



# *La arquitectura es el testigo menos sobornable de la historia. Una reflexión sobre autenticidad histórica y materia arquitectónica*<sup>1</sup>

MARÍA PILAR GARCÍA CUETOS

## **Resumen**

*A medida que se ha ido ampliando el concepto de patrimonio cultural, hemos comprendido que se trata de algo más que materia. Hemos descubierto sus valores intangibles y reflexionado sobre el concepto de autenticidad. Hoy se admite que la teoría restauradora occidental no es aplicable en todos los casos pues se ha elaborado fundamentalmente para ser aplicada a una arquitectura de piedra y, por lo tanto, perdurable. La historia de las restauraciones de la arquitectura andalusí (del islam en España) permite constatar los aciertos, los errores y también las dificultades que supone aplicar la teoría restauradora nacida en la Europa de la arquitectura de piedra, a otra caracterizada por utilizar una decoración basada en materiales frágiles, propios de una cultura artística estrechamente relacionada con la idea de la reposición y la conservación de las técnicas tradicionales. La restauración de la arquitectura andalusí presenta problemas específicos, vinculados con sus características materiales. Esa creación singular ha enfrentado a la teoría y la metodología de la restauración española a problemas y reflexiones particulares, y nos facilita la comprensión de la diferencia cultural del concepto de autenticidad.*

*Palabras clave:* Restauración, autenticidad, arquitectura islámica, arquitectura andalusí.

## **El viejo debate entre *autenticidad* y *materia* en la teoría restauradora europea**

“La arquitectura es el testigo insobornable de la historia, porque no se puede hablar de un gran edificio sin reconocer en él el testigo de una época, su cultura, su sociedad, sus intenciones...”. Octavio Paz expresó el carácter de los bienes patrimoniales arquitectónicos, vehículo de valores, ideas y símbolos. Sin embargo, debemos tener en cuenta que ese testigo es insobornable en tanto mantengamos su autenticidad. La cultura restauradora europea aceptó que la restauración es lícita, necesaria e incluso obligatoria, y este criterio se ha extendido a sociedades ajenas a la génesis de ese concepto. Los expertos europeos del siglo XX han discutido y reflexionado sistemáticamente sobre cómo restaurar. Uno de los debates fundamentales que mantuvieron giró en torno a la recuperación de lo desaparecido, la incorporación de materia nueva a la materia arquitectónica heredada, la búsqueda de una unidad, y el respeto a la visualidad y a la forma de la arquitectura. La discusión entre forma e historia y entre materia e imagen ha marcado la evolución de la teoría restauradora europea (García Cuetos, 2002).

---

<sup>1</sup> Este trabajo se elabora en el marco del proyecto de investigación *Los arquitectos restauradores de la España del franquismo. De la continuidad de la ley de 1933 a la recepción de la teoría europea* (ref. HAR2015- 68109-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Gobierno de España y los Fondos FEDER.

Pero lo cierto es que en Europa, pese a que se defiende la idea de que la autenticidad histórica de la materia debe primar, la práctica reestructuradora se mantiene justificada por diversos motivos; en unos casos como resultado de pérdidas traumáticas del patrimonio debidas a desastres o guerras. Frente a la destrucción se impone la necesidad colectiva de mantener el valor emocional y de memoria de ciertos bienes. Se busca recuperar la sensación de normalidad rota por la adversidad, como ha sucedido en el caso de la reconstrucción del Puente de Mostar en Bosnia-Herzegovina (Figura 1). Este monumento resultó destruido durante la guerra de los Balcanes y fue reconstruido siguiendo el principio de *com'era y dov'era* (como estaba y donde estaba) por sus valores fundamentalmente identitarios y de cohesión de las comunidades en conflicto (García Cuetos, 2009), dado que históricamente había servido de nexo entre los barrios musulmán y cristiano de la ciudad. La importancia de la recuperación de ese símbolo no es sólo material. Al rehacer el puente se pretendía sentar las bases de otra reconstrucción más compleja: la del pasado multicultural y de convivencia perdido y destruido con la misma materia arquitectónica (García Cuetos, 2004). La estructura destruida simbolizaba el desgarramiento de la sociedad y la pasarela provisional (Figura 2), el intento de recuperar los lazos de comunicación. La UNESCO y los responsables de la refacción del puente señalaron que la autenticidad ha sido preservada porque se han recuperado todos los materiales originales que fue posible rescatar y porque se mantuvieron igualmente las técnicas tradicionales. Pero, a mi entender, esa autenticidad radica en que es la sociedad la que ha admitido ese elemento reprimado y la que ha reconocido en él los valores del perdido. El monumento reconstruido es un símbolo, es un documento y expresa que la voluntad de superar el drama se ha impuesto y la memoria ha sido recuperada. No se olvidará que fue destruido, no se ha creado un falso histórico, porque se tiene plena conciencia de que ha habido una destrucción y una reconstrucción.

