

Luis Franco

Transversalidad y proyecto de intervención

Los criterios de intervención en la arquitectura histórica han ido creciendo en complejidad conceptual en paralelo con el desarrollo de la sensibilidad patrimonial y con la progresiva consolidación de la actividad restauradora.

Las primeras construcciones a las que se reconoció una cierta condición monumental fueron las del mundo clásico. Aquellas arquitecturas perseguían un valor absoluto y utilizaban formas canónicas, y su consideración monumental atendía únicamente al significado de la arquitectura original y se mostraba insensible para contemplar la arquitectura como una naturaleza plural que evoluciona en el espacio y en el tiempo. Pero la historia produce casi siempre arquitecturas complejas, y muchos de los edificios que consideramos monumentos incorporan lenguajes de distintas épocas que resuenan como un coro, con sus acordes y disonancias. Son construcciones que muestran huellas y significados diversos que se enlazan de manera múltiple e inesperada; el paso del tiempo las ha dotado de unos valores calificadores y de otros distorsionantes, y en consecuencia se han convertido en seres controvertidos, pero si apaciguamos el anhelo por encontrar un modelo ideal, nos enfrentare-

mos a un nuevo sentido de la arquitectura histórica como «valor del conjunto»¹.

No puede sorprendernos la densidad presente en estos viejos edificios, puesto que la arquitectura, como toda manifestación artística, queda impregnada del tiempo en el que nace y nos remite al mundo del hombre que la ideó. La ciencia, la política, la economía, lo simbólico, todo ello está presente en su ser, pero la arquitectura, a diferencia de otras artes, es además el espacio en el que transcurre la vida, y la misma construcción que fue creada para dar cobijo en una época será transformada en otra con diferente sentido, acompañando de ese modo el transcurrir del tiempo. Son las dos caras de una misma moneda, el ser y el devenir, que juntos construyen el alma de esta arquitectura, de modo que la materia que recibimos en herencia no es sino la decantación de toda su vida, su «ser histórico». En la arquitectura histórica encontraremos el ingenio que acometió su construcción, pero también el que la transformó y la conservó. Todo ello está testificado en el monumento que se nos muestra como un «ser definido desde su devenir», un objeto que ha pasado de encarnar la idea originaria

1 Mario Manieri Elia, «La restauración como recuperación del sentido», en *Loggia* nº 12, 2001, pp. 22-25.

2 Concha Fernández Martorell, «El monumento como registro de la experiencia», en *Loggia* nº16, 2004, pp. 12-16.

3 Al reconocer los edificios históricos interpretamos la arquitectura, y al intervenir en ellos también hacemos arquitectura.

que lo creó a ser una materialización de la experiencia y el acontecer humano².

La restauración no es tanto una actividad nostálgica que dirige la mirada al pasado, como una disciplina que ahonda en el conocimiento de la condición humana y que mantiene despierta la conciencia crítica para mejorar la comprensión que se alcanza con la simple percepción estilística o estética. Es una actividad que acepta la complejidad, no sólo como un factor contextual que caracteriza la realidad social en la que opera, sino como condición inherente a la propia arquitectura histórica y a los múltiples significados que acumula, lo que le aleja sensiblemente del reduccionismo conceptual y del secular aislamiento disciplinar. Pero además, la restauración es consciente de que opera en la vida del monumento y de que toda intervención, por mínima que sea, incluso limitada a conservar su arquitectura original, acaba impregnando la materia histórica y queda insertada entre sus fábricas como una aportación artística más que debe sumarse con respeto al palimpsesto que es el monumento³.

La toma de conciencia de esta doble condición de la arquitectura histórica, como ser y como devenir, constituye el punto de partida de la labor restauradora, y al confrontar dialécticamente ambas consideraciones se abre el debate científico y transversal que es necesario

establecer en cada intervención para fijar el punto en el cual se equilibre el peso de ambas condiciones.

La primera condición, como ser, supone aceptar una consideración cíclica del tiempo, un tiempo que retorna y restituye las cosas al inicio, que acomete un constante rehacer de la materia para mantener la comprensión artística de su estado original; podemos definir esta posición como estética e interventora, ya que pretende recuperar la apariencia ideal y prístina del objeto y transmitir al futuro un monumento que pueda entenderse como la obra de arte que fue, y no como un resto arqueológico con su inherente decadencia material. La segunda condición, como devenir, parte de una consideración lineal del tiempo, un tiempo uniforme que desde el pasado llega hasta el presente y transmite al futuro un legado documental que estamos obligados a preservar; esta posición podría ser calificada como histórica y conservacionista, porque prima el principio de autenticidad material y pretende conservar el monumento con toda su historia, incluso con sus contradicciones, y con toda la riqueza expresiva y material que le haya otorgado el paso del tiempo.

La restauración es el resultado del juego dialéctico que en cada intervención se plantea entre estos dos extremos. El tiempo que retorna nos habla del inicio y el tiempo que avanza nos habla de la meta, pero ambos nos



Monasterio de Sijena, vista aérea, 2001

refieren a circunstancias fundamentales del ser humano, «el recuerdo y la esperanza, los dos constructores del palacio que el hombre habita»⁴.

Cuando en España consideramos que una construcción atesora méritos tan sustanciales que conviene establecer un cierto control público es declarada Bien de Interés Cultural, pero reconocer y ponderar los valores reales de una arquitectura monumental y resolver las tensiones que surgen cuando se hace una consideración conjunta de todos ellos, es una operación compleja que en ocasiones desborda las motivaciones de aquel reconocimiento administrativo inicial; muchos valores pueden permanecer ocultos bajo capas de desconocimiento u olvido, ya sea en el propio monumento o en los archivos, otros han quedado desfigurados por el tiempo y las transformaciones, y otros resultan ser intangibles y pertenecen al mundo inmaterial. Descifrar el monumento supone, en buena medida, reconocer todos sus valores y la materia construida que los soporta, paso imprescindible para que después la intervención actúe sobre esa misma materia cumpliendo el objetivo disciplinar de transmitir la arquitectura con todas las cualidades que le concede su particular condición monumental.

