

Leyre Mauleón  
Pérez

# El ADN de la Mezquita de Córdoba

## *Genotipo, fenotipo y clonación*

### **Introducción**

¿El nacimiento de una palabra para designar una acción influye en el modo en que esa acción se lleva a cabo?

En este trabajo se intenta estudiar si el nacimiento de la restauración como concepto modifica o no la manera de intervenir en edificios del pasado. Como ejemplo ilustrativo de esta cuestión se propone la Mezquita de Córdoba, puesto que tiene intervenciones tanto anteriores como posteriores a las teorías.<sup>1</sup>

Se ha elegido el campo de la restauración como motivo de este trabajo por ser una rama especializada de la arquitectura que tiene como ventaja, frente a otras, que engloba todas las materias que se estudian en la carrera: proyectos, construcción, instalaciones, historia, dibujo, estructuras y hasta cuestiones legales. Esto es así gracias a que el estudio se ciñe a un tipo de edificios, los históricos, y no a un problema concreto que podrían compartir todos los edificios, como ocurre con otras posibles líneas de especialización en arquitectura.

El detonante del trabajo ha sido un texto de Antón Capitel en el que se analiza la evolución de la Mezquita de Córdoba atendiendo exclusivamente a aspectos de composición y dejando al margen otro tipo de valoraciones históricas o arqueológicas.<sup>2</sup> Esta ha sido la herramienta fundamental para determinar el estado de la cuestión, mientras que la comparación de este texto con otras lecturas me ha servido para definir una manera personal de enfocar los asuntos que plantea Capitel.

Es cierto que restauración no es composición. De todos modos, el problema de la restauración se puede analizar aplicando conceptos compositivos concernientes al orden formal de

las cosas. Esto es posible si se analizan los edificios restaurados atendiendo a la manera en que lo viejo y lo nuevo dialogan entre sí. En este diálogo siempre se observan diferencias y semejanzas entre preexistencia y añadido, y el estudio compositivo está destinado a discernir en qué medida prevalecen las unas o las otras, así como a estudiar si en conjunto todo constituye una unidad o es, por el contrario, una suma de piezas donde prevalece la multiplicidad. En el caso concreto de la Mezquita de Córdoba, las múltiples transformaciones que ha sufrido a lo largo de su vida, permiten estudiar cómo dialogan entre sí muchos idiomas distintos pertenecientes a distintas épocas. La vida entera de la Mezquita, con todos sus variados episodios, se puede entender como un mosaico de ejemplos de lo que es intervenir en el pasado, tanto con teorías como sin ellas. Si entendiéramos cada nueva intervención en la Mezquita como una tesela de este mosaico, cabría preguntarse si en su totalidad todas estas intervenciones constituyen un conjunto unitario, de la misma manera que un grupo de teselas, miradas desde lejos, constituyen una imagen reconocible.

Entre todas estas intervenciones un conjunto de ellas, muy distintas entre sí, se engloban, sin embargo, bajo un mismo concepto, el de restauración. Mientras tanto, otras intervenciones quedan fuera de este grupo ¿Es operativo agrupar las intervenciones de esta manera? ¿Ayuda a ver nuestro conjunto de teselas como un mosaico o más bien las vemos como un agregado inconexo? Tal vez otras maneras de ordenar en familias estas modificaciones permitirían una mejor comprensión del monumento o una aproximación a nuevos problemas.

En este trabajo se propone clasificar las intervenciones en la Mezquita de Córdoba en función de cómo alteran

*Mezquita de Córdoba. Bosque de columnas por sustracción.*

*Pabellón de Bruselas. Bosque de columnas por adición.*

su identidad. Para ello se propone un paralelismo entre la identidad del edificio y la de los seres vivos, pues ambas constan de rasgos latentes y rasgos patentes. La identidad de los organismos está presente de manera latente en lo que los científicos llaman el genotipo y de manera patente en lo que llaman fenotipo. El genotipo se observa en el ADN del individuo, el fenotipo en su aspecto externo. Trasvasando estas ideas del campo de la biología al de la composición, el genotipo se asemeja a la idea de forma, propia de la academia francesa, que atañe al orden y la estructura, mientras que el fenotipo es asimilable a la idea de forma como imagen, que caracteriza la visión de los ingleses.

A lo largo del trabajo se van a estudiar alteraciones del ADN de la Mezquita haciendo alusión a estos dos conceptos de genotipo y fenotipo y también al concepto de clonación, la obtención de un organismo a partir de moléculas de otro, de manera que el individuo clonado es idéntico al original.

**Del fenotipo al genotipo. Ampliaciones musulmanas.**

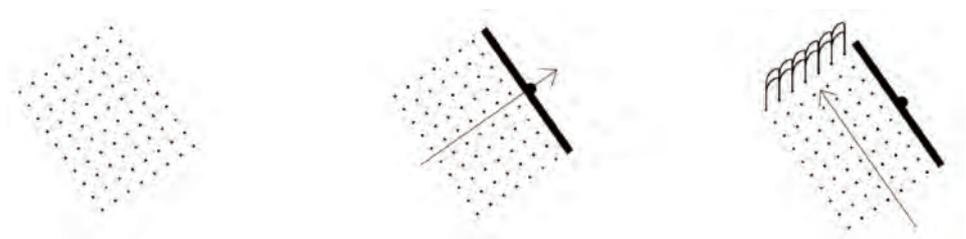
Para entender la configuración de la Mezquita de Córdoba en clave compositiva hay que recurrir, entre otras cosas, al mecanismo de superposición, que recorre todas las escalas del edificio, observándose tanto en la ordenación de conjunto, como en la resolución de pequeños detalles de articulación.

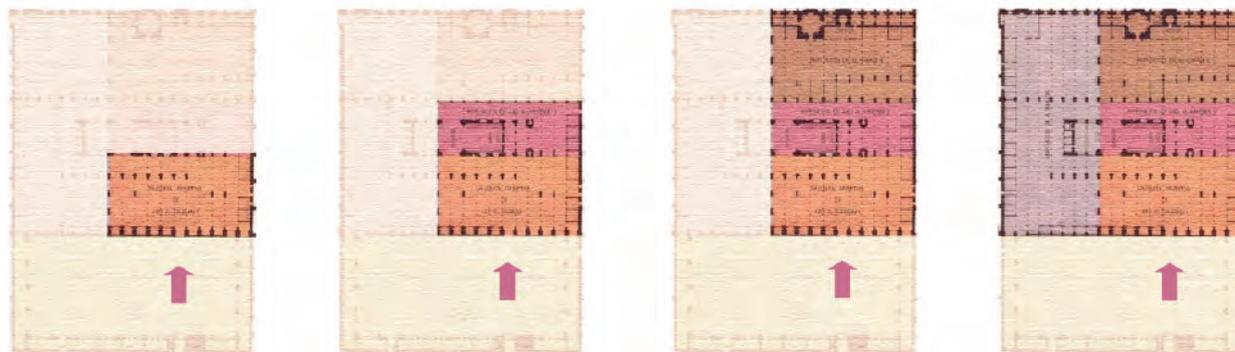
A nivel de ordenación general, en la mezquita se reconocen dos direccionalidades del espacio perpendiculares entre sí y superpuestas, de manera que compiten entre ellas, sin que predomine una sobre otra. Una dirección es la perpendicular a la quibla y queda señalada por la disposición de las naves; es la dirección que orienta la mirada hacia el mihrab, el punto



más sagrado de la Mezquita, y por lo tanto tiene un claro valor simbólico. La otra dirección es la paralela a la quibla, en ella se producen mágicos efectos perspectivos, debidos a la superposición de arcos en profundidad. Colocando la mirada según esta dirección “podría entenderse que los arcos de medio punto definen una serie de bóvedas continuas”.<sup>3</sup> De esta manera, sobre la malla de pilares que configura un espacio aparentemente homogéneo, se superponen dos direccionalidades, la señalada por la techumbre de madera hacia el mihrab y la señalada por las bóvedas ilusorias en perpendicular a la anterior. Además del recurso compositivo de la superposición, resulta esclarecedor comprender que la mezquita es un bosque de columnas que resulta de horadar muros de carga perpendiculares a la quibla. Es decir, que el espacio se configura por sustracción de materia en muros, y no por adición de columnas, como en un primer momento podría parecer más intuitivo pensar. Creo que en parte esta idea intuitiva procede del conocimiento del pabellón de España en la exposición de Bruselas de Corrales y

*De izquierda a derecha: malla de pilares, direccionalidad de la quibla, direccionalidad de los arcos.*





De izquierda a derecha: Mezquita primitiva de Abd-al-Rahman I (Espacio unitario), Ampliación de Abd-al-Rahman II. (Espacio con antesala), Ampliación de Al-Hakam (Espacio secuencial vertebrado por un eje de simetría), Ampliación de Almanzor (Espacio fragmentado).