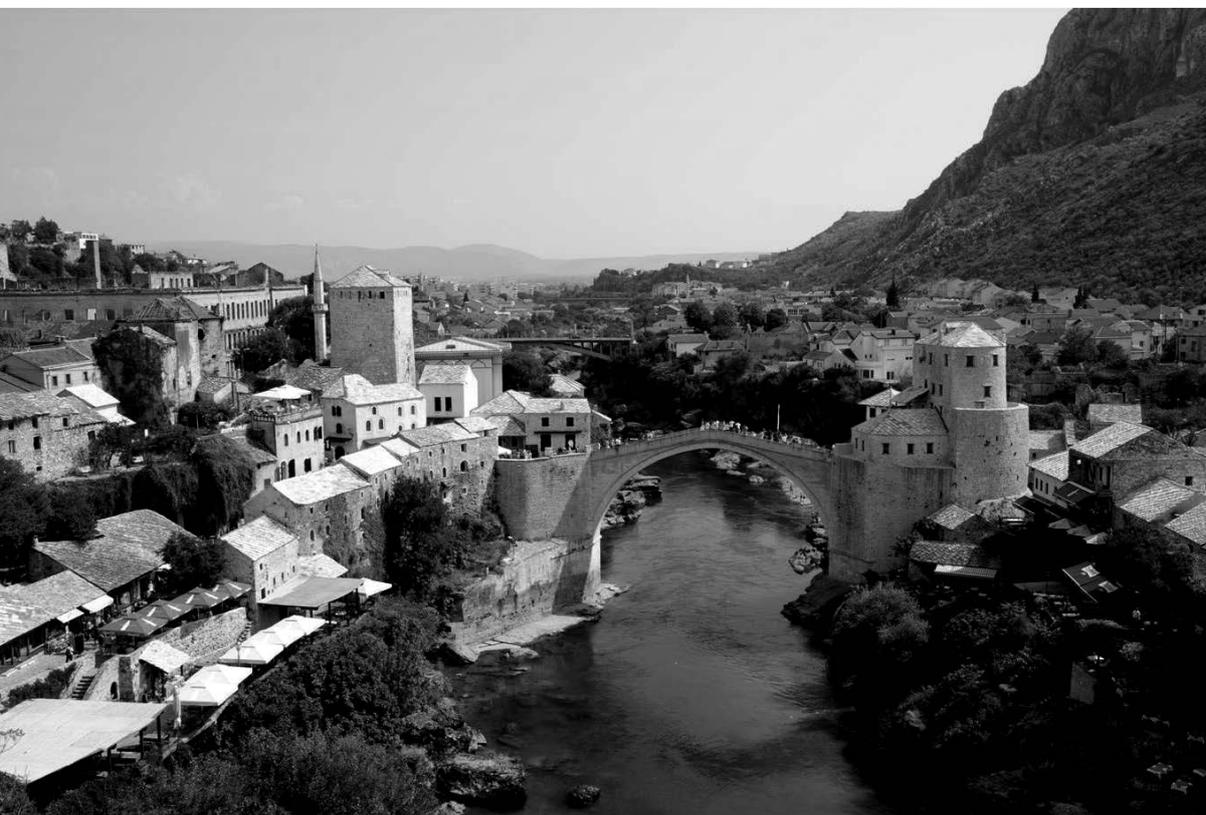


FIGURA 1. PUENTE DE MOSTAR, BOSNIA-HERZEGOVINA. Después de su reconstrucción.  
Imagen: Pablo Herrero Lombardía.



FIGURA 2. PUENTE PROVISIONAL TRAZADO SOBRE LAS RUINAS DEL PUENTE DE MOSTAR.

Imagen: Npatm.

En otros casos, el valor de determinados elementos patrimoniales como referente artístico y social determina su recuperación, aunque hubiesen estado concebidos como elementos efímeros. Estas razones justificaron la reconstrucción del pabellón alemán de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, obra del arquitecto Mies van der Rohe (Bohigas, 1955). Al finalizar la exposición el pabellón fue desmontado, pero con el tiempo se convirtió en un referente clave que definía la trayectoria creativa de Van der Rohe. En 1980, medio siglo después de su destrucción, una carta enviada a la prensa y firmada por Emili Donato, Daniel Giralt-Miracle, Carles Martí Arís y Jaume Rosell promovió la reconstrucción con un argumento que vinculaba la recreación de la estructura desaparecida y el renacimiento de la ciudad: "La reconstrucción del pabellón Barcelona, más allá de la excepcionalidad de la obra, posee un alto valor simbólico: reconstruirlo puede y debe ser entendido como un gesto de desagravio a una ciudad víctima de la destrucción y el envilecimiento" (Donato, *et al.*, 1979)<sup>2</sup>. Con la reconstrucción del pabellón se cimentaba la imagen de una nueva Barcelona unida a la regeneración democrática, la modernidad y el diseño, que ha configurado su identidad actual. El proyecto fue llevado a cabo por los arquitectos Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici y Fernando Ramos (1983) y el nuevo pabellón, réplica del original, se inauguró en 1986 (Figura 3). Además, fue dotado de una estructura de sótano al servicio de su carácter de motor de regeneración y reactivación social (Jaque, 2015). Tanto el puente de Mostar

<sup>2</sup> [<https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/5283/Article10.pdf?sequence=1&isAllowed=y>] (consultado el 7 de septiembre de 2018).

como el pabellón de Barcelona son claros ejemplos de recreación arquitectónica que, *a priori*, vulneran la teoría restauradora europea que prohíbe la reconstrucción y la repriminación de la arquitectura. Ponen de manifiesto que ni Europa misma sigue de forma unívoca el criterio de que la autenticidad radica en la misma materia arquitectónica y que prima su conservación a la manera de una reliquia sagrada.



FIGURA 3. PABELLÓN ALEMÁN DE BARCELONA. Estado actual tras su reconstrucción.  
Imagen: Ashley Pomeroy.

A medida que hemos ido ampliando las categorías del patrimonio cultural, hemos descubierto que se trata de algo más que materia, y se hizo necesario reflexionar sobre el concepto de autenticidad. Según la teoría europea, todo objeto es auténtico desde su creación y con toda su historia. Por lo tanto, conservar lo auténtico sería salvaguardar lo creativo, la realidad física y el discurrir del tiempo histórico. Pero en otros ámbitos culturales, la materialidad de buena parte de sus bienes arquitectónicos, fabricados con materiales frágiles y sometidos a continuas reparaciones y reposiciones, es bien distinta a la de las construcciones pétreas. Graciano Gasparini afirmó que si el siglo XX fue el de las cartas, el siglo XXI deberá ser el del diálogo, y que deberemos revisar algunos principios que parecían inamovibles (Gasparini, 2002). Por su parte, Jean-Louis Luxen sintetizaba que como consecuencia de la creciente diversidad de las categorías de patrimonio, de sus materiales y de los métodos de construcción o de planificación, hemos debido definir normas variables para una conservación auténtica y, como resultado, deben considerarse diferentes interpretaciones del concepto de autenticidad según las diversas tradiciones culturales (Luxen, 2003). La aceptación de esa diversidad estuvo en la base de la Conferencia de Nara (Japón) (Rivera Blanco, 1999).

### Los materiales y su incidencia en la teoría restauradora. La nueva concepción de la autenticidad

Como dije, el afán de pervivencia de la materia arquitectónica encaja en una arquitectura como la europea, o mejor, en una como la de los monumentos europeos que centraron la primera actividad restauradora. Catedrales, monasterios, palacios, todos ellos erigidos fundamentalmente con cantería, tienen en la solidez una de sus características fundamentales. Esa permanencia de lo material, unida al culto por las reliquias del pasado propio de la cultura cristiana y a la actividad anticuarista y el coleccionismo, ha conformado nuestra concepción de la autenticidad. En palabras de Javier Rivera, es predominante la idea de conservar el monumento en su integridad, lo que llevará a aceptar “generalmente todos aquellos incidentes que la referida obra ha conocido en su periplo existencial” (Rivera Blanco, 1999: 104).

Al mismo tiempo, la evolución que la valoración de los bienes patrimoniales ha experimentado, orientándose definitivamente a su apreciación como elementos culturales, ha integrado una contradicción profunda en una teoría restauradora que sigue bebiendo de la *Carta de Venecia*. Cada vez más, los valores de identidad o de autenticidad se refieren a la significación de las obras arquitectónicas o urbanísticas, a las transformaciones del medio debido a la intervención humana. El mismo concepto o la representación social de un bien cultural revisten de más importancia que el objeto en sí, prevaleciendo la dimensión inmaterial. Materia y valores del patrimonio son interdependientes. Esta visión es indiscutible en ámbitos culturales en los que buena parte del patrimonio construido se caracteriza por el uso de materiales perecederos, que son sistemáticamente repuestos. Es evidente que, en su misma concepción, la autenticidad de esa arquitectura se basa precisamente en la reposición matérica, y pretender hacerla perdurable sería alterar sustancialmente sus valores. En esos casos, aplicar una teoría restauradora basada en la introducción de técnicas encaminadas a perpetuar la materia sería imponer una visión eurocentrista y en absoluto respetuosa con la misma esencia de la cultura de esas comunidades. La autenticidad estará unida a las tradiciones constructivas, el uso de determinados materiales y la transmisión de esa cultura, en el respeto a su integración armónica con el medio natural y socioeconómico (García Cuetos, 2009).

