

Alejandro García Hermida, Guillermo Gil Fernández

*If the Venus de Milo Were Architecture, We Would Probably Have to Give Her Arms: Interview with Antoni González Moreno-Navarro*

*Si la Venus de Milo fuera arquitectura, probablemente habría que añadirle brazos: Entrevista a Antoni González Moreno-Navarro*

*Se a Vénus de Milo fosse arquitetura, provavelmente teriam de lhe ser acrescentados braços: Entrevista com Antoni González Moreno-Navarro*

**Abstract | Resumen | Resumo**

Antoni González Moreno-Navarro has for over four decades been one of the outstanding figures in the field of architectural heritage preservation. Antoni's theoretical contribution has been vital to spreading a wider and more comprehensive concept of "authenticity" in the built environment. At the time he was also pioneering in his contention that a vision of "authenticity" too closely attached to materiality jeopardized the conservation of the main heritage values of the buildings or ensembles to be preserved. Antoni has thus been an advocate of restoration not just as material preservation but as a process respectful of the architectural, historic, and community values of the structures concerned.

Antoni González Moreno-Navarro ha sido durante más de cuatro décadas una de las figuras más relevantes en el campo de la conservación del patrimonio arquitectónico. La aportación teórica de Antoni González ha sido fundamental para la difusión de un concepto más amplio y completo de "autenticidad" del patrimonio construido. También tuvo un carácter pionero en su momento su defensa de que una visión de la "autenticidad" excesivamente ceñida a la materialidad del edificio supone una amenaza para la conservación de los principales valores de los edificios o conjuntos a conservar. De esta manera, Antoni González ha sido un defensor de la restauración no solo como conservación material, sino como un proceso que respeta los valores arquitectónicos, históricos y comunitarios de las obras en las que interviene.

Antoni González Moreno-Navarro foi, durante mais de quatro décadas, uma das figuras mais relevantes no domínio da conservação do património arquitetónico. A contribuição teórica de Antoni González foi fundamental para a divulgação de um conceito mais amplo e completo de "autenticidade" do património construído. A sua perspetiva de que uma visão de "autenticidade" excessivamente limitada à materialidade do edifício é uma ameaça à conservação dos principais valores dos edifícios ou conjuntos a conservar foi também pioneira na época. Desta forma, Antoni González tem sido um defensor do restauro não só como conservação material, mas também como um processo que respeita os valores arquitetónicos, históricos e comunitários das obras em que intervém.



Antoni González Moreno-Navarro  
(Beatriz Pérez Porro)

Nacido en Barcelona en 1943, Antoni González Moreno-Navarro se graduó como arquitecto en 1970. En 1975 asumió el cargo de Director del Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña. Pocos años después, en 1981, su compromiso con la conservación del patrimonio le llevó a asumir el papel de Jefe del Servicio de Patrimonio Arquitectónico Local de la Diputación de Barcelona. Durante sus años de gestión desarrolló el método de intervención que denominó “Restauración Objetiva”, en referencia a la necesidad de desarrollar criterios específicos para cada intervención, y lideró numerosos proyectos de restauración en la región. Durante su larga trayectoria profesional ha dirigido más de un centenar de proyectos y obras de restauración y ha plasmado sus ideas y explicado detalladamente sus actuaciones, aspecto en el que fue también pionero, en numerosos libros y artículos. Destaca entre ellos *La restauración objetiva. Método SCCM de restauración monumental*, publicado en 1999.

La aportación teórica de Antoni González ha sido fundamental, más allá de cuestiones metodológicas, para la difusión de un concepto más amplio y completo de “autenticidad” del patrimonio construido. Tuvo un carácter pionero en su momento su defensa de que una visión de la “autenticidad” excesivamente ceñida a la materialidad del edificio supone una amenaza para la conservación de los principales valores de los edificios o conjuntos a conservar. Según el modelo por él promovido, para evitar este problema e intervenir con mayor propiedad sobre el patrimonio construido, debemos por el contrario tener presente que tan importante como tener en cuenta la “autenticidad material” es atender a otros aspectos como lo que denomina la “autenticidad arquitectónica”, la “autenticidad funcional” o la “autenticidad estructural”, ideas que surgen también en esta entrevista y que el propio arquitecto esclarece a través de diversos casos prácticos de su propia trayectoria.

La entrevista se celebró en Barcelona en julio de 2023, en la sede del servicio del que estuvo al frente, rodeados de maquetas y planos de algunos de los principales monumentos sobre los que intervino en aquella etapa. Se desarrolló unos meses antes de que Antoni González Moreno-Navarro recibiera la Medalla Richard H. Driehaus a la Conservación del Patrimonio. La propia entrevista formó parte de la preparación de los actos y materiales que acompañan a este reconocimiento, que es otorgado anualmente desde 2019 por la Fundación Culturas Constructivas Tradicionales. El interés de las ideas expuestas en ella, sin embargo, nos movió después a preparar este texto para difundir su contenido íntegro.

