

IV. CRITICA

Un estudio de la carpintería de armar

NUERE, Enrique: *La carpintería de armar española*. Madrid 1990. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. 261 pp. 235 figs. Léxico pp. 125-261, con numerosos dibujos. 25,5 cms.

Desde antiguo se hacía sentir la necesidad de un estudio de la carpintería de armar o de lo blanco en los escritos de diferentes investigadores españoles y algún que otro extranjero. Gómez Moreno y Prieto Vives pensaron que abordar esta obra a partir del estudio de la lacería permitiría un conocimiento y desentrañaría los secretos técnicos. Así, mientras el primero se inclinaba por los textos de López de Arenas, el segundo abordaba la geometría propia y llanamente¹. Tanto Torres Balbás, como Rafols hacían más hincapié en el conocimiento de los abundantes ejemplos de techumbres mudéjares españolas, así como en sus prolegómenos y huellas en otras etapas artísticas posteriores². Byne entre anticuario y buscatesoros recogió y clasificó un buen número de techumbres por toda España, unas con destino al sueño medieval del coleccionista Hearst y otras como estudio, documentación y posibles ofertas de compra. King también participó de ese interés por las techumbres españolas y fruto de ello es el libro que hizo de la colección en la Hispanic Society³.

Más recientemente Pavón Maldonado dentro de la propuesta geométrica y Martínez Caviro en un amplio artículo en el que se clasificaban y ejemplizaban muchas de las techumbres conocidas abordaron en gran parte el tema⁴ y junto a ello son cada vez más frecuentes los estudios de carpintería

¹ GÓMEZ MORENO, M.: Edición y notas del Manuscrito de Diego López de Arenas. Granada 1619. Madrid 1966. Int. Valencia de D. Juan.

Id.: *Una de mis teorías del lazo*. C.D.L.A. 10-11; Granada 1974-75; pp. 11-20.

PRIETO VIVES, A.: *El Arte de la lacería*. Madrid 1977. Col. Ing. Caminos, Canales y Puertos.

Id.: «Carpintería hispano-musulmana». *Arquitectura* XIV (1932), n.º 161-162; pp. 264-302.

² TORRES BALBÁS, L.: «Arte almohade, arte nazari y arte mudéjar». *Ars Hispaniae* IV. Madrid 1949. Plus Ultra.

RAFOLS, J.: *Techumbres y artesonados españoles*. Barcelona 1926. Ed. Labor.

³ BYNE, A. y STAPLEY, M.: *Decorated wooden ceilings in Spain*. Nueva York 1920.

KING, G. G.: *Mudéjar*. Philadelphia 1927.

⁴ PAVÓN, B.: *El Arte Hispanomusulmán en su decoración geométrica*. Madrid 1975, IHAC.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, B.: «Carpintería mudéjar toledana». C.D.L.A., 12; Granada 1976; pp. 225-265.

mudéjar o islámica a nivel monográfico o de catálogo en nuestro país; unos recogidos en los Simposia de Arte Mudéjar de Teruel y otros en diferentes publicaciones periódicas.

El esfuerzo de Enrique Nuere es loable por tanto, ya que manifiesta querer llegar a ese conocimiento más profundo de esta riqueza del patrimonio arquitectónico. De la misma forma, que el prólogo de Dionisio Hernández Gil que quiere por medio de este libro anunciar una serie de los publicados en breve por el Instituto de Conservación y Reatauración de Bienes Culturales y que tocarán a temas como la cal (Ignacio Gárate) o la cantería renacentista (Palacio Gozalo). De esta manera, algunas viejas artes constructivas españolas tendrían un conocimiento más directo para los arquitectos y los investigadores españoles. Algo que de un tiempo a esta parte parece repetirse de forma un tanto machacona a partir de escuelas taller y otras experiencias artesanales de muy variada realidad.

El libro de Enrique Nuere quiere por un lado ser una lectura comentada y explicada al manuscrito de Diego López de Arenas de 1619, hechas algunas correcciones a la lectura de Gómez Moreno, documentado con dibujos y con un amplio léxico que ocupa más de la mitad de la obra.

El libro se articula en una Introducción al tema de la carpintería de armar y una clasificación que atañe a las techumbres y armaduras españolas, las armaduras de pares y la lacería, para concluir con el Léxico mencionado.

En la Introducción Nuere hace una ligerísima aportación al estado de la cuestión que tiene más lagunas que realidades y luego apunta un tema que ya habíamos oído en uno de los Simposia de Mudéjar en Teruel: *los orígenes de la carpintería mudéjar en el arte gallego* (p. 11), basado en los temas empleados en cantería o en algunos sistemas de cubierta usados en el Norte y Noroeste de España y entre los que se cuentan los hórreos asturianos. Luego prosigue con lo relativo a la metodología empleada o a las fuentes utilizadas.

En el segundo apartado: *Techumbres y armaduras de cubierta españolas* comienza el análisis de algunas tipologías clasificadas en cuanto a *forjados de piso* (tema que siempre se denominó de alfarjes), los *artesonados*, las *armaduras de cubierta*, las *armaduras de pares*, los *forjados inclinados* (más conocidos por colgadizos), las *armaduras con correas*, las *techumbres mixtas* y las *armaduras ocultas*.

En el tercer apartado: *Armaduras de pares*, se tratan éstas, las de *par y nudillo* y bajo el apartado de esquemas formales se atiende a una tipología y denominación en la que se emplean unos simples dibujos, más o menos minuciosos en los que toca a algunos ejemplos excepcionales.