Existe un amplio consenso sobre la consideración de los monumentos como depositarios de tres tipos de valores, los documentales, los arquitectónicos o artísticos y los significativos.

El monumento es un documento abierto que va registrando la historia y el tiempo; sus muros son el acta que guarda cifrada la información histórica, artística y constructiva de su devenir, y el rastro de muchos de los hechos descritos en las crónicas y documentos históricos. El monumento también es un objeto artístico, pero con las cualidades específicas de la arquitectura que otorga a la materia de construcción un valor fundamentalmente instrumental; debemos reconocer la calidad de las obras de arte que incorpora el monumento, pero también estamos obligados a considerar la razón funcional, tipológica y espacial de su arquitectura, su esencia constructiva y material, y su papel en la escena urbana o el paisaje. Finalmente el monumento es un depósito de significados inmateriales que provocan el aprecio compartido y sentimientos de identidad; como referencia cultural o como sitio histórico evoca episodios que remiten a la biografía y al imaginario colectivo; es el espacio de las tradiciones, mitos y leyendas, que lo alimentan como referencia común y que en algunos casos llega a ser su mayor mérito.

Una de las últimas aportaciones metodológicas en este campo es la realizada por la llamada «Restauración Objetiva», teoría que pone el énfasis en la condición de unicidad de todo monumento y en la necesidad de interpretarlo transitando por vías acordes a esa unicidad, sin que pueda establecerse un inventario canónico de valores a conservar ni de fórmulas universales que aseguren la bondad de la intervención; al contrario, considera que el conocimiento científico del monumento, el reconocimiento de sus valores y la definición de las acciones pre-

4 Esta consideración del tiempo es la que Ernst Jünger describe en su libro *El libro del reloj de arena* (Tusquets, Barcelona, 1998).

5 Antonio González Moreno-Navarro, *La restauración objetiva* (Memoria SPAL 1993-1998), Diputación de Barcelona, Barcelona, 1999.

6 El debate interdisciplinar no se puede realizar sin una consideración mutua de la oportunidad de intervención de cada una de ellas, y sin una aproximación general a los conceptos, la terminología básica y los campos de interés de cada disciplina.

7 Para que el juego dialéctico de cesiones y reconocimientos produzca resultados efectivos no es tan importante la extensión o el grado de influencia de cada disciplina como el grado de consenso que se produzca sobre la síntesis interpretativa del monumento y su realidad material.

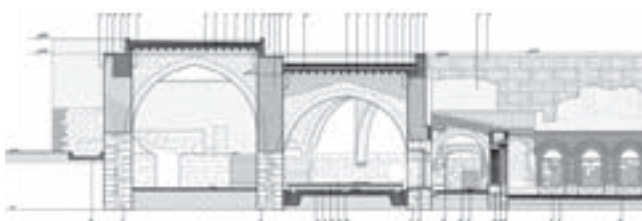
cisas para preservarlos sólo llegarán tras realizar un proceso crítico de reflexión que deberá estar centrado sobre esa arquitectura y sus condiciones concretas, de modo que claves como la autenticidad, la reversibilidad, las adiciones o eliminaciones puedan interpretarse en función de las condiciones objetivas del monumento⁵.

Toda intervención se impregna del contexto cultural en que se realiza, pero el arquitecto restaurador no puede estar condicionado por posicionamientos apriorísticos ni por su personal impulso sensitivo, ya que debe actuar con neutralidad y honestidad científica coordinando el debate transversal con otras disciplinas, siguiendo un proceso de aproximación que se irá alimentando desde los diversos campos y girará sobre el monumento y su entorno material e inmaterial concreto⁶. Las aportaciones sectoriales engrosarán el corpus de conocimiento documental y académico del monumento, pero su eficacia será máxima cuando estén dirigidas con voluntad a profundizar en episodios concretos del análisis crítico y converjan con otras disciplinas sobre sus claves interpretativas, cosa que sólo sucede cuando se contemplan criterios de transversalidad que encaucen las contribuciones sectoriales hacia objetivos comunes. Se trata de trabajar con colaboradores cómplices más que con simples documentalistas o especialistas, y sólo a partir del momento en que se establezca este debate y se alcance un cierto consenso interdisciplinar podremos decir que la intervención alcanza la condición de científica y transversal⁷.

Los actuales sistemas de levantamiento planimétrico de la arquitectura histórica abundan en esa doble condición metodológica de la restauración contemporánea. El dibujo arquitectónico se desarrolló en las Academias de Bellas Artes como herramienta para describir en dos dimensiones los estilos de arquitectura, repitiendo en sentido inverso lo que sucede en el proyecto, cuando la idea del futuro edificio se dibuja con geometrías de aristas o arcos de trazado perfecto. Pero a diferencia de la arquitectura imaginada, la arquitectura histórica está alterada por múltiples causas, errores de la construcción,



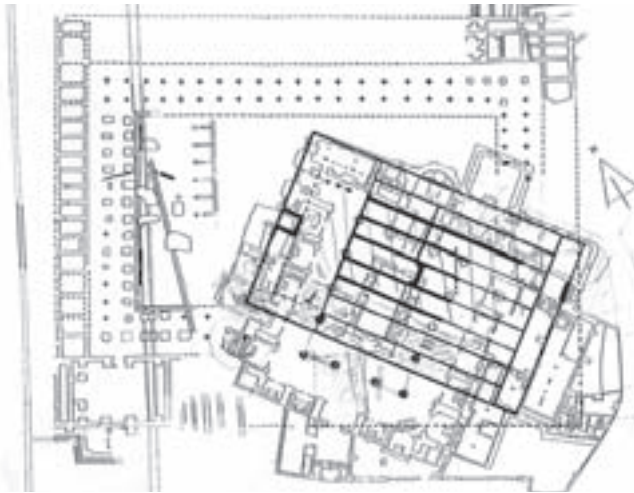
Monasterio de Sijena, propuesta de intervención, etapas probables de la evolución del monumento



Monasterio de Sijena, propuesta de intervención, sección constructiva y detalle del alzado de la propuesta, sección norte-sur de las naves del lado norte del claustro



Monasterio de Sijena, propuesta de intervención, fotogrametría y levantamiento planimétrico, sección este-oeste de la nave del lado norte del claustro, estado inicial



La Seo de Zaragoza, croquis de localización del foro y la mezquita sobre la planta de la catedral (José Antonio Hernández Vera, Arqueólogo)



La Seo de Zaragoza, propuesta de Intervención, planta de pavimentos

deformaciones por carga o simple degradación material, y sólo una trascripción rigurosa de su realidad nos permitirá tener una idea acertada del monumento, porque «si el levantamiento planimétrico de la arquitectura histórica queda reducido a una restitución analógica de la realidad construida, se acaba convirtiendo en una operación de *repristino arquitectónico*»⁸.