**Alejandro García Hermida y Guillermo Gil Fernández: Para empezar, ¿puedes contarnos cómo fueron tus primeros pasos en el campo de la restauración? ¿Qué te llevó a este ámbito y cómo se desarrolló tu trayectoria hasta que, en 1981, llegaste a ser Jefe del Servicio de Patrimonio Arquitectónico Local de la Diputación de Barcelona?**

Antoni González Moreno-Navarro: Mis inicios en este campo fueron bastante particulares. Siempre fui autodidacta, ya que pertenezco a una generación en Barcelona donde no teníamos referentes claros en el campo de la restauración. No había a quién preguntar o de quién aprender directamente. En mi caso, además, mi familia no tenía los recursos económicos para enviarme a Roma o a otro lugar similar a estudiar, por lo que tuve que aprender por mi cuenta, motivado por una profunda vocación. Ese fue el comienzo. Más adelante, cuando surgió la primera oportunidad, me presenté a la oposición convocada por la Diputación de Barcelona para cubrir el puesto de Jefe de Servicio de Monumentos, un cargo que la Diputación había creado en 1915, el primero en España en este ámbito. Me dediqué con mucho entusiasmo a estudiar y, finalmente, obtuve el puesto. Tuve el honor de convertirme en el tercer director del servicio, siguiendo los pasos de Jeroni Martorell, un gran maestro de la restauración que dirigió el servicio hasta 1951.

**¿Y cómo fueron esos primeros años, una vez que asumiste el cargo de Jefe de Servicio de Monumentos?**

Cuando hablo con las generaciones más jóvenes sobre nuestro trabajo y lo que hemos hecho, siempre les advierto de que es difícil replicar aquella época en la que comenzamos. Nuestros inicios coincidieron con un momento verdaderamente extraordinario. Estábamos estrenando la democracia, un proceso que no sucede con frecuencia, quizás cada siglo o más. Era una época fantástica porque todos teníamos una enorme ilusión; los políticos, la sociedad en general, estaban ansiosos por cambios y novedades. En la Diputación de Barcelona, donde el presidente y los diputados creían firmemente en la importancia del patrimonio, nos brindaron total libertad para trabajar.

Pronto me di cuenta de que lo fundamental no era establecer un criterio de restauración, algo por lo que habíamos estado luchando durante años, sino crear un método de trabajo. Comprendí que, aunque los criterios de restauración podían variar, lo que no podía hacerlo era el método. Era esencial desarrollar un método que fuera útil para cualquier tipo de encargo que nos llegara, y que cada uno de ellos sería muy diferente. Este fue el inicio de todo el proceso: entender que no se trataba de qué corriente de pensamiento seguía cada uno, o si seguía a Viollet-le-Duc o a Ruskin, sino que la respuesta debía estar dictada por el propio monumento en el que interviniéramos. Dependiendo del monumento y de sus circunstancias, se podía adoptar un criterio u otro, pero lo importante era siempre actuar con un método que permitiera trabajar de manera efectiva.



Antoni recoge la Medalla Richard H. Driehaus a la Conservación del Patrimonio en una ceremonia celebrada en Cascais, Portugal, en noviembre de 2023 (Carla Santos Costa)

**¿Quiénes fueron tus referentes en el campo de la restauración, o en quién o en qué te inspiraste a la hora de crear ese cuerpo metodológico tan novedoso en aquel momento?**

En aquellos tiempos, o especialmente en la primera mitad del siglo XX, no se solían documentar ni explicar con detalle las intervenciones de restauración. No había memorias, nadie dejaba escrito lo que había hecho y, sobre todo, por qué lo había hecho. Hablo desde mi experiencia en Cataluña, al menos; puede que en otras regiones fuera diferente. Por lo tanto, fue necesario estudiar mucho, investigar y leer todo lo posible. Un referente importante fue Jeroni Martorell, aunque a lo largo de los años también encontré inspiración en algunos restauradores italianos que estaban haciendo cosas interesantes, y, más adelante, en Leopoldo Torres Balbás. Todos ellos, más que servir como referentes directos para mi trabajo, me proporcionaron una base cultural sólida sobre el tema que estaba tratando. En el campo de la restauración es fundamental tener una cultura amplia sobre la disciplina; es decir, conocer lo que otros han hecho y dicho antes que tú. Comprender a fondo la historia de la restauración te permite ser libre y buscar tu propio camino, pero sin ese conocimiento es imposible avanzar. Cuando me di cuenta de esto, me dediqué a estudiar intensamente la historia de la restauración, y ese estudio se convirtió en un referente crucial para tomar decisiones y descartar ciertas direcciones.