El cuarto apartado del libro se dedica al tema de la *Lacería*, uno de los más polémicos en la bibliografía especializada española. Por un lado se estudió *el influjo de la lacería en la carpintería* (lo que atañe a las cubiertas apeinazadas) y luego se prosigue con los otros elementos decorativos: *mo-*

cárabes, lacería, la calle de limas, las armaduras ataujeradas, los trazados de lacería y las ruedas de lazo.

A partir de la página 125 y hasta la 261, final del libro, se extiende el *Léxico* que de forma alfabética va documentando las diferentes voces empleadas en el arte de la carpintería de armar y en la decoración geométrica de las techumbres. En una primera columna se ofrece el término original y junto a esta otra columna con los sinónimos más conocidos. Una tercera columna da la definición de estas voces y se aprovecha por lo general para mostrar un dibujo sencillo de la palabra definida, marcada por una flecha de color. Una cuarta columna sirve cual diccionario de autoridades para avalar el uso de esta voz, contándose entre las fuentes empleadas las de los documentos de López de Arenas, Fray Andrés de San Miguel y sus comentaristas: Gómez Moreno, Mariategui, Prieto Vives, Baez Macías y otros tratadistas o comentaristas más tardíos o menos conocidos: Fray Lorenzo de San Nicolás, Rodrigo Marco, Benito Bails, García Berruguilla y Ramírez Arellano o Navarro Talegón.

Junto a ellos se mencionan los clásicos como Vitrubio y San Isidoro, de la misma forma que los léxicos técnicos usados se cierran en los de Fernando Salinero, José Ramón Paniagua, Gonzalo Borrás y Guillermo Fatás y los amplios vocabularios ya existentes en las obras de Gómez Moreno, Prieto Vives y Ramírez Arellano.

El estudio sobre la carpintería de armar española de Enrique Nuere no llega a convencerme, a pesar de la esperanza que habíamos puesto desde las primeras líneas y en lo mucho que se contenía allí. La Bibliografía y menciones de referencia son inexistentes si se descuenta el *Léxico*, que por otra parte tampoco recoge la referencia exacta de las citas. Por otra parte, en la obra de Nuere se recogen numerosas imágenes de techumbres españolas, pero al no estar contempladas dentro de una cronología o tipología estilística se llegan a conclusiones un tanto aventuradas. Falta en éstas cualquier referencia documental e incluso una puntualización geográfica que en muchos casos sirve de pauta al investigador. Por todo ello, no se percibe ni la más pequeña evolución de formas en lo que atañe a estas cubiertas, hecho por otro lado incontestable y que cualquier investigador de la carpintería mudéjar percibe al comparar techumbres del siglo XIV o del XVI.

De esta manera, aparecen mezclados algunos temas puntuales de la carpintería mudéjar, caso de las techumbres toledanas o granadinas del XVI, no viéndose su paralelismo e influencias, fácilmente justificables por la dispersión de moriscos granadinos, así como algunas relaciones entre techumbres de la escuela leonesa y Alcalá de Henares (p. 22-23). Se hacen algunas atrevidas afirmaciones, como pensar que las dos únicas figuras humanas de la techumbre de Vidayanes (p. 31), corresponden a los donantes, cuando parece ignorarse que la escuela zamorana, si se permite llamar así,

se caracteriza por representaciones figurativas en las techumbres y coros de toda la zona y en la limítrofe de Valladolid: Castroverde, Bolaños..., temas que por lo general aluden a personajes bíblicos o a los arquetipos de reyes históricos.

El estudio de la geometría y trazado de estas cubiertas contempla algunos aspectos de tipo funcional, haciendo más hincapié en el problema de conservación de las techumbres, agravado por las humedades que ascienden por el muro, más nada se hace de mención en lo que toca al gran problema del fuego, que destruyó muchas de estas obras y que justifica una solución en el gótico-mudéjar valenciano y algunas variantes castellanas. Tema que ya explicó Lampérez y que está presente en la obra de Calzada.

La obra de Nuere tiene una buena colección de dibujos y grabados, algunos procedentes de los manuscritos y obras mencionadas, otros realizados para la obra, así como los esquemas que explican las voces del léxico y que son de utilidad. Las fotos son sin embargo bastante deficientes, dados los problemas de oscuridad y suciedad que caracterizan a las techumbres. Se utilizan asimismo numerosos grabados de Byne o ilustraciones de Prieto Vives, aunque no se cita esta procedencia.

Por lo que respecta al manuscrito de López de Arenas, el estudio se centra en la versión de 1619, que publicara por primera vez Gómez Moreno, más nada se dice del texto publicado en Sevilla en 1633, ni de las sucesivas ediciones de Santiago Rodríguez de Villafañe en 1727, de Eduardo de Mariategui en 1867, o de la de Guillermo Sánchez Lefler en 1912. Estudios como el de María Angeles Toajas sobre Diego López de Arenas se olvidan y algunos otros textos sobre techumbres como el de Ricardo Mariategui sobre las techumbres peruanas (Lima 1975).

Buen maquetado y excelente presentación de la obra, dentro de la línea que caracterizó hace años el diseño gráfico de Daniel Gil. Por lo demás, creo excesivo titular al libro: *La Carpintería de armar española*, cuando realmente lo que se contiene es un comentario a los tratados de carpintería del siglo XVII y un amplio léxico ilustrado.

Nueva luz sobre el retablo de Bolea

Exposición del retablo mayor de la colegiata de Bolea después de su restauración. Textos a cargo de Enrique Calvo Cabello (presentación) y Carmen Morte García (estudio). Huesca: Diputación General de Aragón, 1990. 12 págs.; ilts. en color.