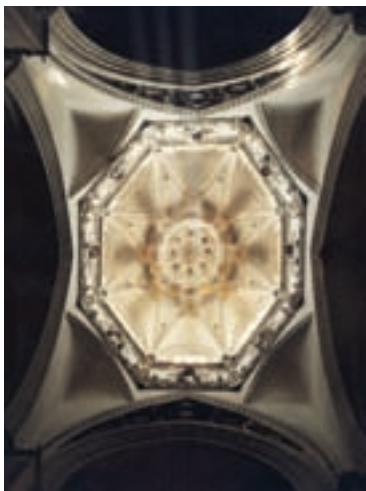
Las modernas técnicas de planimetría monumental comenzaron imitando el sistema utilizado en las excavaciones arqueológicas, tratando de documentar la arquitectura con la misma precisión con que los arqueólogos documentaban los perfiles de las ruinas. Aquel dibujo realizado *in situ* siguiendo una trama de líneas extendidas sobre los muros ha sido sustituido por la fotogrametría arquitectónica, una herramienta básica para implementar las aportaciones de las diferentes disciplinas que intervienen en la restauración; con la fotogrametría se puede documentar la geometría exacta de

las fábricas y de los elementos constructivos, las deformaciones, las fracturas, los despieces y las huellas, lo que en su conjunto constituye una información fundamental para llegar a descifrar la evolución de la arquitectura y su comportamiento constructivo.

Una buena planimetría nos permite detectar las huellas de operaciones constructivas, continuidades, tipos de fábrica, lagunas, contornos e improntas, y la interpretación interdisciplinar de toda esta información gráfica, confrontada con los datos extraídos de las fuentes documentales, nos acercará a una lectura de los diferentes episodios constructivos y en consecuencia al establecimiento de las hipótesis de evolución del monumento. También un registro riguroso de las deformaciones y fracturas que presenta el monumento es imprescindible para analizar su estado físico, ya que los análisis estructurales sobre modelos teóricos no acaban de explicar la complejidad de un edificio antiguo, y un diagnóstico real

⁸ Pablo Latorre y Leandro Cámara, «El levantamiento para la restauración», en *Loggia* nº 22-23, 2010, p. 17 y p. 34.

⁹ *Ibíd.*, p. 29 y pp. 32-35.



La Seo de Zaragoza, vista vertical del ciborio después de la intervención



La Seo de Zaragoza, vista parcial de las bóvedas después de la intervención

de las patologías sólo puede fundamentarse contrastando el análisis teórico con las características constructivas de ese edificio, con la interpretación de sus desplazamientos reales y con la lectura de su mapa de fisuras⁹.

Son muchas las disciplinas que intervienen en la restauración arquitectónica y lo hacen con diferentes grados de intensidad en función de su coincidencia temática con lo específico de cada monumento; todas pueden quedar implicadas en el debate y en el consenso transversal, pero no olvidemos que finalmente es el arquitecto restaurador quien tiene la responsabilidad de elaborar una opinión crítica y fundamentada como síntesis interpretativa del monumento; esta opinión, que Giovanni Carbonara define como «juicio crítico», girará sobre los valores reconocidos al monumento y sobre la materia que los encarna, y su argumentación será coherente con la unicidad del mismo; es un acto de conciencia y cultura que se realiza antes de establecer los criterios de intervención, y de seleccionar los más adecuados para proteger y mejorar el conjunto de valores y significados detectados por aquella reflexión que decantó el juicio crítico.

Pero el proceso hermenéutico y transversal no puede limitarse a la fase de elaboración del proyecto, sino que debe permanecer vivo ya que con frecuencia se hace preciso evaluar situaciones imprevistas y nuevos vestigios que aparecen durante el desarrollo de las obras, lo que añade un grado mayor de complejidad a la gestión de las intervenciones en el patrimonio arquitectónico puesto que se trata de actuar siempre con la transparencia, participación y consenso público obligados.

La intervención que se realizó en el espacio interior de la Seo de Zaragoza nos ofrece la oportunidad de acercarnos a uno de estos complejos procesos de interpretación crítica de un monumento. Cuando accedemos al interior de la Catedral percibimos un espacio definido, pero en realidad estamos contemplando el resultado de un largo proceso de evolución que arranca con el foro romano que se emplazó en este lugar, pasa por las diferentes etapas de la mezquita aljama que se construyó sobre el foro, y acaba con una densa evolución como templo cristiano; primero como iglesia románica de cabecera de cinco ábsides que se levantó insertada en la mezquita, y después como templo mudéjar que se fue transformando hasta conver-



La Seo de Zaragoza, sección este-oeste por dos de las capillas laterales que disponen de linterna cenital

tirse en tiempos de Benedicto XIII en una catedral de tres esbeltas naves de altura homogénea y pilares ochavados; más tarde los arzobispos de la casa real aragonesa, Alonso y Hernando, engrandecieron aquella catedral medieval, el primero adosando una nave a cada uno de sus costados, y el segundo añadiendo después dos tramos a los pies del templo hasta conformar la planta salón que nos ha llegado, una tipología espacial isótropa que sólo quedará matizada por las aportaciones barrocas posteriores.