En cuanto a la metodología, más que referentes individuales, tuve la suerte de contar con colaboradores muy valiosos en mi equipo, especialmente historiadores y arquitectos. Fue un trabajo que lideré, pero que se realizó en equipo. Era esencial conocer a fondo el trabajo del historiador del arte, del historiador en general y de los arqueólogos.

**¿Podrías resumir cuáles son, en tu opinión, los aspectos fundamentales que definen una buena restauración?**

Una buena restauración se define por el cumplimiento de los objetivos establecidos, que es lo fundamental. Estos objetivos deben basarse en un conocimiento profundo del monumento, de su entorno y de sus circunstancias específicas, así como en la comprensión del programa propuesto. Es crucial evaluar si el programa es compatible con la conservación del monumento. Estos planteamientos previos son esenciales antes de iniciar cualquier proyecto. Rechazo la idea de que las restauraciones puedan evaluarse únicamente a través de fotografías, aunque respeto profundamente a los fotógrafos. Hoy en día, se ha llegado a un punto en el que la arquitectura se valora más por la presentación que hacen de ella los fotógrafos que por el trabajo en sí. Sin embargo, no es posible hacer un juicio adecuado de una obra de restauración solo a partir de imágenes o planos. La única valoración válida es si hemos conseguido el objetivo de conservar los valores del monumento, tanto los documentales y arquitectónicos como los de significación, es decir, la relación del monumento con las personas. Si hemos logrado garantizar la conservación de esos valores, entonces la restauración es buena.

Estado previo (1) y posterior (2) a la intervención en la Ermita de Sant Jaume Sesoliveres en Igualada, Barcelona (1: Joan Francés Estorch 2: Beatriz Pérez Porro)



**Una característica notable de tu método fue el énfasis en valores que hasta entonces no habían sido apenas considerados, mientras que otros enfoques coetáneos se centraban más en aspectos formales, documentales o materiales. ¿Podrías hablarnos más sobre esta particularidad de tu enfoque?**

En el proceso de definir la esencia de un monumento, me di cuenta de que la forma en que lo definimos debería dictar el tipo de restauración que se lleva a cabo. Desde el principio, percibí que la discrepancia entre diferentes métodos no estaba tanto en los criterios de intervención, sino en la valoración distinta del monumento mismo. Observé que la valoración predominante en el ámbito de la restauración era la histórica, donde se consideraba al monumento principalmente como un documento histórico de gran valor que debía ser transmitido. Sin embargo, muchas veces esta transmisión se realizaba de manera inadecuada. La primera constatación que me llevó a replantear esta mentalidad fue reconocer que el monumento no es solo historia, sino también arquitectura. Posee, por tanto, valores intrínsecos como construcción, que lo hacen distinto de otros tipos de patrimonio. Restaurar un palacio de Gaudí no tiene nada que ver con restaurar una pintura mural o un jarrón chino. Las teorías de restauración aplicadas a otros objetos no son adecuadas para abordar la restauración de monumentos arquitectónicos. En resumen, el conflicto radicaba en que el monumento se valoraba principalmente como un documento histórico, olvidando que también es arquitectura. Y desde un punto de vista estrictamente arquitectónico, el espacio es un valor esencial. Saber intervenir en el espacio es fundamental, algo que no es relevante en una pintura mural, por ejemplo. Este reconocimiento de los valores arquitectónicos del monumento fue clave en mi enfoque de restauración.

**Además de la valoración del monumento como documento histórico y objeto arquitectónico, ¿hubo algún otro factor importante que consideraras esencial en el proceso de restauración, especialmente en relación con la comunidad?**

Con la valoración del monumento tanto como documento histórico como en su condición de objeto arquitectónico sentía que no era suficiente; faltaba algo importante. Esto se hizo evidente a través de nuestro trabajo en la Diputación, donde estábamos en constante relación con los municipios y, por lo tanto, con la gente. Así, me di cuenta rápidamente de que un factor crucial era lo que el monumento significaba para las personas. Esta significación podía ser de amor o de odio. Por ejemplo, la Ciudadela de Barcelona fue derribada porque la gente la odiaba, lo que muestra una relación dramática con el monumento, fruto de su significación.