Una serie de intervenciones recientes en el rico patrimonio de la pintura renacentista de Aragón, junto con la tenaz labor de investigación desarrollada por la profesora de la Universidad de Zaragoza, Carmen Morte García, iniciada en la década de 1970, han puesto de manifiesto el valor y la calidad de este legado.

Las restauraciones realizadas por la Diputación de Zaragoza (expuestas en sendas muestras con catálogo razonado: *Recuperación de un patrimonio*, 1987 y *Joyas de un patrimonio*, 1990-1991), la Diputación General de Aragón y la exposición *Aragón y la pintura del Renacimiento*, patrocinada por el Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», han promovido de manera ejemplar esta revalorización.

Una de las actuaciones cualitativas más importantes ha sido la llevada a cabo por la Diputación General de Aragón sobre el retablo mayor de la iglesia colegial de Santa María de Bolea (Huesca). Sus pinturas (c. 1510-1515) narran la vida de Cristo, complementadas por sesenta y siete esculturas de madera policromadas. Este conjunto pictórico destaca en la historia del arte en Aragón por su gran calidad artística —que hizo asignar a Ricardo del Arco su autoría al pintor del rey Fernando *el Católico*, Pedro de Apon-te— y por introducir en el viejo Reino el vocabulario formal del Renacimiento italiano, especialmente la composición en perspectiva de las escenas. La doctora Morte desecha en el estado actual de conocimiento de la pintura del Renacimiento aragonés atribuir estas pinturas a ningún artista concreto; prefiere acudir al tradicional término historiográfico de Maestro de Bolea (*vid. también Aragón y la pintura del Renacimiento, op. cit.*, págs. 54-57).

El retablo fue restaurado entre julio de 1988 y diciembre de 1989 por la técnico Sonsoles Martín Morán. Como se explica en el folleto publicado para acompañar la presentación y guía de la exposición del retablo ya restaurado, su actuación fue únicamente necesaria para la consolidación y la limpieza de la pintura obscurecida por el tiempo. Tras esta intervención y la restitución y la conservación de toda la mazonería, la obra ha mostrado nuevas calidades especialmente en los colores, cálidos y bien combinados.

El breve folleto editado sería aconsejable se transformara en un espacio

de tiempo breve en una monografía crítica con estudios de historia del arte, el informe técnico del restaurador y el material fotográfico pertinente. El proyecto de la recién inaugurada serie «Cuadernos de restauración» de la Diputación General de Aragón podría ser el lugar adecuado.

**La recuperación del retablo de Juan de Leví
de la catedral de Tarazona**

Retablo de Juan de Leví y su restauración. Capilla de los Pérez Calvillo. Catedral de Tarazona. Textos a cargo de Enrique Calvo Cabello (presentación), M.^a Teresa Ainaga Andrés, Manuel Tello Ortiz, M.^a Carmen Lacarra Ducay y Sonsoles Martín Morán (estudios). Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1990. 65 págs.; ilts. en color. Colección Cuadernos de Restauración, 1.

El retablo de Juan de Leví para la capilla de los Calvillo de la Seo turiasonense constituye una de las muestras más singulares y bellas del estilo gótico internacional en Aragón; un triple retablo pintado entre 1403 y 1408, narra las historias relativas a sus tres santos titulares: Lorenzo, Prudencio y Catalina. Pese a la restauración practicada en 1942 por técnicos del Museo del Prado, la obra se encontraba en un precario estado de conservación. En 1987 y enmarcado en el proyecto general de restauración de la catedral de Tarazona, la Diputación General de Aragón encargó a la restauradora Sonsoles Martín Morán —que también se ocupó del retablo de la colegiata de Bolea— la conservación y limpieza del conjunto pictórico. Tras la conclusión del trabajo y su exposición en el Salón de Obispos del Palacio episcopal de la ciudad (junio, 1990), se editó una monografía sobre el retablo, primera entrega de la colección Cuadernos de Restauración «que pretende dar a conocer cada una de las restauraciones singulares llevadas a cabo en bienes del patrimonio cultural aragonés dentro de los programas del Departamento de Cultura y Educación» (presentación del Consejero Enrique Calvo Cabello).

El cuaderno, constituido por cuatro estudios, comienza con un trabajo de M.^a Teresa Ainaga Andrés, directora del Archivo Municipal local, sobre «Los episcopados de Pedro y Fernando Pérez Calvillo. Su legado cultural a la ciudad de Tarazona» (págs. 5-18). En éste se repasan las biografías de ambos hermanos, prelados de la diócesis turiasonense, destinatarios de la obra de Leví y, especialmente, la del segundo, Fernando (doc. 1349-1404), cardenal y consejero del antipapa aragonés Benedicto XIII. Aporta numerosa documentación inédita, entre la que destaca la relativa a la fábrica de los sepulcros de la catedral (dos recibos de 1404 y 1405 que asignan al escultor tortosino Pedro de Corcan la talla de los mausoleos de los hermanos obispos; transcripción en pág. 55).

Manuel Tello Ortiz, Presidente del Cabildo Catedralicio, explica la importancia material, pastoral y teológica de los episcopados de los Calvillo («Los hermanos don Pedro y don Fernando Pérez Calvillo y el Salón de Obispos del Palacio episcopal de Tarazona», págs. 21-26).