El cambio definitivo de perspectiva llegó con el *Documento de Nara sobre autenticidad* de 1994. Este documento toma como referencia la *Convención sobre la protección del patrimonio mundial cultural y natural* de la UNESCO (1972) y la *Carta de Venecia* (1964), pero define la diversidad cultural como un valor en sí mismo, que debe ser promovido especialmente en un contexto de homogeneización y globalización como el que afrontamos:

*La diversidad de las culturas y del patrimonio de nuestro mundo es una fuente irremplazable de riqueza espiritual e intelectual para toda la humanidad. La protección y el acrecentamiento de la diversidad cultural y del patrimonio de nuestro mundo deben ser promovidas activamente como aspectos esenciales del desarrollo de la vida humana (Documento de Nara, 1994: 5).*

Dado que los diversos valores culturales pueden entrar en conflicto entre sí, se establece que los valores culturales de todas las partes son legítimos:

*La diversidad del patrimonio cultural existe en el tiempo y el espacio, y exige respeto por otras culturas y por los diversos espacios de las diferentes creencias. En los casos en que los valores culturales parecen estar en conflicto, el respeto por la diversidad cultural requiere el reconocimiento de la legitimidad de los valores culturales de todas las partes. Todas las culturas y sociedades tienen sus raíces en formas y medios particulares de expresión tangibles e intangibles, que constituyen su patrimonio, y que deben respetarse (Documento de Nara, 1994: 6 y 7).*

Por último, se reafirma el principio esgrimido por la UNESCO en 1972, en el sentido de que el patrimonio cultural de una sociedad es también patrimonio de la humanidad toda: "El patrimonio cultural de cada uno es el patrimonio cultural de todos". Las premisas del *Documento de Nara* fueron posteriormente refrendadas por la *Declaración universal sobre la diversidad cultural* (2001) de la UNESCO, en cuyo preámbulo se lee:

*Un instrumento de esta envergadura es algo novedoso para la comunidad internacional. En él se eleva la diversidad cultural a la categoría de "patrimonio común de la humanidad", "tan necesaria para el género humano como la diversidad biológica para los organismos vivos", y se erige su defensa en imperativo ético indisoluble del respeto de la dignidad de la persona. La Declaración aspira a preservar ese tesoro vivo, y por lo tanto renovable, que es la diversidad cultural, diversidad que no cabe entender como patrimonio estático sino como proceso que garantiza la supervivencia de la humanidad* (Matsuura, 2002: 3).

Entendida y asumida la diversidad cultural, esa aceptación debe tener su efecto sobre la tutela del patrimonio cultural. El *Documento de Nara* establece que las acciones de conservación tienen su razón de ser en virtud de los valores atribuidos a los bienes patrimoniales. También reconoce que este juicio sobre los valores atribuidos al patrimonio cultural, así como a la credibilidad de las fuentes de información sobre estos bienes, puede variar entre las diferentes culturas y en una misma cultura a lo largo del tiempo, lo que implica que no se deben establecer criterios fijos para basar los juicios de valor y la autenticidad. Se reconoce que la valoración y el tratamiento que las sociedades otorguen a sus bienes patrimoniales varían con el paso del tiempo. El *Documento de Nara* define la conservación como una operación interpretativa tanto como material: "Conservación: todas las operaciones diseñadas para comprender una propiedad, conocer su historia y significado, asegurar su protección material y, si es necesario, su restauración y mejoramiento" (*Documento de Nara*, 1994), y señala las fuentes para determinar la autenticidad: "Fuentes de información: todas las fuentes monumentales, escritas, orales y figurativas que hacen posible conocer la naturaleza, aspectos específicos, significado e historia de una propiedad" (*Documento de Nara*, 1994).

Se admite que la teoría restauradora occidental no es aplicable en todos los casos porque se basa en un concepto de autenticidad pensado para una arquitectura de piedra, por lo tanto perdurable o, al menos, supuestamente perdurable. Anteriormente, se había olvidado que una parte decisiva del patrimonio construido, incluido parte del legado arquitectónico europeo, es de madera, de barro, de yeso, materias reemplazables y como tal asumidas en las culturas a las que pertenece. La idea de que la conservación de la materia original es la garantía de la preservación de la autenticidad pierde todo su valor en esos contextos. Es más, uno de los primeros puntos que quedó claro en la reunión es que en algunos idiomas del mundo no existía una palabra para definir el concepto de *autenticidad*. En consecuencia, se consideró que era necesario que se desarrollasen diálogos en diferentes regiones del mundo que, en referencia a la diversidad del patrimonio cultural, permitiesen afinar el concepto y la aplicación de la autenticidad en el contexto patrimonial. También se aceptó que esa idea está arraigada de forma diferente en ámbitos culturales específicos y debe, por lo tanto, ser considerada en concordancia con ellos. El *Documento de Nara* admite el cambio de paradigma que supuso tomar conciencia del valor de la arquitectura "humilde", fabricada con materiales frágiles (García Cuetos, 2009). En su preámbulo se deja claro que fue posible "desafiar el pensamiento convencional en el campo de conservación", "debatir las maneras y los medios de extender nuestros horizontes para proporcionar más respeto a la diversidad cultural del patrimonio cultural, en la práctica de la conservación". Todo ello sin abandonar el espíritu de la *Carta de Venecia* de 1964, y partiendo del principio de que la autenticidad es el factor esencial que permite clarificar los valores atribuidos al patrimonio cultural.

A partir de Nara, la reflexión sobre los distintos conceptos de autenticidad quedaba abierta y se plasmó en el *Documento regional del Cono Sur sobre autenticidad*, cuyas conclusiones se conocen como *Carta de Brasilia*. En ella se expresa la conciencia clara de la identidad regional diferenciada de los países firmantes:

*Los países del Cono Sur sentimos la necesidad de plantear el tema de la autenticidad desde nuestra peculiar realidad regional, que difiere de los países europeos u orientales de larga tradición como nación, pues nuestra identidad sufrió cambios, imposiciones, transformaciones que generaron dos procesos complementarios: la conformación de una cultura sincrética y de una cultura de resistencia (Carta de Brasilia, 1995).*

Como consecuencia de todo ello, los autores de la carta señalan que cada una de las herencias, cada uno de sus patrimonios, debe ser dimensionado en función de esas premisas culturales. El significado de la autenticidad se liga a la idea de verdad; es auténtico aquello que se da por verdadero o cierto, que no ofrece dudas. Un bien patrimonial auténtico es aquél en el que existe correspondencia entre el objeto material y su significado. Hay que conservar su mensaje original y la interacción entre ese bien y sus nuevas circunstancias culturales que fueron dando cabida a otros mensajes distintos, asumiendo un proceso dinámico y evolutivo (García Cuetos, 2011).