Molezún (1958), un bosque de pilares que resulta de la adición de un módulo. La planta de la mezquita, en cambio, no es una suma de puntos, sino el resultado de borrar parte de unas líneas continuas para hacerlas intermitentes.

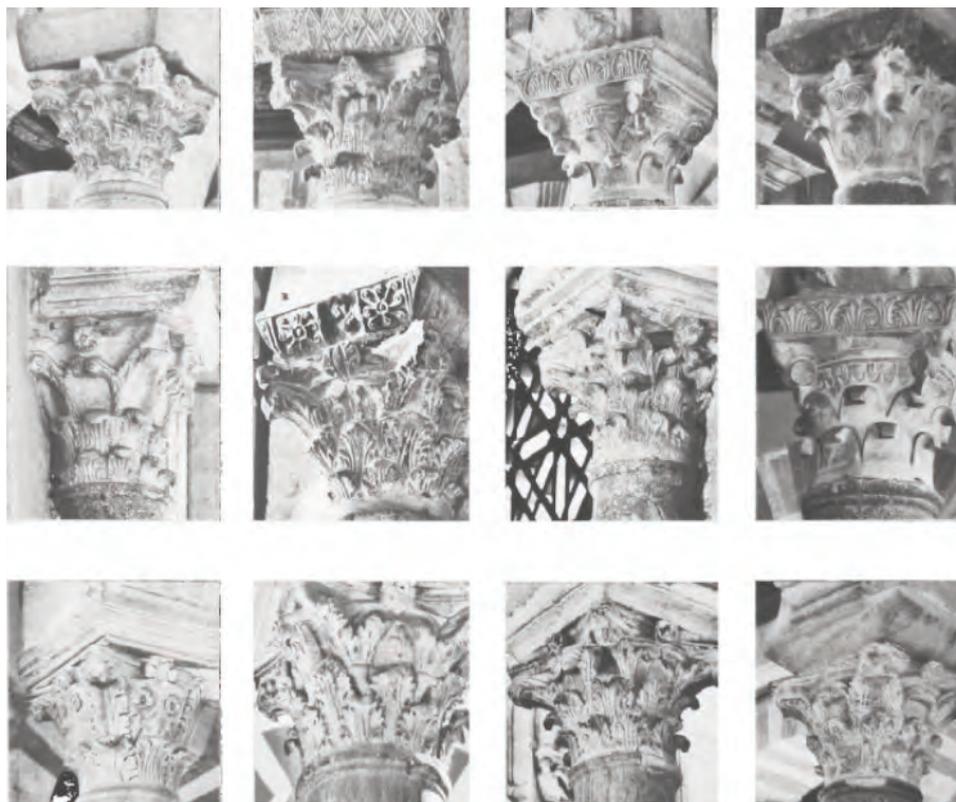
Partiendo de esta ambigüedad espacial inicial, las tres ampliaciones de la Mezquita en época musulmana supondrán un crecimiento de la malla prolongándola, según la dirección perpendicular a la quibla en las dos primeras ocasiones, y en la paralela a la misma en la última ampliación. Aunque estas ampliaciones no alteran el aspecto superficial del conjunto, su fenotipo, puesto que se repite la estructura de arcos ya existente, la simple modificación de las proporciones generales de la planta y de la extensión del bosque de columnas cambian mucho las condiciones espaciales que determinan el orden latente del proyecto, el genotipo.

El espacio de la mezquita musulmana siempre es una malla de pilares, pero en el momento de su fundación la malla es un rectángulo al que se accede por el punto medio de su lado más largo; después, la malla es un cuadrado al que se accede por el punto medio de uno de sus lados; en la siguiente etapa la malla es nuevamente un rectángulo, pero ahora se accede por el punto medio del lado corto del mismo y, en su configuración final, la malla vuelve a ser un cuadrado al que se accede por un punto desplazado del eje de simetría de uno de los lados.

Además de las proporciones de la planta y de la localización del acceso, hay otro elemento que ayuda a definir las distintas espacialidades de cada ampliación y son los restos de los muros que se derriban al prolongar el

tejido de la mezquita. Estos muros se perforan de manera que quedan convertidos en una serie de machones alineados con la malla de pilares ya existente. Parece que los machones intentan hacerse pasar por columnas, pero su disfraz no es del todo eficaz y lo cierto es que acaban constituyendo muros virtuales paralelos o perpendiculares a la quibla, según el caso, que funciona como un recuerdo de lo que antes existía. De esta manera la mezquita inicial, que funcionaba como un espacio unitario, pasa a ser antesala de acceso a la mezquita de la primera ampliación; estas dos mezquitas, a su vez, acaban conformando con la segunda ampliación un espacio secuencial, en el que se van atravesando sucesivos velos a medida que se acerca el mihrab. Con la tercera y última ampliación el espacio queda fragmentado en un total de cinco rectángulos, tres de los cuales son resultado de las primeras ampliaciones, y otros dos resultan de las intervenciones finales. En esta fragmentación cobran especial fuerza la línea perpendicular a la quibla, que separa la tercera ampliación del resto de la mezquita, y la línea de machones paralela a la misma, que recorre el espacio de lado a lado. En esta última línea se observa que los residuos de muro perforado, nacidos como una consecuencia inevitable de un proceso constructivo, se imitan en la ampliación. Así parece que estos machones de la primera y segunda ampliación son algo premeditado, en lugar de un imprevisto. Parece que la misión de esta línea de machones paralela a la quibla es coser la vieja y la nueva mezquita, pero lo cierto es que funciona más como elemento divisorio que como ligazón. Como consecuencia de todas estas ampliaciones se descubre que “el edificio... al ampliarse igual a sí mismo, no alterándose su arquitectura original,

*Distintos ejemplos de capiteles corintios en la Mezquita de Córdoba.*



llega a ser paradójicamente muy distinto del primitivo”.<sup>4</sup>

Resulta entonces que, bajo una misma apariencia, se esconden cuatro estructuras formales distintas, es decir, que con un mismo fenotipo, se reconocen cuatro genotipos diferentes. Con todo, si se observa atentamente, se descubre que la apariencia no es exactamente igual en todos los casos, ya que los capiteles de las columnas nos dan pistas para saber si estamos en la mezquita fundacional o en la ampliación; hay distinción entre lo viejo y lo nuevo, pero es sutil y no se percibe a primera vista.

En la mezquita primitiva todos los capiteles son distintos porque proceden de edificaciones cristianas anteriores, en consecuencia, todos son ejemplos concretos de capiteles corintios, como un conjunto de individuos pertenecientes a la misma especie pero diferentes entre sí. En la ampliación, por el contrario, todos los capiteles son iguales y están diseñados de manera que recogen todos los rasgos generales de los capiteles corintios ya existentes y ninguno de los rasgos particulares de los mismos. Los capiteles de la mezquita ampliada son la materialización del capitel corintio tipo, lo que en térmi-

nos biológicos sería el genotipo de capitel. Los capiteles de la mezquita fundacional, en cambio, son diversas manifestaciones concretas de ese genotipo, con distintos aspectos externos, es decir, cada una tiene un fenotipo particular.

Esta idea de los objetos tipo se deja ver en la historia de la arquitectura en ejemplos tan lejanos en el tiempo como la Mezquita de Córdoba y en otros tan recientes como la obra de Moneo y Le Corbusier. Moneo recurre al diseño de objetos tipo en la ampliación del Banco de España, cuando tiene que repetir los medallones del edificio ya existente, y lo hace proyec-

*Capitel corintio tipo presente en las ampliaciones de la Mezquita.*



*Objetos tipo como recurso para resolver una ampliación. Ejemplos de medallones concretos en el Banco de España. A la derecha, Medallón tipo diseñado por Rafael Moneo.*



tando unos nuevos que recogen las características generales de los medallones de partida simplificando los rasgos particulares de cada uno de ellos. Para la definición de este medallón Moneo se apoya en el concepto de sólido capaz, que en gran medida es el que se utiliza también para definir los capiteles de la mezquita. En el caso de Le Corbusier el interés por los objetos tipo tiene su origen en sus cuadros puristas en los que representa la guitarra tipo o el jarrón tipo. Después, esta idea aparece en su arquitectura en sus pilares, por ejemplo, que son en realidad columnas tipo, desprovistas de basa y capitel, limitándose a lo esencial que contienen todas las columnas y sin ningún rasgo que las particularice.

