilosados.

Es obvio que el camino que lleva del establecimiento del patrimonio arquitectónico como monumento a la **ciudad como patrimonio urbano** estaba en parte preparado por la consagración de los monumentos históricos, los cuales parecían reclamar su **escenografía** para un mejor entendimiento. La propia tradición de la historia del arte que tendía a recluir los **objetos en museos**, separándolos de su contexto, frente al hecho de que la ciudad fuese un complejo organismo sometido a dinámicas de cambios y transformaciones, hacía difícil alcanzar el estatus de patrimonio urbano a las propias ciudades antiguas. Las **contradicciones** estaban servidas y su superación no se ha logrado de modo normativo ni ejemplar en la actualidad.



La **historia del arte** y la historia de la **arquitectura** han ignorado de siempre la **ciudad**; por lo menos hasta mediados del s. XX las **guías para viajeros** solo incluían catálogos de monumentos, de piezas aisladas y ensimismadas. Camilo Sitte (1843-1903), arquitecto, autor del libro *Construcción de ciudades según principios artísticos* (1889), se refería a esta **desidia** respecto del ‘ambiente’ urbano al afirmar: “Ni aún en la historia del arte que estudia con más detalle mil asuntos secundarios se le concede un lugar” a la propia ciudad (Sitte en: Choay 2007: 164). El camino que recorre estos cien años en el que tiene lugar la **invención** del **patrimonio urbano** histórico, el cual se constituye “a contracorriente del proceso de urbanización dominante” (idem), se nutre del interés despertado tanto por sus **espacios urbanos** como por las acciones que generan su **red**, facilitando la **identidad** y la **cohesión social**. La valoración del conjunto urbano y la consolidación de las **ciudades históricas** como patrimonio se produce por tres vías que se suceden, suman y complementan: la figura **memorial**, la figura **propedéutica** (que abarca las variantes **museales**) y la figura **historial** (idem), cada una de ellas más vinculada a un valor de los reconocidos por Riegl para los monumentos. Y así, en correspondencia, estas figuras quedarían asociadas a los valores de antigüedad e histórico-artísticos, en el caso de las primeras, y a los valores de uso y contemporaneidad en el caso de la última. Veamos estas tres figuras en detalle que han dado lugar a la consolidación del patrimonio urbano si bien, conviene aclarar que, en este discurso, los términos ‘**ciudad antigua**’ y ‘**ciudad histórica**’ son **intercambiables** y ambos hacen mención a la **ciudad preindustrial** o a fragmentos urbanos que se le asemejan y son coetáneos a la revolución industrial.

No obstante, y antes de enunciar estas tres figuras que han de entender como un esquema donde encuadrar los **centros históricos**, conviene señalar que todas las ciudades históricas, más o menos monumentales, una vez superada la crisis de los años 70 (energética, política y cultural), han sufrido grandes transformaciones que los ha cambiado sustantivamente hasta el punto que, en algunos casos, resulta difícil identificar si tramas y espacios urbanos, con las consiguientes sustituciones de arquitecturas, además de los cambios funcionales introducidos (nuevas actividades, peatonalizaciones, etc.), mantienen la auténtica autenticidad del peso y poso de la historia. En cualquier caso, lo cierto es que, a las mejoras de rehabilitación de los centros históricos acaecida en este último medio siglo en casi todas las **ciudades occidentales**, se suman acciones similares en las **ciudades orientales**. En todo ello, no solo hay un interés por conservar la memoria de las ciudades históricas para los residentes y los ciudadanos de toda la ciudad, sino que en su éxito también subyace un **interés turístico** para que esta actividad garantice la supervivencia de muchas de las nuevas actividades introducidas, sean de servicios o culturales. Cuando el turismo se recibe en masas, muchos de estos centros históricos vuelven a sufrir un cierto acoso que daña las condiciones normales de convivencia de los residentes. No es fácil encontrar equilibrios en medio de acciones que son más lentas que los cambios de los ciclos económicos. Y la vertiente turística se explota en arquitectura más allá del pedigrí de la historia, ya que se suma el atractivo de la singularidad histórica de la concentración de la obra de un arquitecto en dicha ciudad (Barcelona, Bruselas, Glasgow, Como, Hilversum, Liubliana, etc.).