Al tratar el tema de la relación entre la autenticidad y la materia, la *Carta de Brasilia* plantea una postura relacionada directamente con las peculiaridades de una arquitectura caracterizada por lo efímero de sus materiales. Su definición de basa en la conservación de usos culturales por encima de lo material:

*Una parte importante de nuestro patrimonio, especialmente la referida a la arquitectura vernácula y tradicional, está conformada por materiales que son efímeros por naturaleza, como la tierra, los elementos vegetales, la madera, etc. En estos casos, la renovación de prácticas evolutivas en continuidad cultural como la sustitución de algunos elementos con técnicas tradicionales, resulta una respuesta auténtica (Carta de Brasilia, 1995)<sup>3</sup>.*

Esta revisión del concepto de autenticidad se refrendó poco después en el Simposio Interamericano sobre Autenticidad en la Conservación y el Manejo del Patrimonio Cultural. Como resultado de esta reunión nació la *Declaración de San Antonio* de 1996. Este documento incide en la estrecha relación entre materia, materiales y autenticidad:

*Aparte de lo indicado, existen sectores importantes de nuestro patrimonio que se construyen con materiales perecibles que requieren un reemplazo periódico, en consonancia con los trabajos tradicionales, con el fin de asegurar un uso continuo. Asimismo, tenemos sitios patrimoniales construidos con materiales duraderos, pero que sufren daños a causa de catástrofes naturales frecuentes, tales como terremotos, inundaciones y huracanes. En estos casos, reafirmamos la validez de utilizar técnicas tradicionales para su reparación, especialmente cuando aquéllas aún se emplean en la región o cuando procedimientos más sofisticados pueden ser económicamente prohibitivos (Declaración de San Antonio, en Severino, 2015: 190).*

---

<sup>3</sup>Véase la *Carta de Brasilia*, apartados sobre autenticidad y materialidad.

Las reflexiones aportadas por los diferentes comités nacionales como paso previo a la elaboración de la *Carta de Brasilia* constituyen un rico patrimonio teórico que abrió nuevos caminos al debate sobre la autenticidad y la metodología de la restauración (García Cuetos, 2011). Se coincidió en que el concepto de *autenticidad* no es unívoco y que no se puede aplicar al patrimonio vernáculo el mismo criterio que al monumental, por ejemplo. En este sentido, es especialmente interesante la precisión del ICOMOS de Bolivia, que afirmaba expresamente que “en el caso de monumentos de materiales durables tales como la piedra, el concepto de autenticidad material, de diseño y de métodos constructivos tiene claramente la prioridad” (ICOMOS Bolivia, 1996). Si el significado de la palabra *autenticidad* está, entonces, ligado al de *verdad*, habrá que entender que *auténtico* es lo que no ofrece dudas, pero no dudas respecto a un único aspecto material, en palabras de los expertos del Cono Sur en la *Carta de Brasilia*: “El soporte tangible no puede ser el único objeto de la conservación” (*Carta de Brasilia*, 1995).

### **La restauración de las yeserías y alicatados de la Alhambra de Granada. Materia y autenticidad en un contexto europeo particular**

Una gran parte de las intervenciones sobre el patrimonio construido se llevan a cabo basándose en el principio de la reposición matérica. Cuando se interviene en estructuras fabricadas con materiales que en sí mismos se conciben como prescindibles, materia heredada y materia incorporada se integran en un continuo basado en la pervivencia de los oficios. En ese contexto, creación y recreación no se entienden como divergentes y los oficios arquitectónicos están vivos. La arquitectura fabricada con ese tipo de materiales no abarca únicamente la denominada vernácula, étnica o tradicional; incluye también monumentos definidos como tales, como algunas iglesias jesuíticas hispanas, templos japoneses, kasbas marroquíes y la arquitectura andalusí (García Cuetos, 2011).

El arte andalusí se corresponde, como ha definido Gonzalo Borrás (2014: 11), con las manifestaciones artísticas creadas en los territorios de la Península Ibérica (hoy dividida entre España y Portugal) bajo el dominio político del islam. Este rico legado arquitectónico constituye uno de los conjuntos más singulares de nuestro patrimonio cultural. Tal y como he analizado anteriormente (García Cuetos, 2016), esta herencia patrimonial está determinada por su frágil belleza, y por ello ha planteado problemas específicos de conservación que, en muchos casos, han puesto a prueba las ideas y los métodos restauradores propios de la cultura europea. Nos ha enfrentado de una forma muy especial a los conceptos de autenticidad y al debate sobre el uso de las técnicas tradicionales y la introducción de los materiales contemporáneos. Todos estos retos nos han hecho ver la necesidad de interpretar los valores patrimoniales más allá de la pura materia. Esta arquitectura nos acerca a las consideraciones y a los conceptos más propios de un ámbito no eurocentrista y ha sido determinante en la evolución de la teoría y la metodología de la restauración en España.

La historia de las restauraciones de la arquitectura andalusí permite constatar las dificultades que supone aplicar la teoría restauradora nacida en la Europa de la arquitectura de piedra, a otra caracterizada por utilizar una decoración basada en materiales frágiles vinculados a una cultura artística estrechamente relacionada con la idea de la reposición y la conservación de las técnicas tradicionales. Por ejemplo, a lo largo de la historia de las restauraciones de la Alhambra, ha debido afrontarse sistemáticamente el problema de la fragilidad de su decoración, elaborada con yeso, azulejo y madera. Para resolverlo, se fueron aplicando diferentes soluciones hijas de cada periodo histórico y de la distinta sensibilidad de los profesionales responsables de esos trabajos. La misma delicadeza y vulnerabilidad de la arquitectura nazarí la hace susceptible de los excesos restauradores, ya que su continuo deterioro anima a la reposición y a la imitación de esa decoración que materializa sus valores fundamentales.

En la actualidad, concebimos los alicatados<sup>4</sup> y yeserías de la Alhambra como un elemento cargado de historicidad, y entendemos que la conservación de su autenticidad está estrechamente relacionada con la preservación de su materialidad. Pero este criterio choca con la dificultad de enfrentarse a una materia frágil y no concebida para su permanencia, como el yeso o el azulejo. Esas decoraciones fueron reparadas sistemáticamente utilizando las técnicas tradicionales. Mientras los artesanos moriscos, formados en las tradiciones y los oficios del arte andalusí, continuaron activos, ese mantenimiento fue posible. Cuando fueron expulsados, esa tradición, ese patrimonio cultural, se perdió con ellos. Hoy aplicamos un concepto restaurador nacido en Europa y pensado fundamentalmente para una arquitectura hecha en piedra (García Cuetos, 2016). Olvidamos que la autenticidad no se respeta sólo diferenciando netamente nuestras intervenciones restauradoras y utilizando para ello un material diferente, y que la desaparición de la cultura material también supone la pérdida de un patrimonio cultural irremplazable. Debemos de ser conscientes de los límites de nuestra metodología, porque con ella pueden desaparecer valores fundamentales, como el brillo y el color, que definen formal, visual y culturalmente esa decoración que es fundamental en la arquitectura andalusí. Lo complicado es que la alternativa simplista, la reposición con técnicas tradicionales sin diferenciar lo original de lo restaurado, también supone alterar la autenticidad del monumento desde nuestro criterio europeo. Esta disyuntiva es la que ha hecho, y sigue haciendo, tan compleja la restauración de la arquitectura nazarí, e impone la necesidad perentoria de su minuciosa conservación como mejor alternativa para la restauración.