El interés por los objetos tipo en la intervención en edificios existentes consiste en que son una manera de introducir elementos que se camuflan entre lo que ya hay sin imitarlo

*Objetos tipo como elemento que da carácter a todo el edificio. Cuadro purista de Le Corbusier. Abajo, Columnas tipo en la Villa Saboya de Le Corbusier.*



literalmente. Tienen valor en primer lugar como recurso para resolver un problema y en segundo lugar valor estético en sí mismos. Los objetos tipo de Le Corbusier carecen de ese primer valor antes mencionado y todo su interés radica en su valor estético, sirven para dar carácter al edificio de la misma manera que a Eduardo de Adaro y Severiano Sainz de la Lastra, los arquitectos del Banco de España, les sirven los medallones.

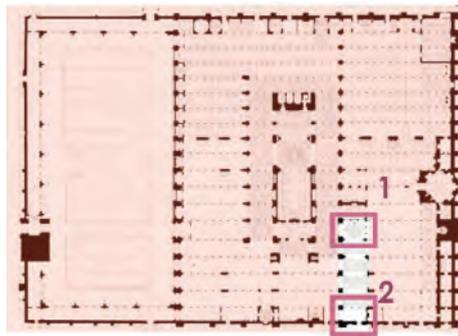
La pregunta frente a esto es ¿cómo se restauraría un edificio del movimiento moderno, por ejemplo, la Villa Saboya? donde los objetos tipo no son la excepción sino la norma y no valen, por tanto, como recurso para diferenciar lo nuevo y lo viejo. Resultaría absurdo darle la vuelta al argumento de Moneo en el Banco de España y sustituir un pilar de la villa por una columna dórica. Está claro que el argumento no es bidireccional y que hay que buscar, por tanto, los recursos adecuados para intervenir en cada edificio según su época.

**Del genotipo al fenotipo. Cristianizaciones**

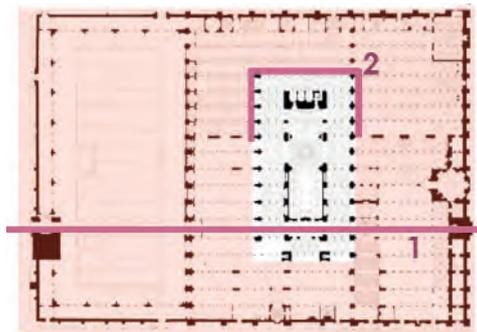
Mientras que en las ampliaciones musulmanas se observa una transformación del espacio con distintos genotipos escondidos bajo un mismo fenotipo, es decir, diferentes estructuras formales con una misma apariencia externa; en la intervención de los cristianos se sigue el camino inverso, partiendo del genotipo de iglesia, esta se va adaptando a distintos lugares de la mezquita dando lugar a diversos fenotipos. De este modo, todas las iglesias tienen aspectos diferentes pero son herederas de una misma idea de partida.

Los cristianos necesitan un espacio direccionado hacia un foco, el altar, con tres naves, siendo la central de mayor importancia que las laterales, e inscrito en un rectángulo. El rec-

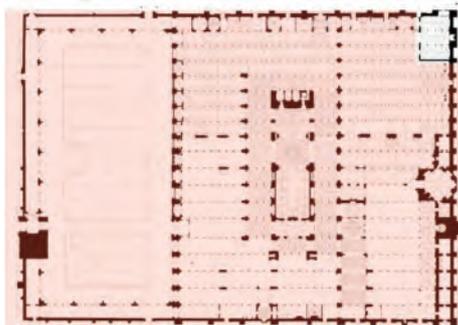
A. El número uno señala la Capilla de Villaviciosa. El número dos señala el nártex de acceso a la iglesia.



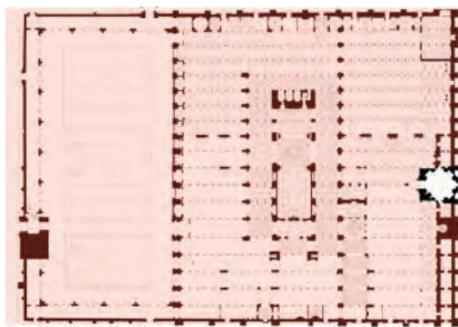
B. El número uno señala el eje de enlace del acceso a la mezquita y el mihrab y el número dos indica la girola cuadrada en torno al altar.



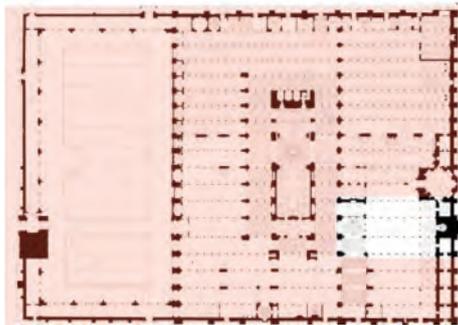
C.



D.



E.



tángulo se orienta de manera que la dirección de enlace del altar con el acceso sea la de su lado largo, en consecuencia el espacio cristiano se percibe como profundo y estrecho.

Este conjunto de reglas se respetan en mayor o menor medida en la delimitación de iglesias dentro de la mezquita y se observan así múltiples variaciones de la idea inicial.

La primera inserción (fig. A) es un espacio de una única nave orientada en paralelo a la quibla. A nivel espacial es interesante que los cristianos elijan esta dirección porque en ella se producen los efectos perspectivos de paralaje debidos a la superposición de arcos en profundidad ya mencionados. Se elige así la dirección espacial con mayor valor escenográfico. A la hora de resolver este espacio longitudinal es importante definir claramente su principio y su final, para ello se aprovechan las arquerías de la mezquita para delimitar un nártex en el acceso a la iglesia y la Capilla de Villaviciosa para configurar un altar.

La segunda inserción (fig. B) es la de la Catedral, colocada de manera que sus machones coinciden con los restos de muros de las ampliaciones musulmanas iniciales, para interferir lo menos posible con la estructura ya existente. Destaca el cuidado de no interrumpir el eje que enlaza el acceso a la mezquita con el mihrab, al colocar el coro ligeramente desplazado hacia el este. Otro testimonio claro de la sensibilidad con que se inserta la catedral es la forma elíptica de la cúpula, que se adapta a la geometría rectangular de la malla de pilares ya existente. Por último, la idea de definir una girola cuadrada en torno al altar, cubriendo los techos de la mezquita en esa zona con bóvedas góticas, es similar a la de utilizar como nártex un tramo de la mezquita en la primera inserción cristiana ya descrita. El objetivo es delimitar recintos propios de la tipología de iglesia cristiana dentro de la malla de pilares musulmana.

La tercera inserción (fig. C) es una iglesia de tres naves que incumple la regla de que el lado mayor del rectángulo es el que enlaza el acceso y el altar sin que por ello se pierda la idea de iglesia cristiana. Al entrar en esta iglesia se percibe un espacio ancho y



Vista aérea de la mezquita.

poco profundo, pese a todo, la presencia de tres naves y un altar en la nave central, así como la delimitación del recinto con muros, permite captar la idea de espacio cristiano sin que se sigan estrictamente todas sus normas. En este caso, a diferencia de las iglesias anteriores, la nave principal se orienta en perpendicular a la quibla, desaprovechando los efectos escenográficos antes citados. La posición de esta pieza dentro de la mezquita se puede entender como un intento por colmatar todo perímetro del edificio con capillas para cristianizar los muros musulmanes. Respecto a esto es interesante la idea de que ese muro no aumenta de sección de manera homogénea en todos sus lados, sino que adquiere mayor volumen en el lado sur, menor en el norte, e intermedio en los lados este y oeste. Con esto se consigue centrar la catedral dentro de la mezquita ya que, tras la modificación de los bordes, la distancia de las naves laterales de la catedral al perímetro de la mezquita es similar en todos los lados del edificio.

La cuarta inserción (fig. D) no responde al tipo de iglesia cristiana sino al de sacristía, pero se recoge en esta secuencia por el interés que tiene su manera de encajarse en la trama ya existente. Esta sacristía, en lugar de modificar su geometría regular para

Armaduras de madera propiciando penumbra.

adaptarse a la malla de pilares, como ocurría en la cúpula de la Catedral, absorbe las diferencias entre las dos geometrías mediante muros gruesos cuyo contorno interior es completamente distinto del exterior. Según Capitel “esta inserción es menos interesante en cuanto excesivamente independiente”<sup>5</sup>, de todos modos, en la lectura que se hace en este trabajo supone una aportación tan valiosa como las demás, pues plantea un nuevo recurso compositivo utilizado para enlazar lo nuevo y lo viejo. Este recuso, es el del “poché” como manipulación del contacto, según esto “dos formas A y B, caracterizadas geométricamente, pueden compatibilizarse preservando su identidad figurativa”<sup>6</sup> si se trabaja el espacio que las une. Trabajar este espacio de unión puede ser, por ejemplo, tallar un muro con distintas geometrías en cada una de sus caras, que es lo que ocurre en los muros de la sacristía que se está estudiando.