## 5.2.- La ciudad histórica como figuras memorial, museal e historial

La **figura memorial** (que sirve al recuerdo) es sugerida ya por John **Ruskin**, defensor acérrimo del **valor de antigüedad**, quien extiende los valores sagrados de los monumentos a todo el trabajo manual de los hombres y, en consecuencia, la **arquitectura doméstica** (en su mayoría anónima) que constituye los **tejidos urbanos** adquiere el mismo **estatus monumental**. Se opone radicalmente contra las intervenciones que alteran la estructura (viaria y morfológica) de las viejas ciudades, porque la contigüidad y continuidad de sus modestas edificaciones residenciales que las definen también constituyen monumentos, porque las ciudades históricas no se pueden reducir a la suma de los monumentos aislados: son el conjunto lo que le da

fuerza, consistencia y autenticidad. “La ciudad antigua parece desempeñar (...) el papel de monumento histórico” (ídem: 165), depositaria del valor de antigüedad y, por tanto, intocable con “el doble y maravilloso **poder de arraigar** a sus habitantes **en el espacio y en el tiempo**” (ídem). La ciudad vieja en su conjunto, ante la era de la industrialización que se abrió y como perteneciente a un tiempo pasado, se erige como **memorial en el presente** y casi se reviste de las características de un monumento intencionado: hecho a propósito para perpetuar la memoria de ciertos acontecimientos, el del **mundo perdido de la era artesanal** que pasaba a mejor gloria: “Al querer vivir la ciudad histórica en el presente, Ruskin la encierra en el pasado” (ídem: 166). Admite que estamos en un mundo de **dos velocidades** y con **dos tipos de ciudades**: las heredadas del pasado y las metrópolis del presente; estas parece que su lugar está en el nuevo mundo sin memoria de los continentes recién explorados (ídem).

La **figura propedéutica** (que sirve a la enseñanza) es propuesta por el arquitecto vienés Camillo **Sitte** quien admite que, aunque la **ciudad histórica** pertenece al pasado y los tiempos ya son otros, esta aún puede transmitirnos enseñanzas que trasladar a las nuevas metrópolis, ya que han funcionado muy bien como **unidad orgánica** entre edificación **privada** y espacios **públicos**. Por ello propone –en la misma **línea positivista** de Viollet de analizar racionalmente el pasado– el estudio y la **investigación de la génesis** de sus morfologías urbanas, en concreto: el estudio de sus espacios urbanos que él sintetiza en la **plaza pública** –lugar de encuentro por excelencia, catalizador de dinámicas urbanas y de vida–, con todas sus variantes de forma y casuística. La ciudad histórica, y en concreto sus espacios abiertos, emerge como una **enciclopedia** del saber urbano de la que aprender estética urbana, porque el progreso técnico que comenzaba a configurar nuestro mundo confería “al espacio urbano edificado una extensión y escala sin precedentes, atribuyéndole nuevas funciones entre las cuales el placer estético no parece tener ningún lugar” (ídem: 167). Estos planteamientos iban a tener dos consecuencias inmediatas. Primera: se imponía el **estudio morfológico** (análisis racional) de las plazas públicas –como paradigma de estos espacios– para intentar deducir las leyes históricas (“**los principios constantes**” que atraviesan el tiempo) que dotan de belleza a la ciudad antigua para utilizarlas **como referente** en las nuevas planificaciones, porque las ciudades antiguas todavía podían **darnos lecciones**. Segunda: los **monumentos** no son un todo absoluto, gran parte de su valor reside en su **propio entorno**, en **su lugar**, en los espacios a los que se vuelcan y con los que interacciona, de aquí que no baste con conservar y proteger el bien como objeto aislado, sino que, para su apreciación y disfrute en condiciones, debe preservarse también el **contexto urbano**, lo que Camillo Sitte denominaba “**el ambiente**”. Este método no está exento de **limitaciones** en cuanto a las garantías de sus propuestas como el mismo Sitte se preguntaba: “¿Pero se pueden inventar y construir casualidades tal y como resultan en el curso de la historia? ¿Podría tener espontaneidad y fresca tan rebuscado candor, naturalidad tan artística?” (ídem: 170). Los razonamientos de Sitte están muy próximos a los de Viollet. Sin embargo, no ofrecen seguridad de que aplicar fórmulas del pasado dé buenos resultados en las prácticas del presente, siquiera en las ciudades históricas. A pesar de ello, “ambos autores rechazan perder toda esperanza en el éxito en su **método heurístico**” de investigación histórica (ídem).