La interpretación evolutiva de la catedral fue progresando de modo acompasado con el debate que íbamos manteniendo con arqueólogos e historiadores sobre el sentido de los restos que salían a la luz, pero al mismo tiempo que apreciábamos el valor documental de aquellos vestigios, íbamos elaborando una lectura precisa del sentido arquitectónico y material del espacio que había-

mos heredado, y comprendiendo cómo se había gestado en el tránsito que va del templo medieval hasta la planta de cinco naves del siglo XVI. Si aquella primera iglesia era de planta basilical con cabecera de cinco altos ábsides y tres naves, la planta salón es un espacio regular de altura homogénea que permite deambular en torno al coro y frente a una secuencia perimetral de pequeñas capillas; al desaparecer la tensión axial entre los pies y la cabecera de la catedral medieval se perdió el sentido de la altura de los ábsides de su cabecera, y para dejarlos con una proporción semejante a las capillas laterales intercalaron nuevas bóvedas para rebajar su altura durante las reformas del siglo XVI. Únicamente mantuvieron la dimensión original del ábside mayor, como corresponde a su rango, pero se cegaron las ventanas gótico-mudéjares que tenía en la parte alta para eliminar el contraluz que producían sobre el gran retablo, con lo que el nuevo cimborrio, que en este vasto espacio singulariza el punto central del transepto, cobró un nuevo valor simbólico al quedar como la única fuente de luz cenital.

En la cualificación final del espacio interior de la catedral tuvieron un papel decisivo dos operaciones constructivas muy intencionadas que, sin alterar el espacio, modificaron sustancialmente la manera de entenderlo. La primera es el revestimiento de todos los muros y las bóvedas con «un lavado de aljez de cedazo pincelado a la cal con un despiece isódomo a la romana imitando el arte de la piedra», como recogen los libros de fábrica; una piel de yeso limpio que está marcada con un simple esgrafiado que guía la línea de cal que viene a reproducir el despiece de una fábrica de piedra; esta capa se aplicó en el siglo XVI a todo el interior del templo ocultando las pinturas medievales, y formando parte de una operación de «actualización» de estilo que incluye el forrado de los viejos pilares ochavados con fustes de nervaduras de yeso y nuevos capiteles, y que tiene su continuidad en el tratamiento

10 Mario Manieri Elia, *op. cit.*, p. 23.

11 El tejer y destejer del tiempo en la arquitectura histórica queda muy bien evocado en Antón Capitel,

«El tapiz de Penélope», en *Arquitectura* nº 244, 1983, pp. 24-34.

homogéneo de los plementos y nervaduras de las bóvedas. La otra clave para la comprensión de este espacio es el mecanismo barroco que se realizó para controlar la luz en el interior de la catedral; la operación consistió en manipular las fuentes de luz, y para ello abrieron linternas en las bóvedas de las capillas laterales y se redujo el tamaño de las ventanas alargadas de las naves perimetrales hasta dejarlas como óculos de menor superficie; de este modo, las capillas se convirtieron en escenas que quedan enmarcadas por las portadas, están iluminadas cenitalmente y en algunos casos disponen de escenográficas arquitecturas interiores barrocas colocadas bajo la luz de la linterna central.

Nuestra síntesis interpretativa del espacio interior de la catedral se basó en el reconocimiento crítico de su proceso evolutivo y en la consideración del sentido final del mismo; en consecuencia, las conclusiones del juicio crítico pusieron el énfasis en el valor de la unidad y en la coherencia final de este ámbito interior, de modo que la intervención se encontró con una sólida base argumental para preservar el complejo juego de valores detectado; desde esa consideración sólo cabía atender a los elementos formativos y materiales que soportan las cualidades del espacio, independientemente de su cronología, y no a los abundantes vestigios que aparecían dispersos y que correspondían a transformaciones históricas que ya eran irreversibles. Este dilema sobre el valor de los restos arqueológicos se encuentra latente en la mayor parte de nuestros monumentos, y para resolverlo con el mayor acierto posible es necesario alcanzar un cierto consenso interdisciplinar, ya que se trata de discernir en cada caso y colegiadamente entre los elementos menores, pero que resultan ser significativos, y aquellos otros marginales que están destinados a permanecer en la penumbra¹⁰.

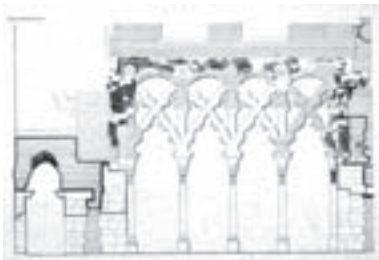
Para fundamentar críticamente las acciones más controvertidas que se acometieron en el interior de la Seo de Zaragoza fue imprescindible propiciar un equilibrio acuerdo entre las disciplinas que intervinieron en el largo proceso transversal de reconocimiento y jerarquización de sus valores monumentales; primero para



La Aljafería, vista aérea, 1983, el derribo interrumpido, los dos estados del monumento

justificar el cierre de los ventanales mudéjares del ábside mayor que se habían descubierto en etapas anteriores, a pesar de la calidad de las pinturas aparecidas y del característico juego de cuatrilóbulos que presentaban, después para recuperar todos los óculos del siglo XVI de las naves laterales, a pesar de que en el rastreo de los muros habían aparecido numerosas jambas decoradas de los ventanales precedentes, y finalmente para eliminar todas las capas de pintura decimonónica que recubrían los muros y plementos y recuperar la piel de yeso limpio con su característica textura superficial, renunciando a la presentación *in situ* de las pinturas medievales que aparecieron al repicar algunos plementos de las naves del transepto. Todos aquellos vestigios arqueológicos fueron documentados exhaustivamente como parte del corpus de conocimiento del edificio, pero después fueron protegidos y volvieron a quedar ocultos.

También el tejer y destejer del tiempo¹¹ ha convertido el recinto del palacio de la Aljafería en una acumulación de arquitecturas que es necesario interpretar críticamente como conjunto, pero frente a la unidad espacial de la Seo, en este caso la superposición de construcciones que heredábamos se había producido de modo antagónico y sin solución de continuidad.



