
La descontextualización, planteamiento problemático en la recuperación monumental. Aplicación al caso de Cáceres

MARÍA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI

Nuestra comunicación trata de replantear uno de los problemas que se suscitan en las reconstrucciones monumentales: la descontextualización de elementos histórico-artísticos, es decir, el traer los hechos del pasado al momento presente incluyéndolos en contextos o ecosistemas distintos para procurar su conservación, lo cual se traduce en la práctica en traslados de monumentos completos entendidos como sistemas artísticos sacándolos de su entorno, o en la recuperación de una portada, una ventana o escudo, para aplicarlos a otros edificios existentes o edificios que surgen así por ensamblajes artificiales. El problema que se plantea, para nosotros, es grave, pues primero: al descontextualizar un monumento quitamos varios elementos de su historia (de su ecosistema) y nos quedamos solamente con el diseño o con todo su sistema, produciéndose un desajuste sistema-ecosistema (obra-contexto) que lleva a una crisis atentando contra la auténtica comprensión. No siempre la estructura formal aislada puede seguir conteniendo su significado completo. En consecuencia la descodificación del mensaje artístico, será incompleta para el espectador. Segundo: cuando se han perdido los elementos redundantes de la obra, su mensaje no es recuperable; si deshacemos una estructura o nos la encontramos deteriorada por el paso temporal al recomponerla hay que plantearse esa posible o no capacidad de redundancia. Con esto se relaciona otro fenómeno que va unido a lo anterior: la creación de ambientes escenográficos falsos con la finalidad de conseguir un mayor ilusionismo para el turista o espectador en general.

A estas reflexiones nos invita el análisis de casos producidos en la ciudad de Cáceres, donde junto a una conservación y recuperación acertada de la ciudad antigua, de su muralla o de los recuerdos del pasado de toda la villa extramuros, se han provocado lo que podríamos calificar de pastiches y de conjuntos kitsch. Dicho análisis nos lleva a reconsiderar una vez más cuál debe ser el concepto de lo monumental, así como a hacer patente el problema de la valoración personal de lo estético en los reconstructores pues se puede llegar a reconstrucciones románticas y portadoras de falsos significados.

El primer ejemplo cacereño es el derribo de un edificio: el Colegio-Seminario mandado construir por el obispo de la Diócesis de Coria, D. Pedro García de Galarza, bajo la advocación de San Pedro, al final de la calle de Parras, el año 1579. En 1609 el papa Clemente VIII aprueba su erección¹. La intención fundamental de esta construcción es transmitir la ideología de Trento a través de la labor pedagógica a la que se destina el colegio. El edificio tenía un carácter alegórico y era el quinto que se hacía en España de tipo post-tridentino.

Desgraciadamente deriva con posterioridad en otros usos y en el año 1963 se decide derribarlo con indignación de algunos cacereños que se oponían proponiendo su restauración. Posteriormente sus tres portadas, de tipología manierista, se han

¹ Biblioteca Nacional. Mss, 430, núm. 139, fol. 646-647.

trasladado a la zona intramuros, así como algunos otros elementos: escudos, cornisas, ventanas y rejas. Se formaron entonces los conjuntos exteriores de la Diputación Provincial, entre la parroquia de Santa María y los Golfines de Abajo, y de la Jefatura Provincial de Carreteras en la misma plazuela. Más, la fachada posterior del Palacio Episcopal en el adarve junto al Arco de la Estrella, que era la principal del Seminario. El visitante que actualmente a nuestra ciudad no tiene ninguna señal que le indique estos arreglos a no ser un error que resulta anecdótico y que es el trastrueque de letras en la inscripción de la última portada que por confusión de quien la colocó ofrece la lectura de: ... OBISPO CALARZA, DIÓCESIS DE GORIA.