La quinta y última inserción (fig. E) es una iglesia cristiana que utiliza el antiguo mihrab musulmán como altar y tiene su acceso en la Capilla



Sección de la Mezquita de Córdoba por la Catedral.



*Bóvedas de cañón enca-ladas y lucernario.*



de Villaviciosa antes mencionada. Esta capilla se convierte así en un punto que, según se lea en dirección paralela o perpendicular a la quibla, funciona como altar o nártex respectivamente. En esta última iglesia se incumple la norma de que las naves laterales deben quedar cerradas por muros, pese a ello, el hecho de verificar rigurosamente el resto de condiciones que definen el tipo de iglesia consigue que este espacio se enmarque en el conjunto de la mezquita de manera virtual sin que sus límites estén definidos de manera material. El interés de esta última intervención radica en la maestría de ser capaz de segregar un espacio sin necesidad de romper la continuidad del conjunto.

En esta línea de demostrar que la intervención de los cristianos en la mezquita es más respetuosa de lo que a primera vista podría parecer, hay un último argumento a destacar, y es la idea de que las inserciones cristianas plantean un crecimiento de la mezquita en altura, a diferencia de las ampliaciones musulmanas, que hacían que creciera en extensión horizontal. Esta modificación plantea distintas lecturas de la intervención cristiana según la perspectiva desde la que se observe. Una vista aérea de la mezquita revela como algo agresivo la inserción de la catedral, pero resulta que al pie del edificio, desde el patio de los naranjos, la catedral pasa completamente desapercibida. En cuanto al interior del monumento la catedral apenas se distingue, pues queda sumergida en el bosque de pilares y se camufla dentro de él.

*Jackson Pollock.*  
*Detalle de la obra*  
*Nº 14 (1951).*

A nivel de volumetría, por tanto, la catedral queda muy integrada en la mezquita aunque en principio podría no parecerlo. A nivel de iluminación, en cambio, no ocurre lo mismo. La catedral, al introducir luz cenital en la penumbra de la mezquita, rompe la atmósfera de misterio propia de la religiosidad musulmana e introduce nuevas cualidades espaciales más adecuadas al culto cristiano. Esta operación de iluminar la mezquita llegó a su máxima expresión cuando en el SXVIII se sustituyeron los techos planos de madera que cubrían el edificio por bóvedas de cañón enca-ladas con lucernarios.

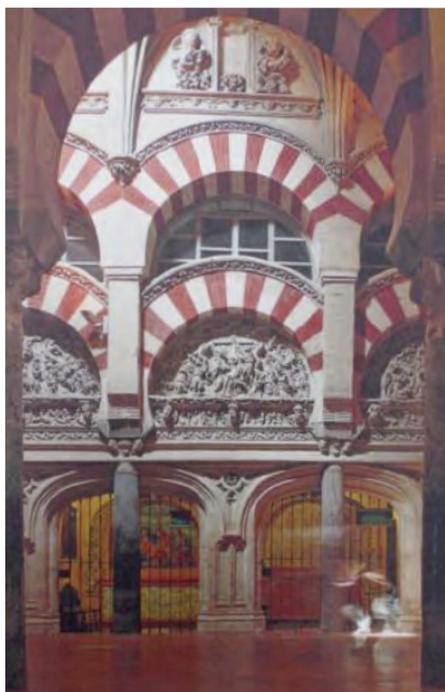
Un último aspecto fundamental en el problema de la relación entre lo nuevo y lo viejo en las cristianizaciones es la colisión de lenguajes que se produce al encontrarse la arquitectura occidental de la catedral y la oriental de la mezquita. Esta situación de choque puede propiciar lo que es el desorden tal como lo define Arnheim (1904-2007), filósofo de la percepción. Según este el desorden “no es la ausencia de todo orden, sino más bien el choque de órdenes no coordinados”.<sup>7</sup> Según esto las obras de los artistas del dripping (chorreo), como Jackson Pollock, no son en realidad muestras de desorden, mientras que la colisión entre la catedral y la mezquita en Córdoba sí puede llegar a serlo si no se produce un encuentro coordinado de los dos órdenes.

Observando las siguientes fotografías del interior de la mezquita se distinguen distintos grados de coordinación entre órdenes al dar respuesta a diversos problemas.



En primer lugar, la colocación de un bajo relieve que enfatiza el borde superior de los arcos musulmanes, es una forma sutil de cristianizarlos sin hacer que pierdan su identidad. Frente a este respeto mostrado hacia las estructuras preexistentes es llamativa la viga que atraviesa los capiteles sin tenerlos en consideración.

*Vista interior de la mezquita.*



*Témpano de arco musulmán con bajo relieve cristiano. Zoom de la imagen anterior.*



*Témpano de arco musulmán con decoración geométrica.*



Los capiteles sirven para apoyar elementos sobre ellos, y no para atravesarlos, aquí su misión estructural queda completamente anulada.

Otro aspecto interesante es el de la colocación de los arcos cristianos rebajados que aparecen en el estrato inferior de la fotografía haciendo coincidir su punto medio con la posición de la preexistente columna musulmana. Esta manera de coordinar los dos lenguajes utiliza reglas compositivas más bien propias de la arquitectura musulmana tal cual lo cuenta Fernando Chueca Goitia que dice: “El espacio occidental es continuo, perspectivista y, por consiguiente, fugado; tiene convergencia y punto de fuga. En cambio, el espacio, digamos árabe, es de índole totalmente distinta [...] podríamos llamarlo espacio cuántico [...] el espacio ‘cuántico’ morisco desconoce la fuga y aun parece que a veces voluntariamente la proscribía valiéndose de muchos recursos: ofuscación de la vista o ruptura por pantallas arquitectónicas de la fluencia del rayo visual”.<sup>8</sup>

Por último, en la fotografía se observa cómo el tímpano del arco musulmán de herradura se ha colmatado con un bajo relieve con motivos figurativos cristianos. Esta idea de llenar el tímpano del arco con decoración de pequeña escala puede entenderse como un intento de hacerse eco, en la nueva inserción cristiana, de recursos utilizados por los musulmanes en otros puntos de la mezquita. Estos últimos llenaban el vacío de los arcos con decoración plana geométrica. Se juega así con los recuerdos del espectador de manera que, sin aparecer los dos arcos puestos el uno junto al otro, la imagen de uno remite a la del otro, porque ambas se quedan grabadas en la retina del que mira. Este procedimiento analógico que “no se basa en la simultaneidad visible de órdenes formales interdependientes, sino en las asociaciones que el espectador establece a lo largo del tiempo”<sup>9</sup> es un recurso que se verá, mucho tiempo después, en la intervención de Carlo Scarpa en Castelvecchio (Verona, Italia, 1957-1967). Frente a esta interrelación entre viejo y nuevo, que necesita de la participación activa del espectador, hay en la mezquita otros ejemplos donde la acertada yuxtaposición de elementos

*Vista interior de la iglesia ubicada en la esquina sureste de la mezquita.*



similares entre sí favorece la trabazón entre los dos órdenes que se encuentran, el de la arquitectura cristiana y el de la musulmana. Esto ocurre, por ejemplo, en la iglesia que aparece señalada en la figura 3 de este capítulo, que se encuentra en la esquina sureste de la mezquita. En ella los techos son bóvedas góticas y sus nervaduras, al aparecer junto a los arcos musulmanes hacen que parezca que todos los elementos nacen con una misma intención, la de constituir un techo formado por arcos entrelazados. En realidad los arcos musulmanes y las nervaduras góticas son elementos completamente distintos y nacen por cuestiones estructurales diferentes, pero al colocarlos juntos parece que los arcos de herradura son como una nervadura más, de mayor sección que las otras y colocada en una cota más baja. Esta sensibilidad que permite una disposición ordenada de elementos heterogéneos es lo que se llama sensibilidad heterotópica<sup>10</sup>. Por otro lado, en este caso concreto, hay otro elemento más que contribuye a unificar lo gótico y lo musulmán, además del juego de hacer que los arcos de herradura parezcan nervaduras, y es el de la pintura con motivos cristianos, que al extenderse sobre la totalidad del espacio funciona como una capa que unifica el conjunto.