A lo largo de la historia de las restauraciones de la Alhambra se aplicaron diversas soluciones para abordar el deterioro de la decoración. Un caso muy interesante es el del zócalo de alicatados de la Sala de los Reyes del Palacio de los Leones de la Alhambra. Cuando Rafael Contreras inició su restauración a finales del siglo XIX, los zócalos presentaban numerosas lagunas y deterioros (Figura 4), pero no podían conseguirse materiales similares a los originales (Orihuela, 2008). A falta de azulejos idénticos a los históricos y debido al elevado coste de reproducirlos o importarlos, Contreras decidió reponer las lagunas de los arrimaderos con estuco. Ese método resulta, *a priori*, más coherente con la teoría que se impuso en Europa durante el siglo XX, porque mantiene la diferencia de las zonas originales y las restauradas. Curiosamente, Rafael Contreras es considerado, y de hecho lo fue, un restaurador más preocupado por los elementos ornamentales que por los arquitectónicos. Creo que precisamente por ello reflexionó más a fondo sobre una cuestión fundamental en la restauración de la Alhambra: la relación entre la decoración y la reintegración de la imagen y los valores formales del monumento (García Cuetos, 2009).

En el arte islámico, la íntima unión entre arquitectura y decoración, la geometría, el color o la luz, constituyen aspectos esenciales. Perdida esa decoración, valores fundamentales de ese patrimonio desaparecen igualmente, y creo que la estricta y unívoca aplicación de la teoría restauradora tal y como hemos venido entendiéndola, vulnera en muchas ocasiones esos valores y altera por tanto su autenticidad, curiosamente pretendiendo preservarla. Contreras era muy consciente de esa realidad, y podríamos plantearnos si sus decisiones estuvieran regidas por una reflexión más profunda de lo que usualmente se acepta. Las palabras del mismo Contreras ponen de manifiesto su punto de partida:

*Se hace ya preciso el ensayar en el año entrante la formación de nuevos alicatados o mosaicos de azulejos, puesto que dejando de estudiar y comprender esta clase de ornamentación árabe nos veríamos reducidos a no poder concluir nunca en totalidad la restauración de ninguno de los departamentos del Palacio (Contreras, 2008: 129).*

---

<sup>4</sup> El alicatado es un revestimiento decorativo elaborado con azulejos, que si se aplica en la zona inferior de las paredes recibe el nombre de arrimadero.

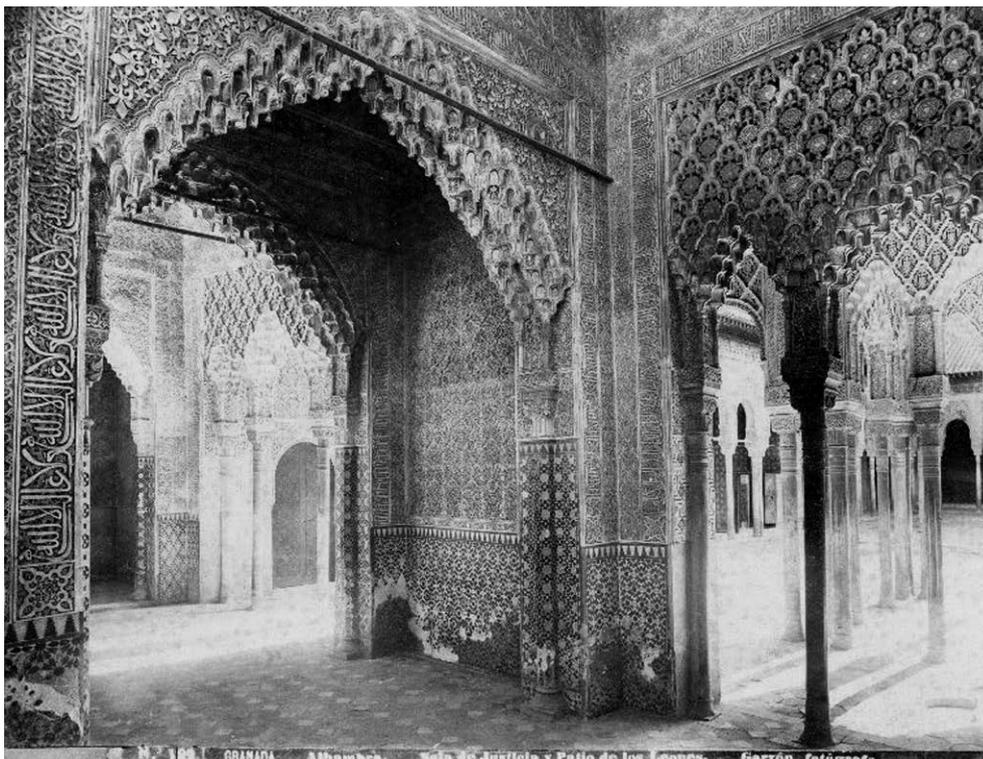


FIGURA 4. SALA DE LOS REYES DEL PALACIO DE LOS LEONES DE LA ALHAMBRA DE GRANADA. Estado anterior a la restauración de Rafael Contreras, con las lagunas y los deterioros del arrimadero de azulejos. Imagen: Tarjeta postal. Colección de la autora.

En 1858, Rafael Contreras manifestaba otra vez su comprensión de la necesidad de recuperar el efecto de los alicatados, para reintegrar la belleza y los valores de la Sala de los Reyes:

*Al mismo tiempo hemos comenzado a hacer las imitaciones de las columnas de mosaico que se han destruido en la mencionada sala, habiendo convenido en la necesidad de restablecer en su primitiva forma los preciosos apilastrados de colores vidriados que se ven todavía en pequeño fragmentados, y sin los cuales el basamento de toda esta sección del Alcázar quedaría sin efecto ni belleza alguna (Contreras, 2008: 132).*

Los problemas para restaurar los alicatados llevaron a Contreras a optar por lo que definió como una *solución interina* (Contreras, 2008: 132): rehacerlos en estuco, en tanto no se consiguiesen los azulejos que permitieran su reintegración. Pero el caso es que esa solución, nacida como provisional, se ha hecho permanente y sigue planteando uno de los principales problemas de conservación de los palacios nazaríes de la Alhambra. El estuco se ha deteriorado, pero finalmente ha sido restaurado y conservado como un estrato más del monumento:

*El resultado final de esta intervención es el producto de un gran esfuerzo aportado por la actividad de un equipo interdisciplinar plenamente involucrado en el estudio y tratamiento del conjunto del zócalo. Por otra parte, ha sido de sumo interés la conservación de las reproducciones efectuadas por Rafael Contreras, ya que forman parte de la historia de estas estancias, que a lo largo del tiempo también ha desarrollado sus propios caminos y criterios, pero que en esta intervención permanece como testigo del pasado de estas acciones<sup>5</sup>.*

<sup>5</sup> [<http://www.alhambra-patronato.es/index.php/Estucos/1322/0/>] (consultado el 5 de mayo de 2018).