Los aspectos artísticos del retablo los analiza la profesora M.^a Carmen Lacarra Ducay («Juan de Leví, pintor al servicio de los Pérez Calvillo en su capilla de la Seo de Tarazona, 1403-1408», págs. 27-45). Después de introducir históricamente a los destinatarios de las obras artísticas y al pintor, aporta nuevos datos sobre su producción: la nueva cronología y la fecha de terminación del retablo en 1408, después de muerto el cardenal; que se trata de una capilla a la moda italiana compuesta de pinturas murales y retablo, y el relativo a la decoración de vidrieras (doc. 12). Estudia las obras realizadas para los Calvillo por Leví; primero, las decoraciones murales perdidas de la capilla de la catedral, desconocidas hasta ahora, y las de la capilla funeraria de su linaje en la iglesia de Santa María Magdalena, por último, se ocupa del propio retablo, haciendo valiosas observaciones sobre su conservación en 1606. Completa el capítulo el apéndice documental (págs. 57-63), donde junto a los inéditos se transcriben nuevamente otros publicados por Serrano y Sanz en 1916 y 1917.

Una breve memoria relata las vicisitudes del encargo y los procesos técnicos de la restauración; su autora, la técnica Sonsoles Martín Morán, redactó una «Síntesis del proceso de restauración realizado en el retablo de Juan de Leví de la capilla de los hermanos Calvillo de la catedral de Tarazona» (págs. 49-53). Paradójicamente en unos cuadernos que se intitulan como dedicados a la restauración la investigación nuclear es la de menor extensión y contenido, sin el aporte de los datos técnicos habituales en este tipo de informes (análisis de soportes y pigmentos, proceso y materiales seguidos, etc.) y del pertinente acompañamiento gráfico: radiografías, macrofotografías, investigación de fotografías antiguas (en este caso se contaba con la magnífica serie del archivo Mas de Barcelona tomadas en 1930, doce años antes de la intervención de los técnicos del Museo del Prado). Respecto a las reproducciones en color del retablo ocurre lo mismo, ni son exhaustivas ni ilustran en su totalidad el nuevo y magnífico estado de las pinturas restauradas por la especialista Martín Morán. Esperamos encarecidamente que en próximas ediciones (p. e. sobre el retablo de Bolea) estos problemas desaparezcan.

Teruel surrealista

El «collage» surrealista en España. Museo Provincial de Teruel (21 de septiembre al 22 de octubre de 1989). Comisarios: Francesc Rodon y Enrique Trullenque. Textos de Rafael Santos Torroella, Francesc Rodon y Manuel Pérez-Lizano. Edita: Diputación Provincial de Teruel, 1989. 99 páginas y 82 ilustraciones en color y blanco y negro.

El objeto surrealista en España. Museo Provincial de Teruel (27 de septiembre al 28 de octubre de 1990). Comisarios: Juan Manuel Bonet y Enmanuel Guignon. Textos de Juan Manuel Bonet, Josep-Miquel García, Enrique Granell Trias, Enmanuel Guignon y Agustín Sánchez Vidal. Editan: Diputación Provincial de Teruel y Fundació Caixa de Barcelona, 1990. 182 páginas y 173 ilustraciones en color y blanco y negro.

O el Surrealismo en Teruel; pues desde 1989, y durante los días finales de septiembre, se ha convertido en activo lugar de encuentros y revisión del Surrealismo. Revisión en pleno sentido etimológico, porque han vuelto a verse algunas de sus creaciones de naturaleza más rara y singular.

Durante el 21 de septiembre al 22 de octubre de ese año se presentó una exposición antológica sobre EL «COLLAGE» SURREALISTA EN ESPAÑA, que reunió 60 obras de los creadores españoles Alfonso Buñuel, José Caballero, Salvador Dalí, Angel Ferrant, Luis García Abrines, Antoni García Lamolla, Eugenio Granell, José Hernández, Juan Ismael, Nicolás de Lekuona, Ramón Marinello, Joan Miró, Gregorio Prieto, Stefan von Reiwitz, Jaume Sans, Antonio Saura, Amparo Segarra, Eudald Serra, Adriano del Valle, Remedios Varó y José Viola.

Se publicó un utilísimo catálogo con la reproducción, de gran calidad editorial, de cada una de las obras expuestas y textos introductorios de Rafael Santos Torroella, Francesc Rodon y Manuel Pérez-Lizano.

Ni que decir tiene, que la matrícula de artistas aragoneses que se enrolaron en la aventura de la creación y posterior difusión del Surrealismo ha sido destacada y en algunos momentos decisiva. No hay más que volver a citar nombres como Luis Buñuel o Pepín Bello, a los que seguirán Alfonso (el benjamín de los hermanos Buñuel), García Abrines, Viola y Saura, y otros no representados en esta muestra tan específica, pero recordados en

los textos, como Ramón Acín (Huesca 1888-1936), coproductor del documental de Buñuel «Tierra sin pan», José Luis González Bernal (Zaragoza, 1908-Malmaison, 1939), Federico Comps (Zaragoza, 1915-1936) y Javier Ciria (Zaragoza, 1904-Barcelona, 1991).

Por eso, la exposición estuvo precedida de actividades culturales (desde el 21 al 24 de septiembre), coordinadas por Agustín Sánchez Vidal, que tras el rótulo *En torno a Luis Buñuel. El carnuzo, el perro y el loco amor* convocó a testigos históricos como Pepín Bello, Juan Ramón Masoliver o Rafael Santos Torroella y estudiosos. La obligada peregrinación a Calanda, uno de los lugares sagrados del Surrealismo, junto con Cadaqués, Tenerife y la Residencia de Estudiantes, clausuró este primer encuentro histórico cultural.

Fue organizado por el Museo de Teruel y el Instituto de Estudios de la Diputación turolense, con la colaboración del Departamento de Historia del Arte y del de Historia de la Literatura de la Universidad de Zaragoza.