El desarrollo de la filosofía de la conservación de las **ciudades históricas** les otorgó a estas nuevas funciones museales, contemplando la **ciudad antigua** como una especie en vías de extinción, “como un **objeto raro**, frágil, valioso para el arte y para la historia” (ídem: 172) y que, por tanto, debía sacarse de los circuitos de la vida para conservarse como **museo**, concepción de museificación de la ciudad antigua que “había sido preparada por generaciones de viajeros, eruditos y estetas” (ídem 172). Esta noción presenta dos niveles. Uno relativo a asimilar toda la **ciudad como un objeto de arte** y otro relativo a la **ciudad que contiene obras de arte**. Si toda la ciudad es un objeto de arte, se la fosiliza y se detiene el tiempo (ciudad memorial),

mientras que si se la considera como un contenedor de objetos artísticos y museos se pueden seguir manteniendo otras actividades que permiten los cambios en el presente. Para ambos casos utilizamos la expresión “**ciudad de arte**”, aunque abarcan distintos modos de funcionamiento de las estructuras urbanas: congelación frente a deshielo. Ambas acepciones allanan el camino para que las ciudades antiguas sirvan al **turismo cultural** de masas que despega, poco a poco, tras la II guerra mundial. En la ciudad antigua (tanto o más que en las arquitecturas monumentales) resulta visible la superposición de distintas capas pertenecientes a diferentes momentos de la historia, reflejando el **proceso estatigráfico** como si de una sección sobre un terreno nos mostrara los aportes geológicos del mismo.

La **figura historial** (ciudad con valores instrumentales y de museo –memorial y arte–) supone la superación de las precedentes (englobándolas) y constituye la base de las actuaciones actuales. Fue desarrollada por **Gustavo Giovannoni** (1873-1943) quien otorgaba “simultáneamente a los conjuntos urbanos antiguos un **valor de uso y un valor museal**” (idem: 175) y fue el primero en utilizar el término ‘**patrimonio urbano**’. Sus teorías parten de considerar el papel innovador de los transportes y las comunicaciones, el cambio de las escalas urbanas entendidas como redes y la aplicación del urbanismo al territorio donde se insertan las ciudades. La ciudad, singularmente **la antigua**, deja de entenderse como algo imperturbable (detenido en el tiempo) y lo trata como un **organismo cinético**. Percibe el fin del urbanismo de la ciudad, densa, compacta y centralizada, e intuye “la ruptura y la desintegración de la ciudad en beneficio de una urbanización generalizada y difusa” (idem: 176). Giovannoni se propone lograr el equilibrio de las necesidades del hombre (que se mueve y que reposa) en la misma ciudad y, por ello, atender tanto a los desplazamientos (cada vez más rápidos) como al hábitat doméstico (y sus extensiones de ocio). De aquí que plantee que las intervenciones en la ciudad antigua no deben entenderse como actuaciones aisladas desvinculadas del resto del planeamiento de la ciudad, sino que deben **integrarse en un todo orgánico** para revitalizar las funciones. Sugiere que en los tejidos históricos no se implanten actividades incompatibles con su morfología porque, a su juicio, “los tejidos urbanos antiguos presentan incluso un valor de uso que se acompaña de dos privilegios: al igual que los monumentos históricos, son portadores de valores de arte y de historia, pero también del valor pedagógico” y ninguno de estos valores debe perderse, hecho que sucede si sus habitantes se van del barrio y se sustituyen por usuarios no residentes o se sustituyen por una mayoría de residentes no arraigados que difícilmente se identifican con estos barrios antiguos.