El espacio de la mezquita, tras las modificaciones descritas, ha pasado de funcionar como una “organización de las denominadas redundantes por los teóricos de la percepción”<sup>11</sup> basada en la repetición y fácilmente per-

ceptible a primera vista, a funcionar como un espacio pintoresco, que ofrece múltiples perspectivas distintas y sorprendentes y en el que se reúnen piezas de diversas procedencias cuya originalidad radica tanto en lo que son, como en las posibilidades que ofrecen de conectarse inventando ligaduras. En resumen, los musulmanes pensaban por repetición y los cristianos, en cambio, por improvisación buscando soluciones particulares para enlazar lo heterogéneo y descubriendo, en cada momento, respuestas que ni ellos mismos esperaban encontrar en un principio.

Para cerrar este capítulo sobre la cristianización de la mezquita se recogen unas palabras de Gabriel Ruiz Cabrero. En ellas se recurre al paralelismo entre la identidad de la Mezquita de Córdoba y la genética de los seres vivos a la que se hace alusión repetidas veces a lo largo de este trabajo: “Tal vez esta transformación en basilica, que Antón Capitel llamó metamorfosis en un texto muy sugerente, no fue en realidad sino la inevitable consecuencia de una condición genética [...] que transmitida por las piedras que Abderramán reutilizó en su mezquita tenía inevitablemente que reaparecer y manifestarse con su crecimiento, a través de toda la larga vida que este edificio tenía por delante”.<sup>12</sup>

### **Restauración inconsciente.**

Patricio Furriel, organista de la Catedral, realizó entre 1815 y 1819 una intervención muy acorde con los principios actuales sobre lo que debe ser una restauración. Se desconoce si esta coincidencia es fruto de la casualidad o si, por el contrario, Furriel era un visionario, pero lo cierto es que su intervención, anticipa muchas ideas que tardaron mucho en ser enunciadas con claridad años más tarde.

La obra de Furriel vino motivada por la eliminación de un retablo que se había colocado tiempo atrás sobre el mihrab, como una manera de cristianizar el espacio musulmán más sagrado de la mezquita. Al retirar esta pieza se descubrió que las dovelas que decoraban la parte inferior del arco estaban dañadas. Ya tras la idea de retirar el retablo se reconoce una actitud distinta a la de las interven-



*Dovelas originales, en la parte superior, y restauradas, en la parte inferior del mihrab de la Mezquita de Córdoba.*

ciones anteriormente descritas, pues no se trata de introducir novedades en el edificio existente, sino de recuperar la situación original del mismo.

Ahora comienza la etapa de lo que Capitel llamaría: “deshacer el tapiz de Penélope”, de manera que, todo el camino seguido para cristianizar la mezquita, se empieza a recorrer en sentido inverso. Con esta intención de recuperar lo perdido se restituyen las dovelas dañadas del mihrab. Es importante entender que a nivel de intenciones esta actitud es distinta de las anteriores, porque mira hacia el pasado en lugar de hacia el futuro, pero, desde el punto de vista de la composición, el problema sigue siendo el mismo, definir en qué medida se asemejan o se diferencian lo viejo y lo nuevo para que ambos constituyan o no un conjunto unitario.

No encontramos ahora con el recurso



de la analogía, entendida como una integración de rasgos dominantes, con el fin de hacerse eco de ellos en la parte que se trata de añadir. Estas dovelas añadidas tienen decoración floral, igual que las ya existentes, y de lejos resulta imposible distinguir las nuevas de las viejas. En cambio, al aproximarse al mihrab se descubren diferencias entre las dovelas que permanecen inalteradas y las restauradas porque hay variaciones en la geometría de sus flores. Las flores que se conservan desde la época califal tienen formas angulosas mientras que las restauradas tienen formas curvas, con múltiples ondulaciones. Además de esta sutil diferenciación debida a modificaciones de geometría, hay otra distinción que es la material; resulta que en las dovelas restauradas no se imitan literalmente los materiales de las antiguas, pues eran teselas procedentes de Bizancio y no se disponía de ellas en el mo-

*Motivos florales califales con teselas bizantinas. A la derecha, motivos florales románticos con teselas de vidrio pintadas.*



mento de la intervención. A cambio, se emplearon vidrios de colores pintados por su cara posterior y con dimensiones similares a las de las teselas ya existentes.

Recurriendo a los conceptos de genotipo y fenotipo, en este caso, el motivo floral se mantiene, pero su manifestación concreta en cada caso varía, por tanto, todas las dovelas tienen un genotipo común y distintos fenotipos.

Esa idea de diseñar una pieza añadida que se asemeja a la original, es la misma que se utilizó para diseñar los capiteles de las ampliaciones de la mezquita fundacional y también la misma que se utilizó en los medallones de la ampliación del Banco de España. De todos modos, la idea básica para el diseño de la pieza varía en cada caso. Por orden cronológico, en los capiteles califales el concepto fundamental es el de sólido capaz, en las dovelas de Patricio Furriel la idea es cambiar la geometría y el material, y en el Banco de España hay una mezcla de búsqueda del sólido capaz y de modificación de geometría, recurriendo a formas angulosas. Respecto a esta última ampliación se puede decir que “la analogía se hace aquí tenue, casi imperceptible, para convertirse en mera tautología”<sup>13</sup>, pero este comentario está más bien encaminado a criticar la falta de originalidad en cuanto al diseño estructural, constructivo y espacial del conjunto de la ampliación, y no tanto, creo yo, al diseño específico de la decoración.

En principio, de la misma manera que nos maravilla la maestría de los musulmanes y la de Patricio Furriel, nos debería fascinar la reinterpretación contemporánea que hace Moneo de los medallones del Banco de España. De todos modos, la seguridad con que Moneo hace sus medallones frente a la incertidumbre que debían tener los otros autores le resta un poco de magia y encanto a su intervención.

### **Formación de las teorías de restauración y repercusión en la Mezquita de Córdoba.**

Hasta este momento los capítulos del trabajo se han ido asociando a distintas etapas de la vida de la mezquita. En este recorrido se han visto ya tres

modificaciones de lo construido, ampliaciones musulmanas, cristianizaciones y restauración inconsciente. Todas ellas son previas a que se acuñe el término restauración, pero en todas se pueden reconocer parecidos con intervenciones posteriores a la definición de este concepto. La pregunta entonces es si tomar conciencia de lo que es la restauración, darle nombre y discutir sobre ello, tal como lo hicieron todos los teóricos a los que ahora se va a hacer referencia, realmente aporta algo nuevo sobre cómo hacer intervenciones en lo ya edificado. Primero se va a hacer un breve recorrido de las formulaciones teóricas en torno a la restauración y después se va a intentar aplicar estos conceptos a la Mezquita de Córdoba por ser el caso de estudio de este trabajo.

La teoría de la restauración nace de una discusión polarizada entre dos posturas extremas y enfrentadas la de un personaje francés, Viollet-le-Duc (1814-1879) y la de uno inglés, John Ruskin (1819-1900). El primero defiende la reconstrucción íntegra de las partes de edificios deterioradas, e incluso de las inacabadas, buscando una mimesis total, en la que resulte imposible distinguir lo viejo de lo nuevo. John Ruskin, por el contrario, es partidario de la conservación de los edificios mediante pequeñas obras de mantenimiento, que no alteren la imagen del conjunto, y que sean fácilmente reconocibles como elementos cuya presencia en el edificio se justifica exclusivamente por una necesidad constructiva. Frente a la mimesis idealista violletiana, Ruskin prefiere una distinción total entre preexistencia y añadido, pero su discusión va más allá de eso, porque los añadidos que tolera Ruskin no son los que pretende Viollet. Ruskin acepta apeos y auxilios estáticos, exteriores y visibles, aun cuando tengan un carácter inmediato o brutalista, siempre y cuando sean eficaces y lógicos, y censura las reconstrucciones nuevas de elementos y fábricas rotas. Ante el derrumbe inminente, Ruskin prefiere la ruina frente a la reconstrucción, pues considera falso e inmoral el que un edificio se haga pasar por otro de otra época, mintiendo respecto a su edad y respecto a las condiciones contextuales que le han llevado a existir; en palabras de Ruskin: “otra época

podría darle otra alma, pero esto sería un nuevo edificio".<sup>14</sup>

No es extraño que desde Francia, donde la composición entiende la forma como un orden latente, interno al edificio, la restauración pretenda que el arquitecto sea capaz de comprender ese orden intangible y materializarlo mediante reconstrucciones y derribos. Mientras tanto, en Inglaterra, donde triunfa el pintoresquismo, y la lectura de la forma como aspecto externo y patente de las cosas, el objetivo será preservar la materialidad del edificio a toda costa, es decir, sus valores tangibles y no sus valores, digamos, espirituales. Recuperando el paralelismo con la biología, a Viollet le interesa el genotipo y a Ruskin el fenotipo.