Estos mismos créditos patrocinadores y científicos han sido los que al año siguiente organizaron, junto con la Fundació Caixa Barcelona, el segundo encuentro en torno a Luis Buñuel, que, bajo el retruécano buñuelesco *Ese oscuro deseo del objeto*, se dedicó la exposición a EL OBJETO SURREALISTA EN ESPAÑA (del 27 de septiembre al 28 de octubre de 1990).

La muestra recibía en el Museo de Teruel al visitante con el montaje esceno-cinematográfico que rodeaba al más emblemático de los objetos surrealistas expuestos: la mano cortada, cuya palma perforada exudaba hormigas en la película «Un perro andaluz».

Se consiguieron reunir 74 objetos (sólo unos pocos eran fotografías o dibujos) debidos al genio y al humor en todos sus registros de artistas como Manuel Angeles Ortiz, José Francisco Aranda, Joan Brossa, Luis Buñuel (la mítica mano), Antoni Clavé, Leandre Cristófol, Salvador Dalí, Oscar Domínguez, Angel Ferrant, Josep-Vincenç Foix, Luis García Abrines, Antoni García Lamolla, Eugenio Granell, Nicolás de Lekuona, Maruja Mallo, Ramón Marinel.lo, Joan Massanet, Joan Miró, Benjamín Palencia, Jaume Sans, Tomás Seral, Eudald Serra, Remedios Varó y Juan Eduardo Cirlot.

De nuevo el catálogo, diseñado por Xesús Vázquez, se ha convertido en un objeto de objetos al reproducir en color todas las piezas y documentos gráficos expuestos. Y se ha constituido en museo imaginario de los objetos imposibles del Surrealismo español y en una antología visual de las perversiones, metamorfosis y extrañamientos de artefactos y otros *ready-made*.

Como el año anterior, durante las dos jornadas inaugurales de la exposición se desarrollaron conferencias y mesa redonda con presencia de los creadores Eugenio Granell, Luis García Abrines y Carlos Saura y de especialistas en Surrealismo y poéticas tangenciales y coetáneas, como Agustín Sánchez Vidal, Juan Manuel Bonet y Enmanuel Guignon, comisarios estos

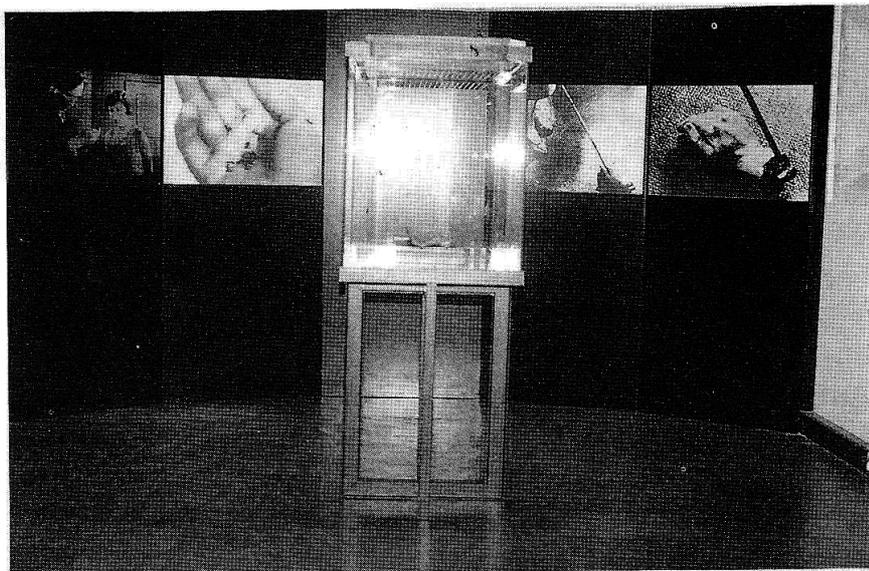
últimos de la exposición, que en los primeros meses de 1991 se ha exhibido en la Caixa de Barcelona.

Víctor M. Lahuerta, ilustrador y diseñador zaragozano, confeccionó para ambos encuentros toda la publicidad, desde el continente de los sobres y carpeta hasta el contenido, recreando nuevas asociaciones de imágenes surrealistas que corroboran sus permanentes disponibilidades creativas, fuera del tiempo histórico en el que fue vanguardia artística.

El tercer encuentro en torno a Buñuel se celebrará en este otoño de 1991, dedicado a *Surrealismo y exilio*, y se acompañará de una exposición antológica de Remedios Varó, mujer, exilada y surrealista.



Cartel anunciador de las Jornadas sobre Surrealismo. Teruel, 1989. Diseño de Víctor M. Lahuerta.



Montaje para la exposición de la mano cortada de la película «Un perro andaluz».
(Foto: García Guatas).

**Algunos comentarios acerca de bibliografía
sobre restauración monumental en los 80**

VVAA: *Arquitectura recuperada*, Madrid, Universidad Internacional Menéndez Pelayo y Ministerio de Obras Públicas, 1989, 150 págs. ilusts.

(Revista) *FAIPAC: La Scala, el Liceo y el Colón: el teatro de ópera tipo*, n.º 0, (1990), Barcelona, Faipac y Ediciones do Castro, 103 págs. ilusts.

A pesar de la tardía incorporación de nuestro país a la práctica de la restauración en comparación con otros países europeos —estamos pensando en Italia, por ejemplo—, ésta se ha convertido en parte fundamental de la arquitectura contemporánea y como tal, objeto necesario de estudio para los historiadores del arte que en ella nos interesamos. Recién acabada la década de los 80, estamos en un buen momento para reflexionar sobre lo que ha sido la restauración arquitectónica en España, antes de avanzar a una nueva etapa.