Ya en el siglo XX, Leopoldo Torres Balbás, arquitecto restaurador que había participado en la elaboración de la *Carta de Atenas* de 1931 y defendía la aplicación de los principios de la restauración científica, tuvo que enfrentarse a la fragilidad de la Alhambra, de la que fue plenamente consciente: “Es milagroso que la Casa Real de la Alhambra haya llegado a nuestros días en el estado en que hoy la admiramos, a causa de su fragilísima estructura y pobre construcción” (Torres Balbás, 1929). Pese a ello, Torres Balbás renunció a rehacer y recrear la decoración, y optó por soluciones que todavía hoy sorprenden por su sensibilidad y modernidad. Dentro del Palacio de los Leones se sitúa el Patio del Harem. Ese pequeño y hermoso espacio se encontraba en un estado ruinoso a principios del siglo XX (Figura 5). Torres Balbás propuso su restauración a partir de 1923. En lo relativo a la decoración, conservó los restos originales, pero no completó las lagunas (Figura 6), en coherencia con sus postulados conservadores y anti recreadores, ya que entendía que en algunos casos debía recurrirse a la reparación, pero no al completamiento, y lo explicaba de esta forma:

*Hay ocasiones en las que un viejo edificio en mal estado de conservación es susceptible de ser consolidado, pura y simplemente. Pero supongamos, por ejemplo, que una parte de él, desaparecida desde hace tiempo, se ha sustituido por otra pobremente hecha, sin carácter ni interés alguno, que la desfigura, no cabiendo duda de la disposición primitiva: entonces, si se restituye en sus líneas generales, en lo que pudiéramos llamar su envoltente, sin tratar de copiar el detalle y de tal modo que se diferencia radicalmente esta parte agregada de la antigua, entonces se ha realizado una reparación (Torres Balbás, 1933: 270).*

La misma metodología se aplicó en la más notable de las intervenciones de Leopoldo Torres Balbás en la Alhambra: el Palacio del Partal. El frente del palacio estaba completamente alterado y las arquerías integradas en el macizo de una nueva fachada (Figura 7). Operando como lo había hecho en el Patio del Harem, Torres Balbás liberó y restauró las arquerías. Al liberar el pórtico, el viejo problema de los restauradores de la Alhambra volvió a hacerse presente, porque faltaba la decoración. Para restituir la imagen y los valores visuales propios de la arquitectura andalusí, era necesario restaurar las yeserías caladas que decoraban los arcos. Esta situación también se había planteado en el Patio del Yeso de los Reales Alcázares de Sevilla, en cuyas arquerías habían desaparecido importantes fragmentos de la ornamentación, generando lagunas. Entre 1918 y 1920, el Marqués de la Vega Inclán había propuesto una restauración en la que, pretendiendo respetar la historia del monumento, se alteraron sus valores formales y visuales al reponer las lagunas con macizos de ladrillo. El efecto era realmente devastador (Figura 8) y contrasta vivamente con la solución cargada de delicadeza, creatividad y conocimiento de los valores de la arquitectura nazarí de Leopoldo Torres Balbás, que repuso las yeserías perdidas utilizando pedazos del mismo material. De esa forma, la restauración podía identificarse, pero los efectos formales, el juego del reflejo en el agua de la alberca, la luz y la espacialidad del recinto, fueron recreados magistralmente (Figura 9). El mismo Torres Balbás expuso los límites de esta intervención:

*Se procuró hacerlo con el máximo respeto a la obra árabe, sin añadir nada que algún día pudiera motivar dudas o confusiones. Los arcos desaparecidos en la fachada rehiciéronse en tal forma que, dando la ilusión de la disposición que un día tuvieron, percíbese bien son obra moderna. Donde faltaba ornamentación recubrióse el muro con un revestido liso teñido de color que armonizase con el resto. El pavimento del pórtico sí hubo que hacerle nuevo, colocando viejas losas de mármol blanco, como sin duda tuvo, en sustitución de la descompuesta solería de barro con que llegó a nuestros días (Torres Balbás, 1924: 16).*



FIGURA 5. PATIO DEL HAREM. Palacio de Los Leones de La Alhambra de Granada antes de su restauración. *Imagen: Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife.*



FIGURA 6. PATIO DEL HAREM. Palacio de Los Leones de La Alhambra de Granada. Estado actual tras la restauración de Leopoldo Torres Balbás. *Imagen: Pablo Herrero Lombardía.*



FIGURA 7. PALACIO DEL PARTAL. Antes de la restauración de Leopoldo Torres Balbás.  
*Imagen: Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife.*