Esta aceptación de la ruina que hace Ruskin con tanta naturalidad, no se entiende fuera del contexto del romanticismo inglés, en el que se descubre el valor estético de las mismas. Parece, por tanto, que Ruskin quiere preservar el edificio intacto, con las mismas señas de identidad que le han hecho nacer, por una cuestión de honor a la verdad; pero se podría llegar a entender que, en realidad, está buscando una modificación acorde con los ideales estéticos de su tiempo, de la misma manera que los cristianos modificaron la mezquita para dejarla a su gusto. La diferencia es que la modificación rus-

kiniana no requiere de la intervención activa del arquitecto, requiere más bien, de la intervención de la naturaleza, que cubre el edificio con maleza y desdibuja su geometría, haciendo que queden solo unos sugerentes restos, que permitan a cada uno reconstruir la totalidad en su propia imaginación.<sup>15</sup>

La postura de Viollet, a su vez, también cuenta con un paralelismo en las fases de la vida de la mezquita pues "para insertar la catedral fue necesario derribar toda la parte central del edificio, reconstruyéndose después todos los tramos que tienen cubierta gótica".<sup>16</sup> Frente a la reconstrucción literal violletiana, que pretende hacerse pasar por original, sin dejar pistas que expliquen que es una copia, aquí queda testimonio de cuáles son los tramos reconstruidos gracias al cambio de cubiertas, se evita así incurrir en lo que, en términos actuales, sería un falso histórico. Otras muestras que dejaron los cristianos para señalar que esas piezas eran reconstruidas fueron la introducción de motivos figurativos renacentistas en los modillones de rollo, así como la adición de alfices circulares con guirnaldas encima de los arcos reconstruidos.<sup>17</sup> De todos modos, esta intervención no deja de ser una reconstrucción, aunque más fiel a la historia de lo que proponía Viollet.

La evolución posterior de las teorías buscó puntos intermedios entre las dos posiciones extremas de la mimesis literal violletiana y la diferencia brutalista ruskiniana, planteando maneras más sutiles de distinguir lo nuevo y lo viejo. Así, Camilo Boito (1836-1914), continuador de las ideas de Ruskin, plantea una serie de pautas para la conservación de monumentos que pretenden salvarlos de la ruina, pues parece que no la acepta tan de buen grado como lo hacía su maestro. Boito es partidario de la consolidación de lo existente y, sólo en casos extremos, aprueba la introducción de elementos nuevos en la edificación, siempre y cuando exista una diferencia reconocible entre preexistencia y añadido. Esta diferencia está encaminada a impedir, por todos los medios, que se produzca una unidad formal entre lo viejo y lo nuevo, incluso cuando no se ponga en peligro la autenticidad del conjun-

*Bóvedas góticas en la mezquita.*



to. Parece que esto va en contra de la calidad arquitectónica del monumento pues, en principio, si la modificación es identificable, ¿por qué no iba a constituir una nueva unidad con lo antiguo? Pero lo que plantea Boito es que, en realidad, esas partes irresueltas, que Viollet reconstruiría, en realidad son testimonios de la propia condición espacial del edificio, de sus propias complejidades, y muchas veces lo único que consiguen las reconstrucciones es poner de manifiesto los problemas que los autores del edificio, al dejarlo inacabado, trataron de evitar. Más adelante reaparecerá este problema sobre si se deben retirar o preservar los añadidos históricos, que supuestamente desdibujan la unidad formal del monumento, al hablar de la mezquita. Se observa así que la idea de unidad que pretendía Viollet en sus intervenciones se abandona completamente, aunque con el tiempo se volverá a ella. Por otro lado, la aceptación de prótesis necesarias en las construcciones se mantiene, tal cual proponía Ruskin, pero, en lugar de exponerse brutalmente, deben quedar ocultas. Estas prótesis invisibles se permitían incluso aunque falsearan el verdadero comportamiento estructural del edificio, pues lo importante era preservar inalterado su aspecto. Con este mismo fin de preservar la apariencia intacta, se prohíbe la eliminación de pátinas, impidiendo cualquier tipo de limpieza de los edificios. Llama la atención una preocupación tan intensa por la autenticidad de la pátina frente al completo olvido de la autenticidad constructiva y estructural. En conclusión, en este momento preocupa mucho el fenotipo, la apariencia, mientras que el genotipo, el orden latente, queda más bien olvidado. Más adelante se estudiará un ejemplo de insinceridad constructiva en la mezquita.

Gustavo Giovannoni (1873-1947) continúa la línea de Boito, pero completa sus ideas señalando un nuevo problema derivado de la intención violetiana de lograr la unidad formal del monumento. Según Viollet era lícito eliminar añadidos que perturbaran la unidad del edificio, en cambio, para Giovannoni estos añadidos son muy valiosos porque cuentan la historia de la edificación, y eliminarlos equivaldría a mentir sobre su pro-

ceso constructivo. En este afán de eliminar elementos que enturbiaban la unidad formal, comenzaron a retirarse edificaciones anexas a iglesias para dejarlas como elementos aislados, que se pudieran contemplar sin interferencias de edificaciones secundarias. Se altera así el ambiente en que estos edificios se inscriben y Giovannoni no es partidario de ello. Para evitarlo propone una preservación del casco urbano, saneándolo según los criterios higienistas de la época, que comparte con los arquitectos del movimiento moderno. Las ideas de Giovannoni, aunque bien intencionadas, acaban derivando en situaciones contradictorias en las que se miraba al edificio con ojos ruskinianos y al entorno urbano con ojos violetianos. Esto ocurrió porque, para conservar el casco histórico en buenas condiciones, fueron necesarias reconstrucciones parciales y eliminaciones de reformas inadecuadas, todo ello con el fin de conseguir que el conjunto estuviera dotado de unidad formal, cuando la unidad formal es precisamente lo que se pretendía combatir. Esta teoría en torno a la noción de ambiente se justifica también como crítica a las intervenciones del movimiento moderno en cascos históricos. Los edificios modernos se insertaban sin plantear ninguna relación con lo existente, como un ovni que cae, procedente de otro planeta, y que nada tiene que ver con el contexto en el que se inserta. Frente a esto se propone “una postura que intenta adentrarse en las características formales propias del lugar, más allá de la intenciones miméticas heredadas de la escuela francesa y lejos, por definición de la moderna autonomía figurativa”.<sup>18</sup>

En la línea de las inquietudes sobre la importancia del ambiente concreto expuestas por Giovanoni, Ambrogio Annoni (1882-1954) señaló que las teorías de la restauración tienen el problema de que nacen con la pretensión de ser universales y, en realidad, cada caso particular requiere sus propios criterios de evaluación. Esta afirmación tiene mucho valor en su época porque va en contra del espíritu dominante, consistente en acometer los problemas con respuestas genéricas y universales. La recurrencia a soluciones universales está presente tanto en los representantes del movimiento moderno como en los



*Reunión de los CIAM en Atenas 1933.*

restauradores, colectivos aparentemente enfrentados que, sin embargo, tienen puntos en común como este. Hay otros dos parecidos que se han visto muy claramente con el paso de los años. Uno es la manera de relacionarse con la historia, sintiéndola como algo completamente desvinculado del presente y el otro la intención de relacionar lo nuevo y lo viejo por contraste, evitando que constituyan una unidad formal. En la existencia de estas similitudes coinciden tanto Antón Capitel como Ignasi de Solà-Morales, este último las explica según transcribo a continuación: “[...] las diferencias entre aquellas facciones profesionales, vistas con la distancia de unos cuantos años, no eran tal vez tan absolutas como en aquel momento ellos mismos estaban interesados en manifestar. Por debajo de las diferencias evidentes y obvias había una sensibilidad común frente al material histórico y a su lectura. En ambos casos la directriz que los guiaba estaba conformada por el gusto tardorromántico por las texturas rugosas, por la pátina del tiempo en los viejos edificios, sin distinciones ornamentales o estilísticas precisas, contrastando en su globalidad con la tersa, precisa y abstracta geometría de las nuevas arquitecturas. De este modo, el contraste se convertía no sólo en el resultado de una contraposición radical, sino también en el procedimiento perceptivo a través del cual una y otra arquitectura, mutuamente, establecían su sentido dialéctico en el conjunto de la ciudad metropolitana”.<sup>19</sup>

Con el paso del tiempo, tras oponerse por activa y por pasiva a las ideas de Viollet, los teóricos de la restauración acaban por volver a aceptar sus prin-

cipios en el llamado *restauro crítico*. Según este, tras hacer una crítica del edificio sobre el que se va a intervenir, se pueden plantear las acciones necesarias para conseguir su unidad formal, algo que hasta ahora había sido rechazado. En busca de esta unidad se permiten eliminaciones de añadidos incoherentes y adiciones que refuercen los valores del monumento sobre el que se trabaja, es decir, todo lo que hasta ahora se había censurado. De todos modos, tal como apunta Césare Brandi (1906-1988), uno de los teóricos más representativos del *restauro crítico*, estos añadidos deben ser reversibles. Así, aunque parece que nos encontramos ante un movimiento pendular, en el que vamos de la idea de reconstrucción a la de conservación y de vuelta a la reconstrucción, en realidad estamos en un movimiento helicoidal porque hemos vuelto al mismo sitio en planta, pero estamos más arriba en sección.