Muestra del volumen y calidad de las restauraciones, así como de las reflexiones que les han acompañado, son el número creciente de publicaciones, monografías, catálogos, obras de conjunto, y artículos en revistas de arte y/o arquitectura que están apareciendo desde mediados de los 80 hasta la actualidad. Y nos referimos tan sólo a obras hispanas, obviando la enorme cantidad de libros sobre el tema de otras nacionalidades.

Aunque vamos a comentar más extensamente dos publicaciones, no podemos sustraernos a la tentación de recomendar unas cuantas que pueden dar una idea bastante exacta de todo lo que se ha trabajado en España en restauración. Estas son:

* VVAA: *Proyectos e intervenciones del Ministerio de Cultura 1981-1985*, separata de la revista *ARQUITECTURA*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1986.

* VVAA: *Proyectos e intervenciones del Ministerio de Cultura 1982-1986*, separata de la revista *EL CROQUIS*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1986.

* VVAA: *Curso de rehabilitación*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1987, 10 tomos.

* VVAA: *Arquitectura y urbanismo en las ciudades históricas*, Madrid, Universidad Internacional Menéndez Pelayo y Ministerio Obras Públicas, 1988.

* *Fuentes documentales para el estudio de la restauración de monu-*

mentos en España, Madrid, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Estudios, Documentación y Publicaciones, 1989.

* VVAA: *Arquitectura recuperada*, Madrid, Universidad Internacional Menéndez Pelayo y Ministerio de Obras Públicas, 1989.

* (Revista) *FAIPAC*: «La Scala, el Liceo y el Colon: el teatro de ópera tipo», n.º 0, (1990), Barcelona, Faipac y Edicions do Castro.

Hemos escogido *Arquitectura recuperada* y el primer número de la revista FAIPAC porque creemos que ilustran perfectamente dos tendencias, ya que no nos atrevemos a llamarlas escuelas, aunque los profesionales responsables del FAIPAC así se califiquen, con postulados bien diferentes. Ambas tienen en común la magnificencia de su presentación y del aparato gráfico, tanto planos como fotografías, que suele ser común a las publicaciones sobre arquitectura; pero sobre todo destacamos el hecho de que son fuente de primera mano para el estudio de los proyectos de restauración ya que sus propios autores los describen, analizan y justifican.

Arquitectura recuperada recoge los trabajos presentados en el «III Curso sobre Proyectos urbanos e intervenciones arquitectónicas en la Recuperación de las Ciudades Históricas» que, patrocinado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, se celebró en Cuenca en septiembre de 1988. Este curso, desde sus inicios en 1984, ha pretendido instituir un lugar de debate y reflexión sobre las experiencias desarrolladas en este campo en España y Europa.

Por *arquitectura recuperada* se entiende la práctica cada vez más extendida de «construcción en lo construido». En este libro se recogen significativos ejemplos de recuperación de edificios singulares, dependientes en su gran mayoría de las instituciones, centrales o autonómicas, cuya reutilización con nuevos usos trae como consecuencia una revitalización del entorno urbano y el nacimiento de un concepto de «espacio público» diferente al de los años 60 y 70. La estructura de esta publicación es, además, muy coherente pues va de la reflexión teórica a la solución singular, pasando por proyectos de escala urbana intermedia.

En primer lugar un artículo de Antón Capitel desarrolla una línea de análisis teórico y metodológico considerando la analogía como el instrumento proyectual adecuado para la rehabilitación de edificios históricos: «operar analógicamente sobre un edificio dado supone comprender sus principios e instrumentos arquitectónicos para poder elegir aquellos otros con los que actuar en semejanza y armonía con los antiguos» (pág. 13).

La segunda parte reúne tres proyectos de escala intermedia que tienen en común la integración del paisaje como elemento de composición urbana; se trata del proyecto de Juan Navarro Baldeweg para la remodelación de una zona periférica de Turín, el proyecto del Jardín del Turia en Valencia del equipo Votgés Tu i Mediterrania, y el complejo institucional de El Canyeret, en Lérida, proyectado por Roser Amadó y Lluís Domenech.

La parte final incluye una serie de intervenciones arquitectónicas seleccionadas por su carácter ejemplificador de los trabajos que se están realizando en la actualidad, diferenciándose dos grupos: por un lado edificios históricos recuperados para nuevos usos, destacando la creación de espacios museísticos, el uso quizás más importante en la arquitectura de los 80, como la Fundación Antoni Tàpies en Barcelona, la Real Fábrica de Cristales de la Granja de San Ildefonso, o el Museo de Bellas Artes de Valencia; y por otro, la restauración de grandes arquitecturas monumentales, sin reconversión de usos, como el monasterio de San Miguel de los Reyes en Valencia o el Teatro romano de Sagunto, éste de extremo interés por los radicales planteamientos de Manuel Portacelli y Giorgio Grassi, partidarios de reconstruir el tipo romano originario.

Este rápido repaso a su contenido da una idea del valor de este libro en cuanto recoge una serie de experiencias singulares muy importantes, y no olvidemos que ligadas a las instituciones, que pueden ilustrar bastante bien cuáles son los planteamientos de las administraciones, central y locales, respecto al tema y cuáles son las respuestas dadas por los profesionales a los problemas que plantea la restauración de edificios históricos.