La Aljafería, portada del salón norte del palacio islámico trazado sobre los restos aparecidos (Christian Ewert, Instituto Arqueológico Alemán, 1978)



La Aljafería, el «palacio perdido» y la idea de recuperación del lienzo este por Francisco Íñiguez (Hermanos Albareda, *La Aljafería*, Imprenta Hogar Pignatelli, 1935)



La Aljafería de Zaragoza atesora una historia de más de mil años que se inicia como palacio islámico de la taifa zaragozana, con su muralla, las ricas arquerías y un patio central ajardinado que nos remite al mito del paraíso coránico; continúa con el palacio medieval de los Reyes de Aragón y su heráldica pintada en los alfarjes de aquellas salas que insertaron en los intersticios del palacio musulmán; sigue con el palacio de los Reyes Católicos y su transformación del patio islámico en un *cortile* italiano, con una escalera de honor y una planta alta de salones con artesonados y taujeles que incorporan los símbolos del «príncipe» renaciente; alcanza a las fortificaciones que proyectó Spanochi para reforzar la presencia de Felipe II en el reino aragonés; prosigue como sede de la Inquisición y con las leyendas sobre cautivos en la Torre de Trovador; con enterramientos y grafitos nos remite a las guerras de la Independencia y a las Carlistas; después nos habla de los ilustrados decimonónicos que clamaron por la recuperación del viejo castillo y salvaron del olvido algunos capiteles y arcos que fueron trasladados a los nuevos museos arqueológicos, alimentando con ello el sueño del «palacio perdido» al tiempo que los cuarteles isabelinos iban ocupando el recinto, destruían los torreones, convertían la muralla en muro de carga y se instalaba la milicia; finalmente la Aljafería nos muestra el empeño del arquitecto Francisco Íñiguez para acometer el «rescate» de un palacio que había acabado siendo únicamente un enorme y anodino cuartel.

A lo largo de su intervención Íñiguez fue eliminando fábricas sin valor artístico a la búsqueda de restos arqueológicos, y sobre los fragmentos que encontró llegó a recomponer los pórticos islámicos, la estructura del patio central y una recreación de sus andadores y albercas; también recuperó la torre del Trovador y el lienzo este de la muralla, la escalera renacentista y en la primera planta el salón del trono de los Reyes Católicos con sus salas de acompañamiento.

Algunas de las recomposiciones que realizó fueron espectaculares reconstrucciones: el pórtico sur del patio lo rehizo reproduciendo un arco original que estaba depositado en el Museo Arqueológico Nacional, la cúpula del oratorio musulmán la repuso siguiendo modelos cordobeses, y el paño este de la muralla lo rehizo a la vista de un dibujo de Spanochi y apoyado sobre las primeras hileras de las fábricas de los torreones que habían aparecido al derribar el cuartel.

Su intervención contiene numerosas soluciones ahistóricas como compromiso para poder resolver la convivencia de episodios constructivos superpuestos. Con este propósito fue componiendo escenas parciales que ofrecen una cierta idea de los ámbitos palaciegos más representativos, pero que otorgan al recinto un carácter fragmentario y una configuración final que no se corresponde en pureza con ninguna de sus etapas constructivas ya que es imposible compatibilizar las dos épocas funda-

mentales de la Aljafería; en efecto, recuperar el palacio hudy implicaría destruir el palacio de los Reyes de Aragón, y la recomposición del palacio cristiano supondría la eliminación del patio islámico y sus arquerías, y en todo caso ambas alternativas implican el derribo de todas las construcciones pertenecientes a los tres últimos siglos.

A la muerte de Íñiguez la Aljafería presentaba dos estadios bien distintos; en el lado este se levantaba la muralla que había reconstruido, mientras que en el oeste permanecían en pie las naves del cuartel decimonónico; entre ambas situaciones se hacía patente la interrupción del derribo de las naves militares y quedaban a la vista los restos mutilados de la muralla que antes estaba oculta por el cuartel; pero la intervención de Íñiguez, al margen de su condición de inconclusa, había liberado ya el espíritu latente del palacio dando a conocer su valor arqueológico y artístico, y en consecuencia había recuperado una condición monumental que necesariamente incorporaba ahora sus reconstrucciones como parte inseparable del mismo, y con esa nueva configuración la Aljafería había sido agregada de inmediato al acervo común como un importante monumento aragonés.

Sin embargo, la exploración arqueológica que acompañó desde el inicio nuestra intervención vino a constatar la ausencia de restos significativos ocultos bajo las naves del cuartel, de modo que resultaba imposible aportar un apoyo argumental, científico y determinante que justificara continuar con aquella reconstrucción, y en consecuencia se consideró que «el rescate» del palacio había alcanzado sus objetivos y podía darse por concluido. Esta decisión, participada con arqueólogos, historiadores y eruditos que ejercían una cierta guarda del monumento, implicaba asumir colectivamente lo esencial de la intervención de Íñiguez y los dos estadios que presentaba el palacio, y puso en marcha el proceso de reconocimiento de los valores que podían dar sentido al *collage* de arquitecturas que recibíamos, más allá de la evidencia del interés artístico de alguna de sus piezas.

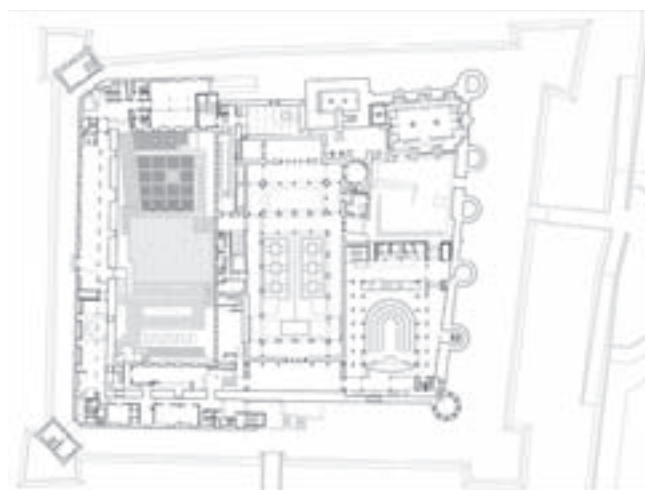
«Si la intervención en la arquitectura histórica se asume como un proceso de conocimiento, y si la