El recurso compositivo fundamental del *restauro crítico* es el de la analogía, en la que, en lugar de repetir por mimesis lo existente, se busca que los añadidos se impregnen de los rasgos fundamentales de la obra de partida, para establecer así conexiones entre ambas. Dichas conexiones se pueden producir tanto por la visualización simultánea de dos órdenes distintos que se asemejan, como por la capacidad del espectador, consciente o inconsciente, de asociar recuerdos de fragmentos del edificio similares entre sí y que no se han percibido a la vez. Así, entre la mimesis y la completa diferenciación mediante el contraste, se encuentra por fin una situación intermedia, que es la de la semejanza, en la que lo nuevo y lo viejo se concilian de manera que son a la vez dos y uno. Parece mentira que haya sido necesario recorrer un camino tan largo para llegar a lo que Patricio Furriel hizo a principios del siglo XIX en la mezquita, cuando restauró por analogía las dovelas dañadas del mihrab.

Las ideas de Ambrogio Annoni tuvieron importancia en su época, como ya se ha señalado, pero además son interesantes hoy día porque conectan con problemas planteados en la reciente Carta de Nara sobre la autenticidad (Japón, 2004), al poner de manifiesto la imposibilidad de uni-

versalizar las ideas de los teóricos de la restauración. En esta carta se plantea que los criterios de valoración del patrimonio, nacidos en Europa y formulados primero en la Carta de Atenas sobre el restauro de los monumentos (1931) y después en la Carta de Venecia (1964), no tienen sentido en oriente, pues “China, como Japón y tantos otros países asiáticos, tiene una tradición de conservación que se basa justo en lo contrario que occidente, la copia o la reconstrucción”.<sup>20</sup> Las reconstrucciones rituales, como la del templo sintoísta de Naiku (Japón) que aparece en esta página, no se pueden valorar desde la mirada ruskiniana, obsesio-

momento de formación de las teorías. Las ideas de Boito (1836-1914), recogidas en la Carta de Atenas de 1931, llegaron a España a través de Leopoldo Torres Balbás (1888-1960) quien, con estos conocimientos, inspiró la Ley de Patrimonio Artístico Nacional (1933). Los postulados de la misma estuvieron en vigor durante casi cincuenta años, pero tardaron mucho en implantarse en la práctica de la restauración debido, fundamentalmente, a tres factores: la prolongada práctica del historicismo como arquitectura de nueva planta en España; la condición conservadora de la cultura oficial española, antes, durante, y después de la dictadura

Galería de los principales personajes citados en relación a la formación de las teorías de la restauración por orden cronológico.

					
Violle-le-duc	John Ruskin	Camilo Boito	Gustavo Giovannoni	Ambrogio Annoni	Césare Brandi
Francia	Inglaterra	Italia	Italia	Italia	Italia
1814-1879	1819-1900	1836-1914	1873-1947	1882-1954	1906-1988
Reconstruir la idea original	Conservar la materialidad	Diferencia identificable	Ambiente	Particular, no universal	Unidad formal reversible

nada con la autenticidad material del monumento. De hecho, recurriendo una vez más a la metáfora biológica, se podría decir que, de la misma manera que un ser vivo no pierde su autenticidad por la periódica regeneración completa de sus células, un edificio tampoco la pierde al reconstruirlo. Es más, la reconstrucción periódica permite que se conserven aspectos determinantes para la identidad del monumento que en Europa se tienden a perder, como son las técnicas empleadas en el proceso constructivo. Empieza a aparecer aquí el concepto de clonación, muy afín a las reconstrucciones literales de Viollet-le-Duc<sup>21</sup>; se verá cómo en el caso de la mezquita esta idea tiene su repercusión.

Para entender en qué medida todos estos principios se trasvasan a España, afectando por ello a la mezquita, es necesario tener en cuenta lo que está ocurriendo aquí en el

franquista; y las destrucciones de la guerra civil. Estas circunstancias llevaron a que se produjera una escisión entre la normativa y la práctica en la restauración y, por ello, en contra de las ideas de la Carta de Atenas, en España predominaron las reconstrucciones al modo de Viollet, es decir, la restauración en estilo, cuando en el resto de Europa estas ideas ya se habían superado. A estos tres motivos ya señalados por Antón Capitel<sup>22</sup>, que dificultaron la aplicación de las normas a casos prácticos, se podría añadir un cuarto y es la redacción de la propia ley, imprecisa y ambigua, que prohibía los “intentos de reconstrucción”. Es decir, la ley juzgaba las intenciones del restaurador, algo absurdo, porque es imposible saber cuáles son las intenciones de las personas, tanto para los demás como, en última instancia, para ellas mismas. Como consecuencia de este panorama histórico se observará en el siguiente capítulo que las primeras

restauraciones de la mezquita siguen las ideas de Viollet, mientras que la segunda generación de restauradores, sucesora de Torres Balbás, ya implanta conceptos boitianos realizando “restituciones parciales [...] de interés por los ensayos de las diferencias formales establecidas en las partes nuevas para conocer la condición restaurada”.<sup>23</sup> Un ejemplo de aplicación de estas diferencias es la intervención de Félix Hernández Giménez en la mezquita.

Vista la restauración como un cuerpo teórico polifacético y lleno de contradicciones y ambigüedades, se va a explicar ahora el origen de la palabra “restauración” y su significado en el diccionario de la Real Academia Española. Con ello se pretende analizar qué fases de la evolución de la mezquita encajan mejor en esta definición, así como estudiar cómo el nacimiento de este concepto modifica la manera de intervenir en los edificios.

La voz restauración nació vinculada al mundo de la política, como manera de referirse a la restauración de la monarquía, esto ocurrió cuando se “restauraron” las tumbas de los reyes de Francia, que habían sido destruidas por la Revolución. Después, este concepto se trasladó al campo de la arquitectura para hacer alusión a la reparación de partes dañadas de monumentos, pudiendo ser este daño tanto conceptual, es decir, que altera las cualidades de la estructura formal del edificio, como material. Este doble sentido de la palabra, que la hace aplicable a dos campos distintos, arquitectura y política, queda patente en el diccionario de la RAE que dice de restaurar: “(Del lat. *restaurare*), tr. Recuperar o recobrar. 2. Reparar, recobrar o poner algo en el estado o estimación que antes tenía. 3. Reparar una pintura, escultura, edificio, etc., del deterioro que ha sufrido”.

El caso concreto de la mezquita serviría para ilustrar las dos posibles acepciones de la palabra restauración ya que, por un lado, es adecuada para hablar de la intervención de los cristianos, que recobraron, tras la reconquista, el edificio “que les había sido expropiado”<sup>24</sup>; se puede hablar de expropiación porque en el lugar ocupado por la mezquita antes existió

un templo cristiano, el de San Vicente, cuyos restos se encontraron en 1936. Por otro lado, restauración es lo que se hace en la mezquita desde la intervención de Patricio Furriel en adelante.

Si sólo se atiende a la idea de restauración como reparación, la más propia de la arquitectura, las ampliaciones musulmanas y las cristianizaciones quedarían fuera de este concepto, puesto que no pretenden hacer alusiones a situaciones del edificio anteriores a aquella en la que se hace la modificación. De todos modos, desde el punto de vista de la composición, parece que todas las modificaciones de lo construido, sean restauración o no, manejan los mismos conceptos arquitectónicos de analogía o contraste para conseguir una mayor o menor unidad formal del edificio.