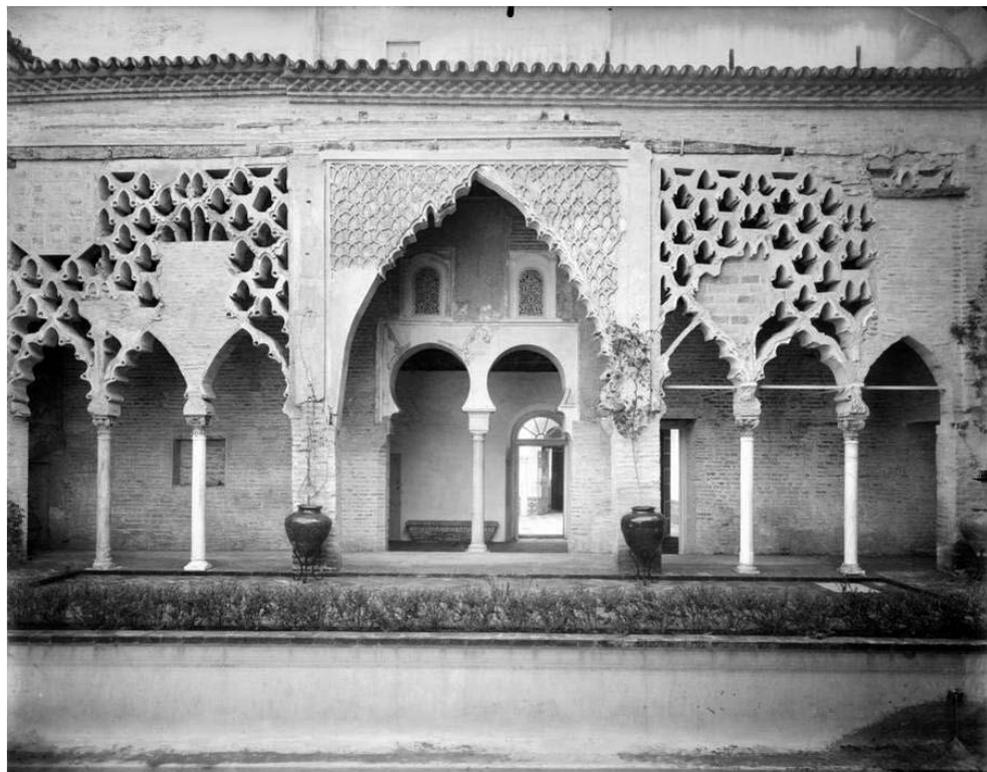


FIGURA 8. PATIO DEL YESO DE LOS REALES ALCÁZARES DE SEVILLA. Tras la restauración del Marqués de la Vega Inclán y José Gómez Millán. *Imagen: Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE).*



FIGURA 9. PALACIO DEL PARTAL. Estado actual. Imagen: Pablo Herrero Lombardía.

Nos encontramos con una alternativa a la recreación de la decoración, pero que permite la reintegración de la unidad visual del monumento. Además, esta solución acerca la restauración arquitectónica a la de la pintura. Ese tratamiento de las lagunas utilizando un material diferente, pero que permite recuperar la unidad potencial de la obra en una visión alejada, recuerda a las teorías aplicadas posteriormente por Cesare Brandi y el *Istituto Centrale per il Restauro*. Torres Balbás utilizó recursos novedosos que le convierten en un pionero de una nueva visión de la restauración.

En resumen, la historia de las restauraciones de la Alhambra ha estado enfrentada al problema que plantea la fragilidad de sus materiales y su decoración. A lo largo del tiempo, se han buscado soluciones para suplir la desaparición de los oficios y las técnicas que permitían el mantenimiento de su singular materialidad, y también para aplicar la teoría europea en un contexto arquitectónico muy poco propicio para ello. Esa historia se enfrenta al proceso que, hasta el día de hoy, ha pervivido en Marruecos, donde las técnicas de la yesería y el alicatado se mantienen vivas y donde el concepto cultural de autenticidad es diferente y no está tan relacionado con la materia como con los valores inmateriales. Se respeta y asume la caducidad de los materiales frágiles y la necesidad consiguiente de reemplazarlos como un elemento inseparable del monumento y de su vida. Un ejemplo lo tenemos en el diferente aspecto que presentaba el alminar de la mezquita Kutubía de Marrakech antes y después

de la restauración de los azulejos que decoraban su zona alta (Figura 10). En este tipo de intervención, conservar los procedimientos tradicionales es indispensable y la verdadera piedra de toque de la autenticidad. Al referirse a las restauraciones que se desarrollaban en la medina de Marrakech, Faissal Cherradi explica esa otra forma de proceder y su estrecha vinculación con la metodología restauradora:

*Me pregunto si verdaderamente en países como el nuestro, donde el material utilizado en la construcción es súper frágil: tierra cruda, yeso, cal, etc., como ejemplo, no deberíamos plantearnos verdaderamente el salvaguardar el conocimiento de estos maestros artesanos y hacer que se trasmita a otros más jóvenes, antes de que se pierda en nuestros proyectos de "restauración", para evitar que nos pase lo que ocurre en estos momentos en Occidente, donde el saber hacer tradicional ha dejado de existir y ahora se intenta recuperar y sólo se habla de recuperación (Cherradi, 2004: 296).*



FIGURA 10. ALMINAR DE LA MEZQUITA ALMOHADE DE LA KUTUBIA DE MARRAKECH. Estado tras la restauración de la azulejería de su zona alta mediante técnicas tradicionales.  
*Imagen: Pablo Herrero Lombardía.*

Esta misma disyuntiva se constata en las arquitecturas de adobe del Atlas o a la de madera del Estambul otomano (García Cuetos, 2007; 2009). Se trata de culturas arquitectónicas y de patrimonios culturales inseparables de la idea de la reposición del material, y en las que el fundamento de la tutela está precisamente en el mantenimiento de esas tradiciones constructivas. Perderlas, por lo tanto, supone ver desaparecer la razón misma de ese patrimonio. Por eso, Faissal Cherradi ha recurrido a la reposición de alicatados siguiendo las técnicas tradicionales aún vivas, y que deben seguir siendo transmitidas y aplicadas:

*Lo estamos haciendo así y sabemos que de aquí a 20 años tendremos que rehacerlo, pero yo digo y me pregunto: ¿si desde hace 4 siglos y medio siempre ha estado así, por qué ahora venir con otro tipo de filosofía? No sé por qué. Yo pienso que estos monumentos tienen que seguir viviendo. Han sido mantenidos y ha habido maestros artesanos que, cuando se ha caído un panel de yeso o se ha fisurado, han ido y han reparado la fisura. ¿Y por qué no seguir? (Cherradi, 2004: 223).*

Como vemos, ante edificios hermanos y en dos países vecinos, se aplican procedimientos muy diferentes vinculados a dos concepciones muy distintas de la autenticidad.

En la Alhambra, la búsqueda de alternativas que permitan recuperar la decoración que resulta fundamental para la conservación de los valores de esta arquitectura, así como mantener el respeto al concepto europeo de la autenticidad, ha llevado a los restauradores a hacer un reciente descubrimiento que abre una nueva vía de trabajo. Se trata de un mortero que modifica levemente la estructura del tradicional, al añadirle una resina con copolímero con propiedades fluorescentes visibles sólo bajo luz ultravioleta, propiedad que, a diferencia de la fosforescencia, dura eternamente. Puede ser utilizado en todo tipo de reconstrucciones volumétricas y como base de reintegraciones cromáticas, barnizados, resinas protectoras y patinados. De esa forma, los elementos restaurados a simple vista pasarán desapercibidos y mantendrán la unidad visual de la decoración de yesería, pero cuando sean iluminados con una luz ultravioleta, mostrarán una fluorescencia que permitirá identificar la materia añadida en el proceso de restauración, incluso bajo las pátinas añadidas con el paso del tiempo.<sup>6</sup>

## Conclusiones

La restauración de la arquitectura andalusí es inseparable de la historia de la restauración monumental española y presenta problemas específicos, vinculados con su valoración, recepción y sus características materiales. Los valores de estos monumentos tienen, en este momento de la historia de la humanidad, un significado especialmente relevante, puesto que constituyen un patrimonio nacido de una síntesis cultural única. Esa creación singular ha enfrentado a la teoría y la metodología de la restauración española a problemas y reflexiones particulares, y nos facilita la comprensión de la diferencia cultural del concepto de autenticidad. En la Alhambra se aplican novedosas y complejas soluciones técnicas para resolver un problema que, a pocos kilómetros, se aborda manteniendo vivo el patrimonio cultural de las tradiciones y los oficios. Dos visiones diferentes de la autenticidad que se aplican a una arquitectura semejante nacida de una misma cultura, y que se enfrentan a los mismos problemas de conservación. Una compleja realidad que pone en evidencia nuestras contradicciones y cuestiona algunas de nuestras certezas.