La Aljafería, propuesta de intervención, sección norte-sur por el patio central



La Aljafería, planta con los resultados de la excavación arqueológica que acompañó a la intervención (Manuel Martín Bueno, arqueólogo)



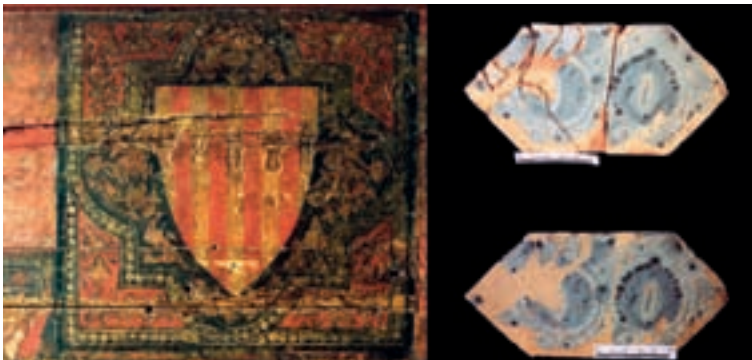
La Aljafería, planta de la intervención, la presencia de la muralla y los tres patios enlazados, articulaciones e inserciones



La Aljafería, vista del volumen que, sustituyendo a una construcción cuartelaria, se inserta en el lado sur del patio de San Martín para albergar el hemiciclo de las Cortes de Aragón



La Aljafería, detalle del encuentro entre el lienzo oeste de la muralla y el cuartel, abierto en la intervención para producir una articulación entre ambos y dar acceso a las dependencias de los grupos parlamentarios



La Aljafería, detalle de un motivo heráldico del alfarje del salón de recepciones del palacio de los Reyes de Aragón y pieza cerámica del solado del salón del trono de los Reyes Católicos después de la restauración (Alfonso Monforte, restaurador)



La Aljafería, detalle de la alberca sur del patio islámico incorporando los restos arqueológicos aparecidos durante la intervención

capacidad de escuchar y comprender anida en la intervención, entonces la relación con el monumento se vuelve tensión cognoscitiva, y se pone en marcha el proceso de donación de sentido a una realidad que nos ha llegado fragmentaria e interrumpida, y cuya recomposición podemos obviar para no detener el flujo que de ella emana»¹².

En la Aljafería podemos recorrer la historia de Aragón como en ningún otro edificio civil, y al identificar en este recinto las huellas de todo ese devenir reconocemos el lugar como un «sitio histórico» que refleja la historia de esta Comunidad; por tanto, la intervención para ubicar en su interior la Sede de las Cortes podía interpretarse como la adición de un eslabón coherente a la cadena histórica que atesora el palacio, pero para sumarse ahora con respeto a esta secuencia temporal resultaba imprescindible evitar que el nuevo uso que se insertaba en la vieja arquitectura invadiera o transformara los espacios con mayor valor histórico o artístico.

En la restauración de «sitios históricos» cobra especial importancia la consideración del principio de autenticidad material, ya que cada elemento que se muestra resulta ser una prueba que se introduce en la narración histórica. En este sentido nuestra intervención en la Aljafería estuvo siempre dispuesta a mejorar la veracidad de los fragmentos arqueológicos que quedan incorporados a la arquitectura, y por esta razón se eliminaron las recreaciones de las albercas que tenía el patio islámico y se presentaron los restos auténticos descubiertos sobre un fondo neutro de ladrillo, se simplificó la presentación de los restos de decoraciones de las portadas de las alcobas y del oratorio musulmán, eliminando elementos y dibujos errados según las investigaciones de los expertos, y se acompañó el trazado geométrico con los restos originales aparecidos, o se conservaron todas las capas pictóricas de la decoración heráldica de los alfarjes del palacio de Pedro IV, respetando las distorsiones y superposiciones

pictóricas que presentaban como corresponde al documento histórico que son.

Decía Rafael Moneo que los edificios monumentales que poseen rasgos constitutivos iniciales muy potentes absorben mejor las mutaciones provocadas por las transformaciones sin dejar de ser, en esencia, lo que eran, y que para introducirse en este tipo de edificios es preciso identificar los elementos que soportan estos rasgos esenciales, ya que si nos apoyamos en ellos mantendremos las condiciones formativas de su arquitectura¹³. La traza de la muralla perimetral y la estructura de tres patios del palacio islámico son los rasgos constitutivos y permanentes de la Aljafería; en este sentido, la intervención para ubicar las Cortes tomó la muralla como una referencia constante y como hilo conductor de las circulaciones, y los tres patios como episodios enlazados que estructuran un universo interior. La contemporaneidad amplió la lectura compositiva de la arquitectura histórica, y aportó la continuidad, la profundidad, la asimetría o la textura como referencias para resolver la transición entre las partes antiguas que quedaban desarticuladas y para definir las piezas que se insertaron en las lagunas de la arquitectura del palacio, atendiendo en todo caso a las sugerencias compositivas de cada entorno monumental concreto, y utilizando siempre un lenguaje neutro que pusiera en valor lo histórico.

Desde el punto de vista de su reconocimiento crítico la Aljafería no constituye un relato único, ni tiene el valor de la obra de arte total, pero la sensibilidad actual nos acerca a su comprensión como *collage*, como espacio evocador que está compuesto por los retazos de diversas arquitecturas encadenadas a un relato histórico y por las suturas realizadas para articular todas ellas; finalmente, toda esta abundancia de referencias se diluye en un todo y nos ayuda a transmitir el legado documental, histórico-artístico y simbólico que posee el monumento.