Frente a esta obra, reunión de trabajos y personalidades individuales y bien diferenciadas, la revista *FAIPAC* nace como manifestación del pensamiento que preside el curso de postgrado que, con el mismo nombre, lleva impartándose en Barcelona ya siete años, por tanto es fruto también de muchas horas de reflexión sobre el tema, pero desde una perspectiva distinta. El equipo de redacción de la revista reivindica en este primer número su vinculación con el Movimiento Moderno, pero sobre todo el entendimiento de que la restauración debe contemplarse desde una perspectiva más amplia que incluya la colaboración interdisciplinar y que culmina en el concepto de «patrimonio construido» extendido no sólo a los edificios, sino también a las obras públicas, a la arqueología industrial y, en general, a todo lo transformado y construido por el hombre. Se adscriben a una escuela de restauración concreta, derivada de las teorías de Cesare Brandi y la Carta del Restauo italiana de 1972, partidaria de la unidad del campo de la restauración para todas las obras de arte (pintura, escultura, arquitectura y conjuntos urbanos) y de la consideración de cualquier monumento en su doble vertiente, como obra de arte y como hecho histórico.

Este primer número se dedica monográficamente al estudio del teatro de ópera tipo, precedido por una breve historia del edificio teatral, ejemplificado en los tres conocidos teatros: la Scala de Milán, el Liceo de Barcelona, a cuyo estudio se dedican dos artículos más, referidos a su restitución, reforma y ampliación, y el Colón de Buenos Aires. En el apartado de «Técnicas» encontramos un interesantísimo artículo de Salvador Tarragó, director de la revista, dedicado a la defensa de las pátinas y revocos, no sólo como elemento protector de las fachadas, sino también manifestación de la integridad y personalidad histórica del monumento, y por tanto contra los

«lavados integrales» tan de moda en nuestros días. Otros artículos informan de intervenciones en edificios puntuales en la península que, por su carácter, por ejemplo la recuperación de un depósito de aguas de Isabel II en Madrid, no aparecen en otros estudios o revistas de arquitectura.

Esperamos que estos comentarios sirvan de alguna orientación al lector interesado en este campo y, sobre todo, aviven y subrayen la necesidad de aportar desde la historia del arte, reflexiones y opiniones que eviten los desaciertos que, en la restauración de algunos monumentos, se han realizado, enriqueciendo el debate que debe existir entre arquitectos e historiadores.

Breves notas para una bibliografía urbana oscense

CALVO SALILLAS, María José: *Arte y Sociedad: Actuaciones urbanísticas en Huesca, 1833-1936* (col. Crónica, 4), ed. Ayuntamiento de Huesca, Comisión de Cultura, Huesca, 1990, 247 págs., ilusts.

Hoy se impone la necesidad de un análisis global y unitario de los factores históricos y culturales que componen la sociedad, con especial incidencia en los ámbitos urbanos y locales .

Estas palabras constituyen la presentación de la colección de libros sobre temas oscenses, que con el título de *Crónica* edita el Ayuntamiento de Huesca desde el año 1986, y cuyo número 4 me sirve de punto de partida y catalizador para estas notas de crítica bibliográfica. Por otra parte, la metodológica que proponen entronca con una de las líneas más interesantes de la historiografía actual, al plantear —en términos del profesor Paul LEULLIOT— *que la historia local es, en definitiva, la historia básica* .

Conviene recordar, a este respecto, que en el marco aragonés estas orientaciones tuvieron hitos muy tempranos en los estudios de iniciación a los temas urbanos y locales, desarrollados, respectivamente, en geografía e historia medieval —desde la Universidad de Zaragoza y de forma paralela, en los primeros años de la década de los 50— por los doctores José Manuel CASAS TORRES y José María LACARRA DE MIGUEL.

A partir de estos fértiles principios los trabajos sobre urbanismo en Aragón se fueron desarrollando, paulatinamente, desde los presupuestos de varias disciplinas, pero con relativa lentitud y ofreciendo claros desequilibrios entre los porcentajes dedicados, tanto a las diferentes metodologías de análisis, como, sobre todo, a los distintos centros urbanos; de manera que es fácil comprobar como la bibliografía ha venido concentrado el mayor número de estudios sobre la ciudad de Zaragoza y su problemática específica.

Sin embargo, el considerable incremento de la historiografía urbana aragonesa, producido de unos años a esta parte, permite contar, ya hoy, con un amplio bagaje de publicaciones dedicadas a la capital oscense. Dentro de las que parece oportuno recordar, expresamente, como límites significativos en la evolución de la investigación, las siguientes citas concretas: primero, abriendo caminos, los documentados datos que Antonio DURÁN GUDIOL recogió en sus «Notas para el estudio del desarrollo urbano de la ciudad de Huesca» (publicadas en el periódico *Nueva España* de Huesca, el 10 de agosto de 1976), y, en segundo lugar, a modo síntesis general, las numerosas e importantes aportaciones que contiene la reciente, y ya im-

prescindible, obra colectiva *Huesca. Historia de una Ciudad* (que coordinada por Carlos LALIENA CORBERA ha sido editada por el Ayuntamiento de Huesca en 1990).

Pero entre estos dos trabajos hay evidentemente una sólida trama de estudios universitarios marcando la progresión de los conocimientos, y que en el campo de la historia del urbanismo, que aquí ahora nos interesa, cuentan con dos tesis doctorales básicas (cuyos autores han generado, además, una amplia bibliografía paralela sobre el tema); por orden cronológico: Antonio NAVAL M^{AS} estudió la morfología, e imagen construida, de la ciudad, bajo el título *Huesca: desarrollo del trazado urbano y de su arquitectura* (ed. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1980), y, desde los supuestos de la geografía, Javier CALLIZO SONEIRO analizó *La red urbana de Huesca* (ed. Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1988).