\*

## Referencias

Bohigas, Oriol (1955) "La obra barcelonesa de Mies van der Rohe", *Cuadernos de Arquitectura* (21): 17-21.

Borrás Gualis, Gonzalo M. (2014) *Arte andalusí*, Sílex, Madrid.

*Carta de Brasilia* (1995) *Carta de Brasilia Documento Regional del Cono Sur sobre autenticidad* [<http://www.icomoscr.org/doc/teoria/VARIOS.1995.carta.brasilia.sobre.autenticidad.pdf>] (consultado el 6 de junio de 2018).

<sup>6</sup> *Mortero Alhambra* [<http://www.alhambra-patronato.es/blog/index.php/mortero-alhambra-el-color-de-las-restauraciones-del-siglo-XXI/>] (consultado el 2 de septiembre de 2016).

*Carta de Venecia* (1964) *Carta de Venecia*, ICOMOS, París [https://www.icomos.org/charters/venice\_sp.pdf] (consultado el 6 de junio de 2018).

Cherradi, Faissal (2004) "Intervenciones actuales en el Reino de Marruecos. Actuaciones en la medina de Marrakech", *in: Actas de la segunda bienal de la restauración monumental. Vitoria-Gasteiz, del 21 al 24 de noviembre de 2002*, Fundación Catedral de Vitoria, Vitoria-Gasteiz, pp. 221-224.

*Documento de Nara* (1994) *Documento de Nara sobre la autenticidad*, UNESCO/Gobierno de Japón/ICCROM/ICOMOS, Nara.

Donato, Emili, Daniel Giralt-Miracle, Carles Martí Arís y Jaume Rosell (1979) "Por la reconstrucción del Pabellón Barcelona de Mies", *Construcción de la ciudad, Opinión 2C* (14): 54-56.

García Cuetos, María Pilar (2002) "Succisa Virescit, o el viejo anhelo de la resurrección de la materia monumental", *Papeles del Patal* (2): 45-82.

García Cuetos, María Pilar (2007) "De la gloria de Bizancio a la capitalidad europea de la cultura. Estrategias de intervención urbana en Estambul", *e-rph. Revista electrónica de patrimonio histórico* (2) [http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero2/patrimonio/estudios/articulo.php] (consultado el 3 de octubre de 2018).

García Cuetos, María Pilar (2009) *Humilde condición. El Patrimonio cultural y la conservación de la autenticidad*, Trea, Gijón.

García Cuetos, María Pilar (2011) *El patrimonio cultural. Conceptos básicos*, Pressas Universitarias, Zaragoza.

García Cuetos, María Pilar (2016) *El lenguaje de las bellas construcciones. Reflexiones sobre la recepción y la restauración de la arquitectura andalusí*, Editorial Universidad de Granada, Granada.

Gasparini, Graziano (2002) "El patrimonio monumental en Suramérica: el sinvalor de los valores", *in: First Conference on the challenges of heritage preservation in South America*, Sao Paulo, Abril 11-14, 2002, Final Papers-Extended, Report: 6.1.

ICOMOS Bolivia (1996) "Marco conceptual para la aplicación del concepto de autenticidad en la restauración", *in: US ICOMOS, Interamerican symposium on authenticity in the conservation and management of the cultural heritage*, San Antonio, Texas, March 1996, US ICOMOS [http://www.archive.usicomos.org/Symposium/SYM96\_Authenticity/1996\_Symposium.htm] (consultado el 6 de septiembre de 2018).

Jaque, Andrés (2015) *Mies en el sótano. El pabellón de Barcelona como ensamblaje de lo social*, tesis doctoral en Arquitectura, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid.

Luxen, Jean Louis (2003) "La dimensión intangible de los monumentos y sitios con referencia a la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO", *in: 14ª Asamblea General y Simposio Científico del ICOMOS, Victoria Falls, Zimbabwe, 27-31 de octubre de 2003, "La memoria de los lugares: preservar el sentido y los valores inmateriales de los monumentos y sitios"*, ICOMOS, París [https://www.icomos.org/victoriafalls2003/luxen\_esp.htm] (consultado el 3 de octubre de 2018).

*Mortero Alhambra* [http://www.alhambra-patronato.es/blog/index.php/mortero-alhambra-el-color-de-las-restauraciones-del-siglo-xxi/] (consultado el 2 de septiembre de 2016).

Orihuela, Antonio (2008) "La conservación de alicatados en la Alhambra durante la etapa de Rafael Contreras (1847-1890): ¿Modernidad o provisionalidad?", *in: González Alcantud, José Manuel y Akmir, Abdellouahed. La Alhambra: lugar de la memoria y el diálogo*, Comares, Granada, pp. 125-152.

Paz, Octavio (2018) Octavio Paz. De Wikiquote, la redacción libre de citas y frases célebres [https://es.wikiquote.org/wiki/Octavio\_Paz] (consultado el 20 de julio de 2018).

Rivera Blanco, Javier (1999) "Tendencias de la restauración arquitectónica en Europa en el final del siglo: los problemas de la materia y de la forma y la idea de autenticidad", *in: Congreso Internacional de Restauración "Restaurar la Memoria". Valladolid. 1998. Actas*, Diputación de Valladolid, Valladolid, pp. 99-117.

Rodríguez Domingo, José Manuel (2007) "La Alhambra restaurada: de ruina romántica a fantasía oriental", *in: Luz sobre papel: la imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent*, Patronato de la Alhambra y Generalife. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Granada, pp. 83-98.

Severino Hernández, Natalia (coord.) (2015) *Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales 111. Documentos del ICOMOS*, República de Chile, Ministerio de Educación, Consejo de Monumentos Nacionales, Santiago de Chile.

Solá-Morales, Ignasi de, Fernando Ramos y Cristina Cirici (1983) "Proyecto de reconstrucción del pabellón alemán de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929", *Arquitecturas Bis: Información Gráfica de Actualidad* (44), pp. 6-12.

Torres Balbás, Leopoldo (1924) "A través de la Alhambra", *Boletín del Centro Artístico*: 10-17.

Torres Balbás, Leopoldo (1929) "El Patio de los Leones", *Arquitectura* XI (117): 221-234.

Torres Balbás, Leopoldo (1933) "La reparación de los monumentos antiguos en España", *Arquitectura* XV: 270.

UNESCO (2001) Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural [http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL\_ID=13179&URL\_DO=DO\_TOPIC&URL\_SECTION=201.html] (consultado el 6 de junio de 2018).