Si nos detenemos por último en los temas de escala menor, pero que no por ello dejan de formar parte

12 Mario Manieri Elia, *op.cit.*, p. 25.

13 Rafael Moneo, «La vida de los edificios», en *Arquitectura* nº 256, 1985, pp. 26-35.



Monasterio de Sijena, detalle de la intervención sobre el muro exterior de la nave norte del claustro

esencial de la intervención en monumentos, encontramos que también aquí tiene sentido la metodología de trabajo transversal. Es el caso de la pátina superficial, una cualidad sobrevenida a los revestimientos que actúa

como una «sordina epitelial» y que ha sido valorada históricamente desde muy diversas perspectivas.

El tiempo también pinta, respondió Goya cuando el rey le pidió que restaurara uno de sus cuadros de Velázquez; Junichiro Tanizaki valoraba la capacidad de evocación de las superficies de madera que han quedado desgastadas por el uso y el paso repetido de las manos¹⁴; Ruskin admiraba los muros de los edificios arruinados y bañados por las olas del tiempo y decía que en la pátina está la luz y el mérito de la arquitectura, y Cesare Brandi, hablando de pintura, recomendaba mantener cierta pátina de los cuadros para evitar sacar a la luz una superficie que resultara excesivamente estridente¹⁵.

Los revestimientos de los edificios se utilizan desde los tiempos de Vitrubio, y las polémicas sobre su renovación se documentan desde el siglo XVIII. Si defendemos una interpretación del principio de autenticidad que valora el revestimiento, no por su cronología o su aspecto, sino por su capacidad para transmitir el sentido de la arquitectura, su esencia estética o documental¹⁶, estamos obligados a profundizar en su razón constructiva como medio para identificar donde radican sus valores, ya que sólo de ese modo podremos distinguir entre el noble envejecer del recubrimiento y la simple decadencia epitelial.

En la consideración del valor de los revestimientos de los edificios antiguos volvemos a encontrar el juego dialéctico entre dos posiciones que surge habitualmente y a cualquier escala en la práctica de la restauración monumental; la primera posición considera la piel del monumento como un documento irrepetible que hay que conservar con toda la riqueza expresiva y material que le otorga el paso del tiempo, pero debemos

14 Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994.

15 John Ruskin, «La lámpara de la Memoria», en *Las siete lámparas de la arquitectura* [1849]; Cesare Brandi, *Teoría de la Restauración* [1963].

16 Antonio González Moreno-Navarro, «Falso histórico o falso arquitectónico, cuestión de autenticidad», en *Loggia* nº 1, 1996, pp. 16-23.

17 Giovanni Carbonara, «Tendencias actuales de la restauración en Italia», en *Loggia* nº 6, 1998, pp. 16-17.

18 Ascensión Hernández, *Documentos para la historia de la restauración*. Giovanni Carbonara, UNIZAR, Zaragoza, 1999, pp. 78-86. Los textos de este autor titulados «La reintegración de la imagen» [1976] y «La restauración entre la conservación y la reconstrucción» [1990], ilustran perfectamente

las características de este proceso de análisis crítico.

19 José Miguel Ávila, *Tres Tristes Torres*, «Cuadernos de restauración IV», Instituto Juan de Herrera, ETSAM, Madrid, 1998, pp. 2-6. José Miguel Ávila, arquitecto y profesor de la ETSAM, colaboró en la intervención en la torre del Trovador estudiando su comportamiento constructivo y estructural.



Monasterio de Sijena, torre del Trovador, vista de su cara norte después de la intervención

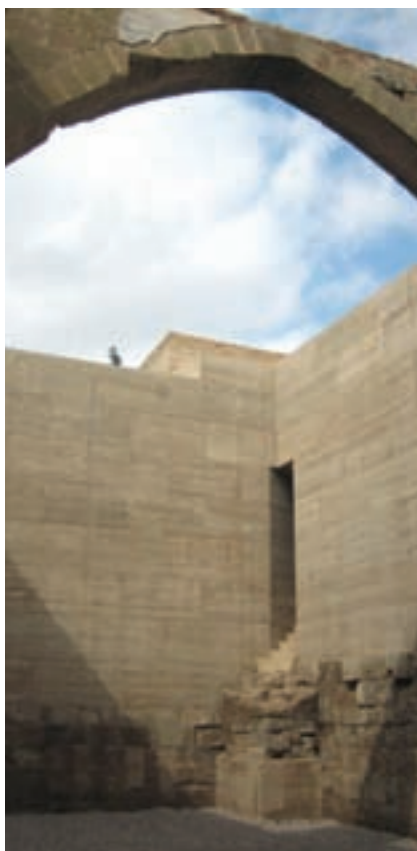


Monasterio de Sijena, torre del Trovador, detalle de la piel del tapial calicostrado original

tener en cuenta que el restaurador no puede comportarse en este caso sólo como un conservador acrítico que preserva indiscriminadamente todo, ya que la acumulación de materiales no puede desplazar al conocimiento que emana de una reflexión crítica, y ésta se hace imprescindible para discernir entre lo determinante y lo anecdótico en el devenir de cada revestimiento; para la segunda posición el revestimiento es una capa de sacrificio que protege los materiales interiores y tiene que reponerse para recuperar su finalidad constructiva y su apariencia original, pero el restaurador tampoco puede actuar en este otro caso como un renovador sin prejuicios, porque los colores y las texturas mudan inevitablemente con el tiempo y dan al revestimiento su apariencia diacrónica cierta, y si renovamos todo el revestimiento dotaremos al monumento de otra imagen que en cierto sentido será falsa, aunque para ello hayamos recurrido a oficios y materiales tradicionales¹⁷. Una vez más, el punto de equilibrio entre estas dos alternativas extremas se establecerá con el debate transversal

y en el juicio crítico que debe realizar como síntesis el arquitecto restaurador¹⁸.