Las personas viven los monumentos, o cuando se les da la oportunidad, los hacen suyos. Comprendí que la restauración no solo podía estar condicionada por la historia del monumento o sus valores arquitectónicos, sino también por los sentimientos y la significación que la gente asocia con él. No se trataba solo de un factor más a considerar para obtener más información sobre el monumento, sino que era verdaderamente fundamental, porque la manera en que se restauraba podía verse influida



Ermita de Sant Jaume Sesoliveres en  
Igalada, Barcelona  
(Montserrat Baldomà)



Antoni González en el archivo de la biblioteca del Servei de Patrimoni Arquitectònic Local – SPAL (Montserrat Baldomà)

por esa significación, por la relación sentimental de la gente con el monumento. En los pueblos donde trabajábamos la gente me contaba lo que sentía y lo que significaban aquellas obras para ellos. No necesariamente sabían mucho sobre su historia o tenían valoraciones arquitectónicas claras, pero tenían sentimientos profundos sobre estos edificios. A veces, odiaban ciertas intervenciones anteriores, no porque yo les dijera que estaban mal hechas, sino porque a ellos simplemente no les gustaban, creían que no debían haber sido realizadas de esa manera.

**¿Cómo surgió el concepto de “restauración objetiva”, del que tanto se ha hablado y escrito posteriormente, y cuál es su relación con el método que implementaste?**

Cuando planteé la “restauración objetiva” y desarrollé nuestro método, no se trataba de hacer una aportación teórica para cambiar la manera en que se restauraba en todo el mundo. Era un método diseñado para nosotros, un reglamento interno para el propio servicio que decidimos aplicar consistentemente en nuestro trabajo. Posteriormente lo publicamos por si resultaba útil para alguien, pero nunca fue concebido como una teoría universal. La llamé “objetiva” en relación al objeto, es decir, al monumento en cuestión. A veces se ha malinterpretado, al pensar que “objetiva” significaba “lo correcto”, en oposición a lo incorrecto o discutible. Pero no era eso; con “objetiva” simplemente quería decir que en cada caso la intervención debe responder a las particularidades del objeto concreto a intervenir, que es el monumento. Por lo tanto, todo el proceso de restauración debe adecuarse a ese monumento específico, no a una teoría genérica aplicable a todos los monumentos en cualquier lugar. Las circunstancias del monumento, su ubicación y su situación son fundamentales, y por eso, lo primero que debemos hacer es preguntar: ¿qué necesita este objeto en particular?

**¿Cómo influye el contexto y el entorno construido en la restauración de un monumento? ¿Y cómo afecta a que el proceso de restauración de una obra arquitectónica sea diferente del proceso de restauración de otros tipos de patrimonio, como la escultura o la pintura?**

El contexto en el que se encuentra un monumento es crucial. La gran mayoría de los monumentos forman parte de una ciudad o de una trama urbana, y los que no, se integran en un paisaje. Por lo



Vista aérea de la Porxada de Granollers (Beatriz Pérez Porro)

tanto, cuando se interviene en ellos, es fundamental considerar cómo esa intervención puede afectar a su entorno. Esto no ocurre con un jarrón chino o con una pintura como el Cristo de Cimabue, porque no alteran la ciudad o el paisaje que los rodea. Sin embargo, una intervención inapropiada en un monumento puede tener consecuencias preocupantes en la trama urbana.

La arquitectura, como patrimonio, es un bien que tiene un impacto muy diferente al de otros objetos artísticos. Por eso, siempre pongo el ejemplo de la Venus de Milo: si la Venus de Milo fuera arquitectura, probablemente habría que añadirle brazos, porque la arquitectura necesita ser también funcional. En los monumentos debemos actuar de otra manera, no solo para que se mantengan en pie, sino para que sirvan a la comunidad y tengan un significado para la población. A veces, eso implica “ponerles brazos”, y eso es lo que diferencia la restauración de la arquitectura de la conservación de otros tipos de patrimonio.

**¿Cómo abordaste el concepto de “autenticidad” en las intervenciones que realizaste y por qué defendiste la necesidad de matizarlo en el campo de la restauración arquitectónica?**

El tema de la “autenticidad” fue uno de los problemas más importantes que tuve que enfrentar, ya que no estaba de acuerdo con la manera en que se definía comúnmente este concepto en relación con los monumentos. Desde joven, incluso en conversaciones con mi madre, me preocupaba la autenticidad, como cuando hablábamos de reliquias y me cuestionaba qué significaba realmente que algo fuera “auténtico”. En el ámbito de la restauración, comprendí que la autenticidad no es un concepto monolítico y que, de hecho, existen diversas interpretaciones. Por ejemplo, en Occidente tendemos a valorar la materia original como sinónimo de autenticidad, mientras que en Oriente, en lugares como Japón, los monumentos se renuevan periódicamente, lo que también se considera una forma de mantener su autenticidad. En cierto momento me di cuenta de que diferentes culturas tienen enfoques muy distintos sobre la autenticidad. Algunos incluso consideran que conservar un centro histórico implica derribarlo y reconstruirlo para ahuyentar los malos espíritus, una perspectiva completamente distinta a la occidental. Esta diversidad de criterios me llevó a cuestionar el concepto tradicional de autenticidad en mi propio trabajo y a redefinirlo para nuestro contexto.