Para Giovannoni “Una **ciudad histórica** constituye en sí **un monumento**” (idem: 178) a la vez que es **una entidad viva**, para lo que propone aunar las figuras memorial y propedéutica (como museo) articuladas en tres grandes principios. Uno: todo tejido antiguo debe ser **integrado en un plan** de ordenación que supere su propio ámbito teniendo en cuenta los aspectos sociales de la población residente en el lugar. Dos: todo monumento debe **preservarse en su ‘ambiente’** procurando el diálogo entre las arquitecturas y su entorno. Y tres: estos conjuntos urbanos requieren para su conservación de **actuaciones** que hagan compatible su destino residencial con otros usos nuevos, pero siempre **respetando la escala, la morfología y las relaciones originales** que vinculan parcelario y vías públicas. Se proponen intervenciones reducidas de **diridamento**: despeje puntual de zonas para eliminar lo superfluo y parasitario (hay muchos paralelismos con las teorías de Boito, si bien cambiando la escala de la pieza –arquitectura– a la del conjunto –urbano–). La **rehabilitación** debe concentrarse en las manzanas residenciales y en sus interiores “porque la habitación tiene su orden, su lógica, su higiene y su dignidad propias” (idem: 179). Se trata de reactivar **la vida de los barrios históricos** a partir de **mantener a sus habitantes** en buenas condiciones de hábitat, trabajo y equipamiento; para Giovannoni el **punto de mira** se focaliza en el **habitante y residente**. Cambiar el uso de un barrio antiguo puede suponer su fosilización monumental y la degradación de esta parte de la ciudad

por sus dinámicas concentradas en días y horarios, mientras que la vida no se detiene. Si bien estos principios enumerados por Giovannoni fueron asumidos por la **Carta de Atenas de 1931**, su traslación a la práctica del planeamiento encontró resistencias. No sería hasta mediados de los años 60 que sus planteamientos no comenzarían a ser asumidos. El **caso de Bolonia** (1967-71), con su plan de protección y recuperación de su casco antiguo, con la formulación del **método tipológico** (estudio de los tipos edilicios y propuestas compatibles con los mismos) quizá sea el mejor exponente de los logros alcanzados por estas doctrinas que se ha convertido en un referente para todas las intervenciones en los cascos antiguos (Cervallati y otros 1973).

En la actualidad ya no se entiende la declaración de un BIC sin su preceptivo recinto 'ambiental' (**perímetro de protección**), hecho que las diferentes legislaciones de Occidente ya han asumido. En España, la legislación de la Ley del Suelo de 1975 (y sus reglamentos de 1978-81) junto con la Ley del Patrimonio Cultural (1985) avivaron políticas de recuperación del patrimonio arquitectónico y la revitalización de los cascos históricos de casi todas las ciudades a través de planes de reforma interior, de perímetros de protección, de la incoación de expedientes de BICs y del desarrollo de proyectos de restauración y rehabilitación por cambio de uso. Los resultados son evidentes: los centros históricos son ya otros para los propios residentes y para los visitantes y usuarios. En continuación con la metodología de operación en Bolonia, pero con una actuación centrada sobre los espacios públicos de la trama histórica, se debe citar el '**Modelo Barcelona**', llevado a cabo en la década anterior a 1992, y que consistió básicamente, entre otras cuestiones, en la recuperación de las plazas, paseos, espacios de las murallas y algunas calles, exclusivamente para el peatón, reurbanizándolas y generando recorridos peatonales que restringieron el tráfico rodado e hicieron del centro histórico un lugar más amable, con mayor calidad de sus espacios, que actuaron de atractivo, tanto para los residentes, como para un turismo que se incrementó.