En este cañamazo general será preciso ir insertando nuevos análisis monográficos puntuales, que perfilen con mayor precisión distintas parcelas de la historia urbana de Huesca; como ocurre, para el tránsito de los siglos XIX al XX, con el libro de M.^a José CALVO SALILLAS. En realidad, la obra recoge, en sus líneas generales, la memoria de licenciatura de la autora; presentada, en septiembre de 1986, bajo la dirección de la doctora Carmen Rábanos —como estudio del *Desarrollo urbanístico de la plaza de Navarra: El Círculo Oscense*— dentro del programa de tercer ciclo, *Arte y Sociedad*, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza (y cuyo resumen no fue incluido en su momento, como es habitual, en la revista *Artigrama*, por lo que resultaba obligado mencionarlo en estas líneas).

Para conocer la evolución de la Huesca contemporánea contamos con un extraordinario punto de partida en la *Descripción topográfica de la ciudad*, que en 1792, redactó Pedro BLECUA PAÚL, y que permite una perfecta restitución de la trama urbana —congelada, todavía, en los límites medievales— como demuestra la *Reconstrucción dibujada* realizada por Antonio NAVAL y Joaquín NAVAL en su libro *Huesca, siglo XVIII* (ed. CAZAR, Zaragoza, 1978); puede consultarse, también, sobre el tema, el artículo de Antonio NAVAL: «Huesca, Pedro Blecua y su descripción: la semblanza de la ciudad en el siglo XVIII» (aparecido en el *Diario del Altoaragón* de Huesca, el 10 de agosto de 1987).

Pero como bien expone M.^a José CALVO SALILLAS habrá que esperar hasta la segunda mitad del siglo XIX para que la ciudad se despegue, timidamente, desbordando su antiguo perímetro con un pequeño ensanche, posibilitado por la Desamortización (1836) y favorecido por el trazado de los nuevos ejes de comunicación de la carretera nacional (1858) y el ferrocarril (1861). A la minuciosa explicación del progresivo desarrollo de este ensanche —a lo largo de casi un siglo—, tanto en las diversas etapas de la evolución histórica de la ciudad, como a través de la descripción del paisaje urbano configurado por las sucesivas actuaciones arquitectónicas, se van

dedicando las páginas del libro. En las que se aprecia, además de una revisión de los datos bibliográficos y hemerográficos conocidos, una concienzuda recopilación de nuevos materiales, documentales y gráficos, procedentes, fundamentalmente, del fondo del antiguo Círculo Oscense y del Archivo Municipal.

No obstante, el trabajo desborda, incluso con desmesura, estos aspectos concretos, abarcando numerosos otros asuntos: de historia, arte, arquitectura y urbanismo. Razón por la que, como se explica en el prólogo «*se ha desechado el seguimiento de una metodología unitaria adoptándose formas distintas de tratar el tema según capítulos*»; matiz del que se nos advierte, pero que inevitablemente supone una pérdida de concordancia entre las dos partes de la obra, y, también, entre las distintas divisiones de éstas. Esta agregación de epígrafes junto a la densidad de contenidos hace, a veces, difícil el seguimiento del texto y de sus relaciones internas; sobre todo por la falta de unas breves conclusiones que podrían haber dado unidad a los resultados de la investigación.

De todas formas, se deduce de la lectura que, sino de forma expresa, se opta claramente, a lo largo de todo el libro, por una concepción de *la ciudad entendida como arquitectura*, según las formulaciones teóricas del profesor Aldo ROSSI.

En consecuencia, resumiré a continuación, sin atenerme a la ordenación establecida, las que considero las principales aportaciones del estudio de M.^a JOSÉ CALVO:

1.^o Una amplia y pormenorizada catalogación de todas y cada una de las intervenciones urbanísticas que, en relación con las sucesivas etapas históricas, constituyeron la morfología espacial de la Plaza de Navarra, y su entorno urbano, hasta convertirla en el punto nuclear de la ciudad contemporánea. Dentro de este apartado, tiene entidad propia el tratamiento puntual de la creación, equipamiento y estructura, del parque municipal «Miguel Servet» (a partir de 1928).

2.^o Una relación y descripción arquitectónica de los diversos edificios que configuran el paisaje urbano de dicha Plaza de Navarra, con sus respectivos análisis artísticos y la documentación de los arquitectos que participaron en su construcción. Destacando particularmente entre ellos, por que dota al espacio ciudadano de una personalidad propia, la monografía sobre la construcción del interesante edificio del Círculo Oscense (1901-1920); obra de «*estilo modernísimo* —en palabras de Juan CAÑARDO (1908)— *que convierte la plaza en el más bello paraje de la ciudad*».

3.^o Un primer intento de síntesis general de lo que supuso el Modernismo oscense como manifestación cultural y artística.

Para terminar hay que recordar que, a partir de todo este ingente volumen de datos recogidos en el libro de M.^a JOSÉ CALVO SALILLAS, y contrastados con otras investigaciones, propiamente históricas, realizadas en los últimos años, sería posible, y conveniente, elaborar una sociología de

la estructura urbana de la Huesca decimonónica, como la realizada para la Zaragoza de 1857 por la profesora María Rosa JIMÉNEZ (vid. *Espacio urbano y sociedad*, ed. Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1990); teniendo presente que las limitaciones que ofrece el desarrollo urbanístico de Huesca están en relación directa con la débil estructura socioeconómica de su población (que sólo alcanzará los 12 mil habitantes a fines de siglo XIX) y con la perenne crisis de las finanzas municipales.