**¿Puedes desarrollar en qué consiste esta visión ampliada de lo que es la autenticidad, como algo que va más allá de la mera conservación de la materia original?**

Pondré un ejemplo: una iglesia sin techo no puede considerarse transmitida con toda su autenticidad. Si queremos conservar y transmitir un monumento con toda su riqueza histórica, debemos considerar la reconstrucción de elementos perdidos. En el caso de las iglesias, el hecho de que tengan un techo es esencial para conservar su tipología y su funcionalidad históricas. Así, llegamos a la conclusión de que la autenticidad no reside simplemente en conservar la materia original, sino en mantener y transmitir la esencia arquitectónica del monumento, incluso si eso implica la reconstrucción de partes que ya no son originales en un sentido material. En muchos de los monumentos que recibimos como “originales”, gran parte de la materia ya había sido reemplazada o restaurada en diferentes épocas. Por lo tanto, nuestra misión era asegurar que los monumentos conservasen su autenticidad en un sentido más integral, que respetara su historia y su función arquitectónica.

Siempre planteamos este tema como fundamental, y creo que lo hemos mantenido en todas nuestras obras. Por ejemplo, me preguntaba: ¿Qué significa realmente que un elemento sea auténtico? Si un pilar o un sillar no transmite fuerzas, le falta parte de su autenticidad. Un pilar está concebido para transmitir fuerza al terreno; si no tiene nada encima, pierde una parte esencial de su autenticidad. Un ejemplo claro es el Partenón. Aunque las piedras sean antiguas, o incluso modernas en algunos casos, el Partenón, tal como lo vemos hoy, no es auténtico en el sentido completo. Para que fuera transmitido con autenticidad total, tendría que reconstruirse su cubierta y restituirse su color original. Sin embargo, nos enfrentamos a limitaciones, especialmente de tipo económico y significativo. Es posible que, aunque se hiciera con todo el rigor científico, la gente quedara horrorizada al ver al Partenón pintado. La imagen que hemos tenido durante siglos también tiene un valor significativo que no podemos ignorar. Este es otro aspecto de la autenticidad y de cómo la gente se acostumbra a ciertas representaciones, lo que también debemos considerar.

**Al igual que hiciste con el concepto de “autenticidad”, pusiste en crisis la idea de “falso histórico” al oponerle lo que denominaste “falso arquitectónico”.**

Efectivamente, otro tema fundamental que me preocupó fue el concepto del “falso histórico”, una expresión italiana que siempre ha generado cierta controversia en su traducción al español. Aquellos que consideran el monumento sólo como un documento histórico suelen preocuparse mucho por el “falso histórico”, es decir, por aquello que no pertenece a la originalidad del monumento. Sin embargo, esta visión es, en mi opinión, incorrecta. Al afirmar que algo es un “falso histórico”, se está negando que nuestra época sea parte de la historia, lo cual es grave. Nuestra época también es histórica, y nuestras intervenciones forman parte de esa continuidad. De esta reflexión surgió mi concepto del “falso arquitectónico”. Si quienes valoran únicamente el aspecto histórico del monumento consideran la existencia de “falsos históricos”, yo, al valorar también los aspectos arquitectónicos, puedo hablar de “falsos arquitectónicos”. Un “falso arquitectónico” sería algo que va en contra de la arquitectura original o que desvirtúa el carácter arquitectónico del monumento, ya sea por falta de coherencia con el diseño original o por añadidos posteriores inapropiados. Por ejemplo, la falta de una cubierta en un edificio originalmente concebido para tenerla es, en mi opinión, un “falso arquitectónico”. En este sentido, el Partenón, tal como lo vemos hoy, es un falso arquitectónico, ya que no refleja la arquitectura completa que originalmente tuvo. Estos conceptos han sido fundamentales para guiar mis decisiones, siempre buscando mantener tanto la integridad histórica como la arquitectónica de los monumentos.

Algunos críticos, particularmente los arqueólogos más rigurosos, me decían que añadir una piedra nueva a un monumento era un falso histórico. Mi postura, sin embargo, era diferente. Si tuviera sentido desde un punto de vista arquitectónico y funcional, e incluso si fuera viable desde una perspectiva económica y sociológica, yo sería partidario de reconstruir completamente las estructuras cuando fuera necesario, y de modo que no se tratara ni de un falso histórico ni de un falso arquitectónico. La razón detrás de esta postura es que, para mí, el espacio es un valor fundamental en la arquitectura. Si se altera o se falsea ese espacio, se está cometiendo una falsedad arquitectónica que puede ser tan grave o incluso más que el falso histórico. Por lo tanto, era crucial que las intervenciones no solo respetaran la autenticidad histórica, sino también la integridad arquitectónica del espacio.