Otro ejemplo en Cáceres es el siguiente: el lienzo de la muralla entre las torres del Horno y de la Yerva que da a la Plaza Pública o de General Mola y parte lateral del Ayuntamiento, había sido ocupado por construcciones de viviendas y un mercado de traza modernista (de 1931) bastante interesante, el mercado de las Pizuelas. Derribado todo esto en 1973, se ha reconstruido la muralla y las torres a imitación árabe (no precisamente del tapial almohade del resto de la cerca) y también con algunos fragmentos de un mudéjar «revival» que va apareciendo asimismo por otras reconstrucciones de la ciudad. Delante se ha colocado la estatua de la mal denominada diosa Ceres o genio protector de la ciudad² con unos cipreses (un convencionalismo tradicional) y a su lado los Pilares de San Francisco, de los que hablaremos ahora, calificando este «ambiente» inventado en el año 1975 de «El Foro de los Balbos» nombre simbólico para Cáceres porque el Cónsul romano Lucio Cornelio Balbo fue quien fundó la Colonis Norba Caesarina origen de la actual población.

Los citados pilares son una fábrica de tiempos de Felipe II³ para abrevadero de animales, que es-

taban situados en la salida sureste de la villa, en el camino de San Francisco junto a la calle de Mira al Río, todo un arrabal entre la Fuente Nueva y la Fuente del Concejo. En el mismo lugar hay todavía otro pilar que no ha sido trasladado. Ambos han mantenido su funcionalidad hasta época muy reciente.

Ya ante estos dos ejemplos hay que plantearse varias cuestiones, en el primer caso el problema del pastiche, como hecho frente a la repristinación entendiéndola como: «tipo de restauración, el cual consiste en la devolución del aspecto o de la forma primitiva a un organismo mediante la eliminación de añadidos o superposiciones»⁴ y aquél como una acumulación de elementos no correspondientes a la estructura original, deformando o produciendo «ruido» (si empleamos un término teórico) en la información.

En el segundo caso, se plantean los elementos monumentales singulares, bien que no participan ya de un ambiente o contexto (el caso de la estatua de Ceres que ha querido ser llevada al Museo Arqueológico y en el cual se ha colocado una copia fiel) o bien que participando aún de dicho ambiente, se ven privados de él (como los pilares en 1975).

En ambos ejemplos se da la descontextualización que podemos definir ya como la no integración en su ecosistema físico e histórico de la obra artística considerada como sistema de elementos interrelacionados. Los pilares tenían un ecosistema físico e histórico o contexto que era su barrio, su emplazamiento como espacio social y urbano. Físicamente estaban unidos por un conducto al agua que surgía de la Fuente Nueva. Nos hablaban de una economía ganadera y agrícola vigente hasta la actualidad pues su funcionalidad es lo que los ha hecho fundamentalmente superar el paso del tiempo. Los pilares son una obra urbana de carácter cotidiano indu-

² Desde 1820 a 1964 estuvo colocada en un templete de la drillo sobre la Torre de Bujaco. Después fue bajada al atrio del Ayuntamiento.

³ En ellos aparece la inscripción siguiente: REINANDO EN CASTILLA/ EL CATHOLICO REI DON PHI/ LIPPE SEGUNDO CACERES/ MANDO HAZER ESTA OBRA/ SIENDO CORREGIDOR POR/ SU MAGESTAD EL LICENCIADO/ DIEGO DE VALDIVIA ACABO/ SE AÑO DE 1577 AÑOS.

En el año 1684 encontramos la tasación de la obra que hizo Alonso Cassares por mandato de la Villa en los pilares. Archivo Histórico Provincial, leg. 3717 ante Alonso Conejero. Se trata de toda una reparación. Y constantemente encontramos también en los libros de acuerdos del municipio, en el Archivo Municipal medidas de limpieza y aderezo de ellos.

⁴ CERVELLATI, P. L. y SCANNAVINI, R., *Bolonia. Política y Metodología de la Restauración de Centros Históricos*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976, pág. 9.

dablemente enriquecidos por su nivel artístico, pero a los que se les ha privado de su cotidianeidad para emplearlos como punto escenográfico cambiándolos el medio natural. Se les ha eliminado de su relación con el entorno físico, con el individuo y con el barrio quitándoles su función social.