## 6.- De la parte al todo, del objeto al conjunto, de la arquitectura a la ciudad

*"Un edificio pasa a ser 'histórico' sólo a condición de ser percibido como perteneciente a la vez a dos mundos, presente inmediato el uno, pasado e inapropiable el otro".*

**Françoise CHOAY, 1992**

### 6.1.- Resumen y epílogo

Hemos asistido de la mano de dos pensadores, Ignasi de Solà-Morales y François Choay, a un repaso simultáneo y sintético de, primero, a los **diferentes modos de entender la intervención** (conservación y restauración) sobre el **patrimonio arquitectónico histórico** y, segundo, a la extensión de dichas actuaciones hasta afectar al entorno, considerando la **ciudad preindustrial** como **patrimonio urbano**. De alguna manera esta filosofía que comienza por la valoración del objeto artístico aislado (el monumento) se amplía al entenderlo como una parte del todo: el lugar por excelencia de la arquitectura es la **ciudad**. Este proceso de protección e intervención pasa por devolver a la vida a los **edificios históricos** (con una nueva interpretación) y por revitalizar los **tejidos históricos** (evitando su fosilización).

Este recorrido no ha estado exento de **dificultades** ni **contradicciones**. Si bien tanto las teorías de restauración modernas (**intervención mínima y por contraste**) como la necesidad de la inclusión de su entorno (patrimonio urbano) ya se introducen en la Carta de Atenas de 1931 (la primera Carta del Restauo), su traslación al plano de la realidad se retrasaría hasta la **segunda posguerra mundial**. Inevitablemente siempre se produce un **desajuste** temporal en la aplicación de ciertos consensos y acuerdos técnicos en su traslado al plano legal y urbanístico, máxime cuando los planteamientos suponen un esfuerzo cultural, social y económico de envergadura, hecho que afectó

tanto a los propios modos de intervenir en la arquitectura (edificios concretos) como a las tareas de proteger y revitalizar conjuntos urbanos (cascos históricos).

Pero incluso las teorías de Boito y Giovannoni tendrían su desarrollo con posterioridad de la mano de Cesare Brandi (1906-86) y de la Escuela Italiana (con Carlo Scarpa como singular exponente) al sistematizar *il restauro critico* identificando la restauración con la crítica de arte (González 2008: 271). Quizás uno de los momentos en que mayor auge y notoriedad alcanzaron la recuperación del patrimonio arquitectónico y de los tejidos históricos se precipita a partir de la década de los años 70 debido, en parte, al patrimonio perdido (guerras, especulación, desidia...) y, en parte, al lamentable estado de los cascos históricos. **Recuperar** la arquitectura del pasado (que se confundió con recuperar el pasado de la arquitectura) **y revitalizar** sus entornos urbanos (antiguos e históricos) fue toda una misma acción no separable ya. Bien de interés cultural y entorno de este eran objeto de un modo de actuar escalonado: de la parte al conjunto y viceversa. En cuanto a los dos principios básicos que guían los criterios de la intervención moderna –actuación mínima y por contraste–, recientemente se ha sumado un tercer axioma que es el de intentar la **reversibilidad de las actuaciones** sobre los monumentos, siempre que ello sea posible, recurriendo para ello al empleo de los materiales y las técnicas más similares y compatibles con las fábricas existentes.

## 6.2.- Bibliografía básica y fuentes

A continuación, se referencia una bibliografía básica y en negrita los libros más usados:

- Bigas Vidal, M.; Bravo Farré, L.; Contepomi, G., “Proyectar el contexto. Sobre la evolución reciente del concepto de rehabilitación en arquitectura”, *rev. EGA*, nº 18, Valencia, pp:140-157
- Brandi, C., 1999 [1977], *Teoría de la restauración*, Alianza, Madrid
- Calduch, J., 2002, *Memoria y Tiempo*, Club Universitario, Alicante
- Calduch, J., 2010, *Textos Dosificados. En torno a la Arquitectura*, UA, Valencia
- Capitel, A., 1992, *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Alianza, Madrid**
- Carta de Cracovia, 2000, *rev. Cuadernos del Patrimonio*, nº 5
- Cervallati, P.L.; Scannavini, R., 1976 [1973], *Bolonia. Política y metodología de la restauración de centros históricos*, Gustavo Gili, Barcelona.  
<http://urban-networks.blogspot.com.es/2014/08/cuando-el-plan-de-bolonia-era-una.html>
- Choay, F., 2007 [1992], *Alegoría del patrimonio*, Gustavo Gili, Barcelona**
- De Gracia, F., 1992, *Construir en lo construido. La arquitectura como modificación*, Nerea, Madrid
- Gómez Frías, E. (coord), 2003, *Recuperar el Patrimonio*, Fomento, Madrid
- Gómez-Pioz, J. (dir), 1987, *Proyectos de Intervención en edificios y recintos históricos*, COAM, Madrid.
- González-Varas Ibáñez, I., 2008 [1999], *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Cátedra, Madrid**
- González-Varas Ibáñez, I., 2014, *Las ruinas de la memoria*, Siglo XXI Editores, Méjico
- González-Varas Ibáñez, I., 2015, *Patrimonio cultural. Conceptos, debates y problemas*, Cátedra, Madrid
- González-Varas Ibáñez, I., 2016, *Ciudad, Paisaje y Territorio. Conceptos, métodos y experiencias*, Munilla-Lería, Madrid
- Lacuesta, R., 2000, *Restauración monumental a Catalunya (segles XIX i XX). Les aportacions de la Diputació de Barcelona*, Diputació de Barcelona, Barcelona
- Le Corbusier, 1975 [1942], *Principios de Urbanismo (La Carta de Atenas)*, Ariel, Barcelona
- López Patiño, G. (coord.), 2007, *Praxis Edilicia. 10 años con el patrimonio arquitectónico*, Ediciones Generales de la Construcción, Valencia
- Martí, C., 2007, *La cimbra y el arco*, Arquia, Barcelona
- Mendoza Castells, F. (dir), 1988, *Rehabilitación y Ciudad Histórica (I Curso de Rehabilitación del C.O.A.A.O.)*, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Sevilla
- Mendoza Castells, F. (dir), 1989, *Rehabilitación y Ciudad Histórica (II Curso de Rehabilitación del C.O.A.A.O.)*, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Sevilla
- Pérez Gallardo, H., 2015, *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental*, Ediciones cátedra, Madrid
- Pol, F. (coord.), 1993, *Nueva Arquitectura Urbana en la ciudad Europea*, UIMP, Madrid
- Riegl, A., 2008 [1903], *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*, Machado Libros, Madrid
- Rivera Blanco, J. (dir), 1999, *AR&PA. Actas del Congreso Internacional “Restaurar la Memoria”*, IEAUV y Diputación de Valladolid, Valladolid
- Rivera Blanco, J. (dir), 2000, *Principios de restauración en la nueva Europa (Conferencia Internacional de Conservación del Patrimonio)*, IEAUV, Valladolid
- Rivera Blanco, J.; Dupré Raventós, X. (com), 2003, *La fuente arcaica de Tusculum: Ideas para su conservación*, IEAUV y otros, Valladolid
- Ruskin, J., 1997 [1849], *Las siete lámparas de la arquitectura*, Altafulla, Barcelona (capítulo VI: “La lámpara del Recuerdo”, pp: 204-231)**
- Ruskin, J., 2000 [1851-53], *Las piedras de Venecia*, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Murcia
- Salvat Calvo, J.; Labastida Martínez, E. (coords.), 2010, *Diez años de Arquitectura GVA, 2000-2010*, ed. Conselleria d’Infraestructures i Transports GV, Valencia
- Solà-Morales, I., 1982, “Teorías de intervención arquitectónica”, *rev. Quaderns*, nº 155**
- Viollet-le-Duc, E., [1854-68], *Dictionnaire Raisonné de l’Architecture Française*, (on-line):  
[http://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire\\_raisonn%C3%A9\\_de\\_l%27architecture\\_fran%C3%A7aise\\_du\\_XIe\\_au\\_XVIIe\\_si%C3%A8cle](http://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_raisonn%C3%A9_de_l%27architecture_fran%C3%A7aise_du_XIe_au_XVIIe_si%C3%A8cle)