1: Obra de restauración de Sant Llorenç prop Bagà, Barcelona (Montserrat Baldomà)

2, 3: Exterior e interior de Sant Llorenç prop Bagà tras la intervención (Montserrat Baldomà)

**Hablemos sobre algunos ejemplos concretos de tu obra. ¿Por qué decidiste reconstruir los elementos destruidos, e incluso aquellos que nunca llegaron a completarse, en la iglesia del Monasterio de Sant Llorenç prop Bagà en Guardiola de Berguedá?**

En el caso de la iglesia del Monasterio de Sant Llorenç prop Bagà en Guardiola de Berguedá, donde trabajamos durante 25 años para completar la intervención de acuerdo con nuestro método, hubo un momento en el proceso en el que sentí que era necesario recuperar la iglesia no solo como posiblemente fue, sino también como un proyecto interrumpido que había sido soñado por los monjes de la época y que nunca llegaron a concluir. Los historiadores sostenían que el edificio había colapsado debido al terremoto del siglo XV, pero deseché esa hipótesis. Creo tener motivos para justificarlo, pero lo que me pareció más importante fue la idea de completar la obra que aquellos hombres del año 1000 habían comenzado y que se había frustrado porque, con los recursos y la tecnología del siglo X, era imposible continuarla. No es que el edificio se hubiera derrumbado; simplemente no pudieron llevarlo a cabo. Ante esa frustración histórica, me sentí motivado a decir: hoy sí tenemos los sistemas constructivos necesarios para garantizar formalmente la conclusión de esta obra, aunque con un uso diferente para parte de ella. De esta manera, decidimos completar ese sueño del año 1000, mediante la construcción de todo el volumen que el edificio habría tenido originalmente. Aunque los usos internos son distintos, esta es una de las intervenciones de las que estoy más satisfecho, porque sentí una profunda conexión histórica con aquellos personajes y su visión.



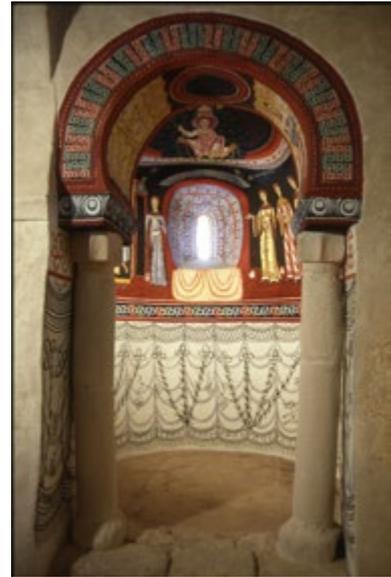
Estado previo y posterior a la intervención en el interior de la iglesia de Sant Quirze de Pedret (1: Jaume Soler 2: Montserrat Baldomà)

**Es igualmente interesante e ilustrativa de este enfoque la manera en que abordaste la cuestión de las pinturas murales en los ábsides de Sant Quirze de Pedret. ¿Puedes hablarnos sobre ello?**

Creo que la intervención en Sant Quirze de Pedret es un acontecimiento único en mi carrera. Es la única reconstrucción que podría llamarse “historicista”, pero fue realizada con un absoluto rigor científico, sin inventar nada, limitándonos únicamente a restituir lo que se había comprobado con evidencia sólida. Paralelamente, también nos enfrentamos al desafío de las pinturas murales. Cuando se arrancan pinturas originales, como se hizo en los años 20 del siglo pasado, suelen quedar señales en la fábrica del edificio. Lo que hicimos fue tratar los tres ábsides de manera distinta para reflejar las diferentes condiciones de conservación. En uno de los ábsides conservamos lo que quedaba de las pinturas originales. En la nave señalamos los restos que habían sobrevivido. En el ábside principal,



Iglesia de Sant Quirze de Pedret, Barcelona (Montserrat Baldomà)