La necesidad y pertinencia de reconocer los valores y el sentido de los revestimientos de un edificio histórico puede ilustrarse con el caso del muro de tapial calicostrado de la torre del Trovador. El calicostrado es un tipo de tapial que resuelve constructivamente a la vez muro y revestimiento, ya que antes de verter la masa de hormigón se reviste el interior del encofrado con pelladas de mortero de cal de modo que, al apisonar la masa, se consigue que el mortero fresco penetre en la misma y se produzca un fraguado simultáneo de todo el conjunto. Para elaborar el hormigón del tapial original de esta torre emplearon un aglomerante de mortero de cal y yeso, cantos de río y un árido machacado de yeso cristalino y cuarzo, y la mezcla debió de ejecutarse bastante en seco si atendemos al gran número de coqueas que tiene la superficie¹⁹. Este sistema constructivo, característico de zonas donde no hay canteras de piedra y que ha sido tradicionalmente usado para levantar muros muy gruesos, dejó su huella en la piel de la



Monasterio de Sijena, vista del fondo oeste de la nave norte después de la intervención, con el cierre realizado con un nuevo tapial de hormigón

Monasterio de Sijena, vista del lado oeste del claustro con el muro de la nave norte después de la intervención

Monasterio de Sijena, interior de la nave norte hacia el fondo oeste después de la intervención



torre, pero también la dejaron más tarde las reparaciones que se fueron realizando en diversas épocas para reponer aquella costra superficial, de modo que ahora junto a la piel del tapial original podemos encontrar morteros esgrafiados o zarpeados que imitan el despiece del calicostrado, o repicados superficiales hechos para mejorar la adherencia de capas de reparación ya perdidas.

Sólo un análisis científico de los materiales empleados en la construcción de un revestimiento puede

decirnos en qué medida su apariencia es consecuencia del proceso de ejecución, de la evolución de los materiales utilizados o de su reacción frente a circunstancias externas; en este sentido, José María Cabrera afirma que el análisis científico de un revestimiento no puede reducirse a un impasible proceso recolector de datos, sino que debe nutrirse de las conexiones entre la materia y el arte arquitectónico, ya que los materiales que dan la apariencia a la obra de arte tienen cualidades internas y micros-

20 José María Cabrera, «La química y los problemas de restauración. El color de la arquitectura», en *Ars Sacra* nº 38, 2006, pp. 146-147. José María Cabrera, químico y gran experto en restauración, colaboró en

la intervención en la torre del Trovador estudiando la composición material del tapial.

21 *Ibídem*, p. 145.

22 Antonio González Moreno-Navarro, *op. cit.*

Esta consideración de la actividad restauradora se corresponde con la sostenida por este autor en su aproximación metodológica a la restauración objetiva.

cópicas que no pueden apreciarse directamente pero que son la causa de su identidad artística; sucede claramente cuando se habla de pintura, pero también podemos detectarlos cuando intervenimos en arquitectura histórica, y sólo un riguroso análisis de laboratorio puede identificar estas cualidades como propiedad intrínseca del material, como reacción provocada por el paso del tiempo o como condición adquirida por la aplicación de pátinas artificiales²⁰.

En el tapial de la torre del Trovador podemos apreciar indudables valores documentales como testimonio de una época y de su característico sistema de ejecución, pero también el tiempo ha actuado sobre la piel del edificio dando al calicostrado un tono pardo que confiere a la torre su particular apariencia y una cualidad expresiva que la ennoblece como manifestación de su propia naturaleza y su digno envejecer, y sensibilizados por la pintura informalista contemporánea también podemos encontrar otras nuevas cualidades plásticas en el conjunto de texturas y marcas que presenta esta superficie.

Identificados los valores del revestimiento de la torre y reconocida la materia que los soporta, la intervención se centró en el trabajo interdisciplinar para seleccionar los mejores procedimientos de conservación de las cualidades detectadas en estas capas superficiales que, sin un proceso de interpretación crítica, hubieran sido tomados como simples pieles de sacrificio.

El sentado de la capa superficial y el sellado de las fisuras que presentaba precedió a la limpieza, para evitar de ese modo que la limpieza produjera pérdidas de material o agresiones internas; para cerrar las fisuras sin provocar sales ni reacciones de incompatibilidad se utilizó un mortero tradicional de diez partes de yeso y cinco de cal apagada con árido de yeso alabastrino, añadiendo sulfato de aluminio para favorecer sus condiciones hidrófobas; las fisuras de menor tamaño se sellaron con alcohol polivinílico disuelto en base acuosa para conseguir una viscosidad que permitiera aplicarlo con jeringuilla y penetrar en la fisura hasta su saturación. Se evitó la reali-

zación de una limpieza agresiva con las texturas y los tonos, y el trabajo se limitó a un suave cepillado aplicando al mismo tiempo una mezcla nebulizada de alcohol metílico, amoníaco y agua, para abrir los poros y favorecer la penetración de los consolidantes de silicato de etilo y los hidrofugantes de xilosanos que se aplicaron finalmente.

En la práctica actual, las intervenciones sobre arquitectura histórica se soportan en buena medida en la capacidad de comprensión mutua que, en cada intervención, seamos capaces de generar entre las diferentes disciplinas concurrentes. Es preciso reconocer a cada una como dominadora de su campo académico y de su técnica específica, pero también se hace necesario que todas ellas acepten la unidad de criterio que debe regir en el campo de la restauración, ya que en caso contrario, y al margen de las valoraciones disciplinares que cada una pueda hacer, sería imposible debatir y consensuar la síntesis interpretativa del monumento.

Esta manera transversal de actuar pone el énfasis en la conexión de lo particular con el todo, un todo que no puede ser identificado con la aportación exclusiva de un sólo campo del conocimiento, sino con la síntesis del debate que se abre entre las diferentes disciplinas que participan en el proceso de reconocimiento del monumento²¹. De este modo, la intervención en la arquitectura histórica se convierte en un proceso continuo y transversal de evaluación crítica y de consenso, que está enfocado a la interpretación objetiva del monumento y de sus condiciones materiales concretas, y que debe conducir a la selección de alternativas de intervención cualificadas técnica y arquitectónicamente, verificables y críticamente respetuosas con todos los valores del monumento. La restauración, así entendida, se nos muestra como una disciplina que pretende ser científica porque profundiza en el conocimiento con un orden metodológico, técnica porque aplica con rigor los conocimientos específicos adecuados a cada caso, creativa porque además de preservar aporta con criterio nuevos valores al monumento, y social porque siempre debe de ser prudente y proporcionada en sus propuestas²².