Los dos ejemplos son productos kitsch si seguimos las opiniones de Umberto Eco sobre este concepto, para él, el kitsch es: «forma de desmedida, de falso organicismo contextual, y por ello, como mentira, como fraude perpetrado no a nivel de los contenidos, sino al de la propia forma de la comunicación»⁵ y «el estilema extraído del propio contexto insertado en otro contexto cuya estructura general no posee los mismos caracteres de homogeneidad y de necesidad de la estructura original, mientras el mensaje es propuesto —merced a la indebida inserción— como obra original y capaz de estimular las experiencias inéditas»⁶.

Y si seguimos analizando la restauración cacereña nos encontramos con más ejemplos concretos a los que aplicar todos estos reparos. Los señalamos como llamada de atención a las posibles reformas que aún están en vías de realizarse⁷, así:

— A la aparición de todo un lienzo neomudéjar completamente construido en la fachada lateral del Palacio Episcopal frente al palacio Montezuma, que nos hace pensar en una tipología que lleva a la uniformidad con otras reconstrucciones de algunas regiones españolas y que no corresponde a la realidad de Cáceres.

— La transformación de la entrada a la ciudad antigua por el Arco de la Estrella ampliando las escalinatas, tirando casas y reinventando la mayor parte de las paredes laterales que dan a dichas escalinatas. El efecto de amplitud y solemnidad ciertamente ha aumentado. El mismo carácter de escenografía se le ha dado a la plazuela de San Jorge, aunque aquí los cocheros derribados afeaban la perspectiva y eran recientes. Sin embargo junto a una revalorización de las fachadas de la iglesia y colegio de la Compañía, se ha inventado todo un

decorado de bolas de granito neo-herrerianas, escalinatas, un jardincito, de nuevo, neo-mudéjar y una serie de tiendas de «souvenirs» que nos afirma su relación con los kitsch.

— La inclusión de elementos decorativos que, o no tienen nada que ver con la construcción cacereña: las mismas bolas de granito de la plaza de San Jorge que se repiten en el palacio del Comendador de Alcuéscar (hoy Hostería de Turismo) y los cipreses de la plaza; o son pura imitación: las górgolas y cornisas superiores de la parroquia de Santa María que oscurecen a las auténticas, la cornisa de gran parte del actual museo del Mono, etc.

— Y sobre todo la transformación de la plaza, a la que se le han arrancado todo un grupo de palmeras para convertirla en un deplorable aparcamiento de coches.

En conclusión, ¿qué debemos hacer con lo monumental? Quizá en algunos casos no hay más remedio que salvar los monumentos incompletos. Lo ideal sería, si seguimos la definición de G. C. Argán sobre el monumento: «la obra de arte que atraviesa los siglos conservando y transmitiendo su propio valor ideológico»⁸ poder conservar todo su contexto, y si no existe no tener por qué completarlo falsamente.

Queremos terminar con unas palabras de los conservadores de la ciudad de Bolonia sobre el respeto al pasado histórico, modélicas para nuestras ciudades monumentales: «La conservación estructural del centro histórico, a través de la recuperación de los valores de permanencia y de inmutabilidad de la ciudad antigua, basados en una orgánica consideración histórica y estructural de la problemática misma de la conservación, supera a la tan comúnmente propagada y entendida conservación, arbitraria en las premisas e incluso en los propósitos que ha quedado a menudo reducida a un simple problema de escenografía urbana, superpuesta a una reestructuración funcional, ya que renuncia a una comprensión histórico-crítica de la ciudad antigua encuadrada en la más vasta y poliédrica realidad territorial»⁹.

⁵ ECO, U., *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Ed. Lumen, Barcelona, 1973, pág. 102.

⁶ ECO, U., opus cit., pág. 129.

⁷ GONZÁLEZ VALCÁRCCEL, J. M., «Treinta años de restauración monumental en Cáceres» en *Revista de Estudios Extremeños*, T. XXVI, Badajoz, 1970.

⁸ ARGÁN, G. C., *El concepto del espacio arquitectónico, desde el Barroco a nuestros días*, Ed. Nueva Visión, Barcelona, 1973, pág. 56.

⁹ CERVELLATI, P. L. y SCANNAVINI, R., op. cit., pág. 19.