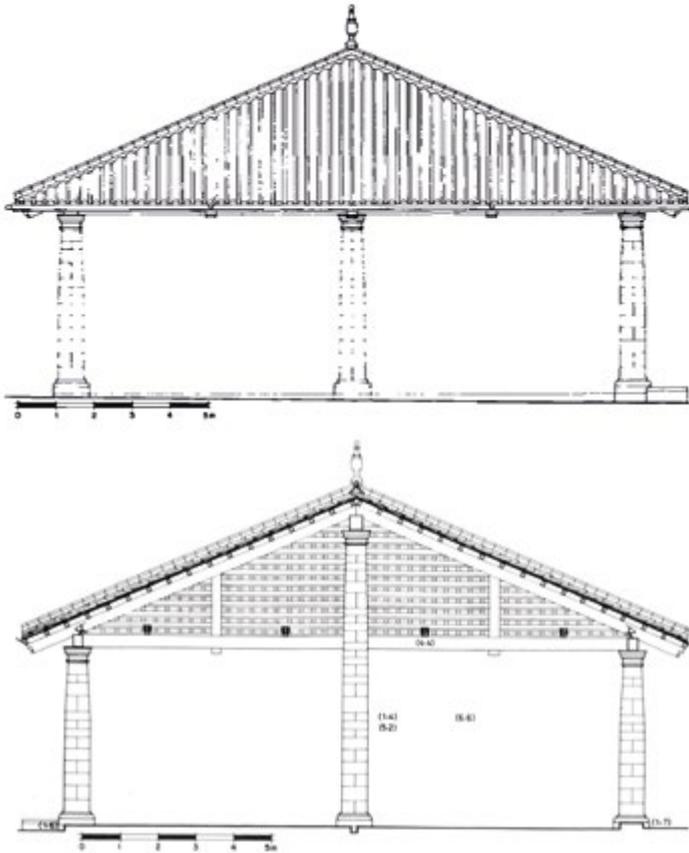


Pinturas murales restauradas, recuperadas y reproducidas en el interior de la iglesia de Sant Quirze de Pedret, Barcelona (Montserrat Baldomà)

recuperamos las pinturas porque teníamos información precisa sobre la localización, el color y el tono originales, como era el caso del Orante de Pedret, una pintura del siglo X. En el ábside pequeño, donde no se conservaba nada in situ, ya que todo estaba en el museo de Barcelona, decidimos hacer una reproducción. Esto permitió al espectador tener una idea clara de cómo eran esas iglesias, y contrarrestar una creencia errónea muy extendida en Cataluña, donde la gente asocia el románico con la piedra vista. Sin embargo, tanto en el exterior como en el interior, las iglesias románicas estaban enlucidas y pintadas. Así que, en este caso, creímos necesario mostrar una absidiola completamente pintada, que reprodujera las pinturas del museo y las completara.

**Y de nuevo aparece la cuestión sobre qué es auténtico y qué no lo es.**

Este es un tema que me planteo a menudo, especialmente en el caso de las pinturas de Sant Quirze de Pedret. ¿Qué pinturas son realmente más auténticas: las que aún se encuentran en Pedret, en su ubicación original, o las que están en el museo? Las de Pedret tienen una autenticidad esencial que proviene del hecho de estar en su lugar original, en ese valle específico. Las hemos reproducido y consolidado basándonos en lo que sabemos sobre cómo eran. Por otro lado, las pinturas que se encuentran en el museo, aunque se consideran originales, han perdido una parte significativa de su autenticidad. No solo han sido desplazadas de su contexto original, sino que también han sido modificadas durante el proceso de arranque y traslado. Geométricamente, han sido transformadas. Entonces, me pregunto, ¿podemos seguir considerándolas auténticas? ¿Es posible que las pinturas que permanecen en Pedret, en su contexto original, sean menos auténticas que las que están en el museo, a pesar de las alteraciones que estas han sufrido?



Alzado y sección de la Porxada de Granollers, Barcelona (González Moreno Navarro 1988)

### Háblanos también de la restauración de la Porxada de Granollers.

La restauración de la Porxada de Granollers fue un proyecto muy especial, tanto por su significado histórico como por las dificultades que planteaba. Este antiguo mercado, que aún sigue activo y es un símbolo de la ciudad, requería una intervención cuidadosa. Contábamos con bastante material documental, como fotografías antiguas, y también se conservaban algunas de las bases de las columnas. Por todo ello, parecía que la reconstrucción era la actuación más adecuada. Partimos de una idea muy sencilla: las vigas son vigas y las tejas, tejas. No había más secretos. ¿Cambiar los materiales, marcar de alguna manera las tejas nuevas o emplear otras de un color distinto? No tenía sentido. En este tipo de restauraciones es perfectamente adecuado utilizar los materiales y los métodos de construcción originales. Si hoy la gente cree que la Porxada siempre ha estado así, que no ha sido restaurada, eso es una gran satisfacción para mí. Una buena restauración es aquella que pasa desapercibida y respeta la autenticidad del monumento.

Obras de restauración de la Porxada de Granollers (Joan Francés Estorch)



**También es muy conocida la intervención que llevaste a cabo en las chimeneas del Palacio Güell. ¿Cuál fue el criterio que seguiste en este caso y cómo fue acogida esa intervención?**

Las chimeneas de la azotea del Palacio Güell son elementos realmente fascinantes dentro de la obra de Gaudí. Cuando llegué allí, me encontré con 20 de ellas, de las cuales algunas estaban deterioradas, pero aún conservaban piezas originales que pudimos recuperar. Sin embargo, había cinco chimeneas que habían perdido su revestimiento por completo. Reflexionando sobre la autenticidad de estas chimeneas sin revestir, me di cuenta de que, para Gaudí, el revestimiento de las superficies, tanto interiores como exteriores, era absolutamente esencial. Por lo tanto, ver estas chimeneas desprovistas de su revestimiento, conservando sólo su forma, me parecía muy distante de lo que Gaudí habría deseado para ellas.

Dado que no conservábamos fotografías en color de las chimeneas originales, y sin confiar plenamente en las técnicas modernas para colorear imágenes antiguas, decidimos que intentar reproducir exactamente lo que había hecho Gaudí sería un error. En lugar de eso, optamos por un enfoque diferente. Encargamos a cinco artistas plásticos, escultores y ceramistas que crearan nuevos revestimientos para estas chimeneas, que a su vez respetaran su forma y el material original. Al permitir que cada artista expresara su visión sobre cómo deberían ser esas chimeneas hoy en día logramos una intervención que considero auténtica, que además respeta la esencia de la obra de Gaudí y la adapta al presente.

En cuanto a la acogida de esta intervención, recuerdo un día en particular, después de haber finalizado la obra. Estaba allí, observando el resultado, cuando una señora desde un hotel cercano, donde estaba limpiando o trabajando en las habitaciones, me llamó y me dio su opinión sobre lo que habíamos hecho. Me dijo que le encantaban las chimeneas, pero en especial una de ellas. Curiosamente, era una de las nuestras. Su comentario fue para mí una satisfacción enorme, mucho más valioso que cualquier crítica que pudiera haber recibido de expertos en Italia o en cualquier otro lugar. Para mí, ese momento encapsuló lo que siempre he creído: no trabajamos para los críticos, sino para la gente. Ellos son quienes viven y experimentan las obras que restauramos. Por supuesto, no se trata de hacer una restauración por asamblea o votación popular, sino de escuchar a la gente y tener en cuenta sus sentimientos y percepciones. Al final, como profesionales, tenemos la responsabilidad de dar una respuesta adecuada, pero nunca debemos olvidar que la obra debe conectar también con las personas para quienes realmente estamos trabajando.

Porxada de Granollers  
(Beatriz Pérez Porro)





Chimeneas del Palacio Güell,  
Barcelona (Beatriz Pérez Porro)

## References | Referencias | Referências

González Moreno-Navarro, Antoni. 1999. *La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)*. Memoria SPAL 1993-1998. Barcelona: Diputación de Barcelona.

González Moreno-Navarro, Antoni. 1988. Restaurar monumentos, una metodología específica. *Informes de la Construcción*, vol. 40, 397: 25–48. <https://doi.org/10.3989/ic.1988.v40.i397.1545>

## Biographies | Biografías | Biografias

### Alejandro García Hermida

Doctor Arquitecto y Máster en Conservación y Restauración del Patrimonio Arquitectónico por la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, donde es profesor asociado desde 2019. Ha sido profesor asociado de la Universidad Alfonso X el Sabio (2009 a 2019), Visiting Scholar en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Notre Dame (EEUU, 2016) y profesor invitado en universidades como Yale, Miami, Colorado, Liverpool o el Politecnico di Milano, entre otras. Ha dedicado su actividad profesional a la arquitectura y la construcción tradicionales y a la restauración y el estudio de edificios históricos, principalmente en España y Marruecos, así como a la creación y dirección desde 2012, gracias a Richard H. Driehaus, de las iniciativas que hoy se desarrollan desde la Fundación Culturas Constructivas Tradicionales, de la que fue cofundador. Es también asesor de la filial de Kalam en los EEUU, de la que fue también CEO, miembro de la Junta Directiva de la ONG Terrachidia y Vicepresidente y cofundador de INTBAU España. Algunos de estos trabajos han sido galardonados con el INTBAU Excellence Award 2015, el Premio Hispania Nostra 2019, una Mención Especial de los Premios Unión Europea-Europa Nostra 2019, el Prix européen d'architecture Philippe Rotthier 2021 y el Premio Nacional de Artesanía 2021.

### Guillermo Gil Fernández

Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid y Psicólogo por la UNED. Es desde hace más de seis años el coordinador general de la institución cultural francesa Domaine de Boisbucet, donde ha organizado cursos, exposiciones y residencias relacionados con el arte, el diseño y la arquitectura. Es además responsable de la colección, la biblioteca y el archivo de Alexander von Vegesack, fundador del Vitra Design Museum y reputado coleccionista. Forma parte también desde 2019 del equipo que creó y coordina las iniciativas que hoy se desarrollan desde la Fundación Culturas Constructivas Tradicionales. Algunos de estos trabajos han sido galardonados con el Premio Hispania Nostra 2019, una Mención Especial de los Premios Unión Europea-Europa Nostra 2019 y el Premio Nacional de Artesanía 2021.