La consideración de la historia al componer un proyecto de modificación de lo existente, sólo afecta si se entiende como un repertorio de estilos que se pueden aprender y copiar. Esto aporta un nuevo recurso compositivo para relacionar lo nuevo y lo viejo que se suma a los de la analogía y el contraste y es el de la mimesis. Conocer la historia da a los arquitectos la seguridad de que saben hacer copias exactas de fragmentos perdidos de edificios, deduciendo sus formas a partir de la información que les dan los restos que se conservan. Los arquitectos se sienten así capaces de clonar, es decir, reconstruir un edificio a partir de la información genética de otro, de tal manera que el edificio clonado es idéntico al original. Hasta este momento no se han realizado copias literales en la mezquita ya fuera por falta de interés o de habilidad para realizarlas. Así, se podría interpretar la restauración de Furriel en la mezquita como un problema de no saber copiar las dovelas originales, en lugar de como una sutil interpretación de las mismas que permite distinguir la parte restaurada de la original. En cualquier caso, si Furriel hubiera decidido insertar motivos florales contemporáneos de su época porque dominaba sus formas y prefería eso a una mala copia, también habría sido una intervención muy sensible. Quizás esta delicadeza es la que le faltó a Velázquez Bosco en sus intervenciones en la mezquita, puesto que a veces pecó de exceso de

*Dibujos realizados para Velázquez Bosco por el estudiante Antonio Flórez. Se representan los alzados de la Capilla de Villaviciosa. En rojo, en el original, aparecen las partes añadidas.*

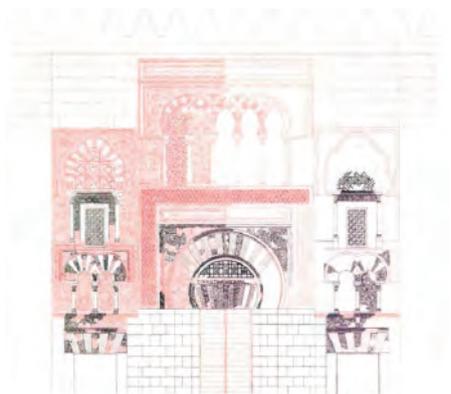
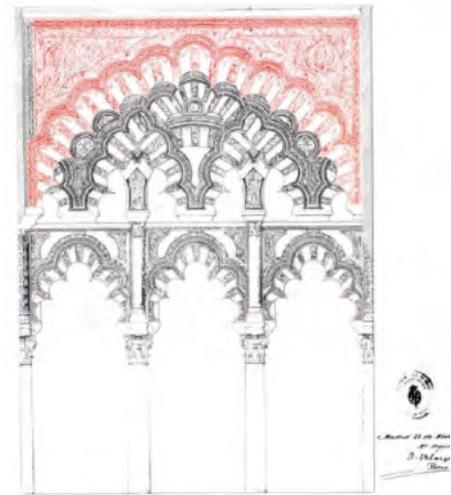
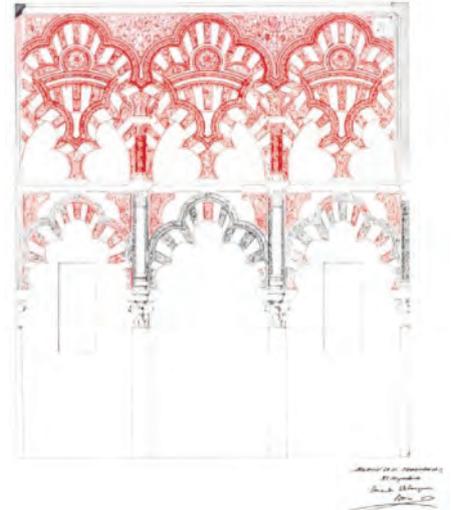
seguridad e hizo copias intentando que fueran iguales a sus originales cuando, en realidad, no lo eran. Estas reconstrucciones se podían ver frustradas por muchos motivos, falta de información, o información incorrecta sobre la imagen original del edificio; inesperados problemas constructivos, cuya solución debía ser improvisada; o el descubrimiento, tras la reconstrucción, de que la obra que se está haciendo para recuperar la unidad formal del monumento en realidad la estropea.

**Restauración consciente:  
Velázquez Bosco (1843-1923)**

Ya en las últimas líneas del capítulo anterior se empezaba a hablar de este personaje, seguidor en España de las ideas de Viollet-le-Duc (1814-1879), y contemporáneo suyo como también de Camilo Boito (1836-1914) aunque los postulados de este último, como ya se ha explicado, tardaron mucho en llegar a nuestro país. Las ideas de Viollet explican, por tanto, la restauración llevada a cabo por Velázquez Bosco en la mezquita que se basó en múltiples reconstrucciones y derribos encaminados a recuperar el espíritu, supuestamente perdido, de lo que quería ser el edificio y que los cristianos habían malogrado.

En busca de esta imagen perdida, Velázquez Bosco, entre otras cosas, restauró parte del mihrab, pero con criterios muy distintos a los de Patricio Furriel. Así, en lugar de recurrir al principio de la analogía, buscó una mimesis completa entre las dovelas restauradas y las

originales, de manera que resultara imposible distinguir las nuevas de las viejas. Según esto, se realiza una clonación de las dovelas pre-existentes, que atiende tanto a aspectos figurativos como a cuestiones materiales. A diferencia de Furriel, que durante su restauración no dispuso de teselas iguales a las originales, Velázquez Bosco obtuvo teselas procedentes de Bizancio, y estudió las técnicas con que colocarlas para hacer una reproducción exacta de



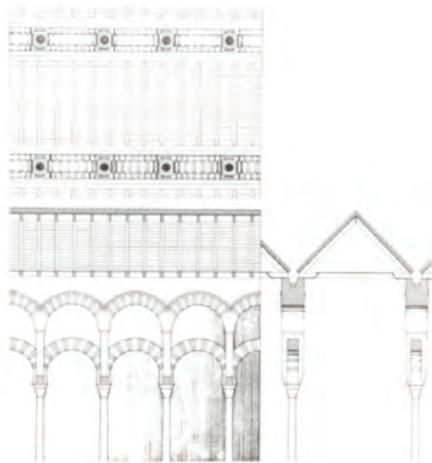
*Derecha: dibujo para la restauración de una de las puertas de la mezquita.*

*Retrato de Velázquez Bosco.*

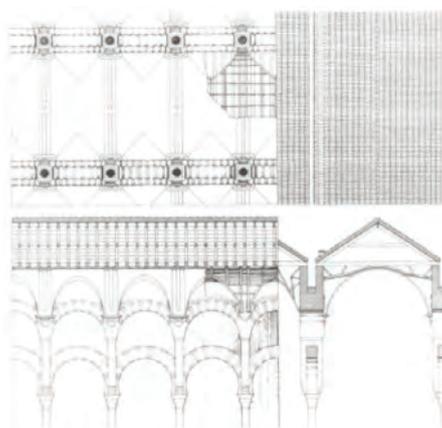


las originales. Al realizar esta intervención, Velázquez Bosco es plenamente consciente de la obra de Patricio Furriel y la juzga con criterios muy distintos a los que empleamos hoy día. Velázquez pensaba que Furriel no sabía imitar con exactitud la decoración califal y que por eso introdujo modificaciones formales en las dovelas que restauró. De todos modos, no sería descabellado pensar

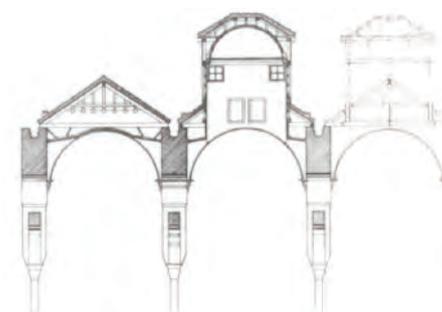
*Solución primitiva de las cubiertas de la mezquita según la hipótesis de Manuel Nieto Cumplido.*



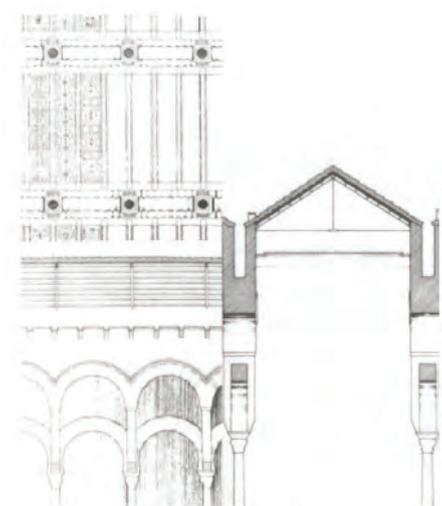
*Bóvedas de cañón encamonadas del SXVIII.*



*Bóvedas encamonadas con lucernarios del SXVIII.*



*Estructura metálica de cubiertas sustituidas por Velázquez Bosco.*



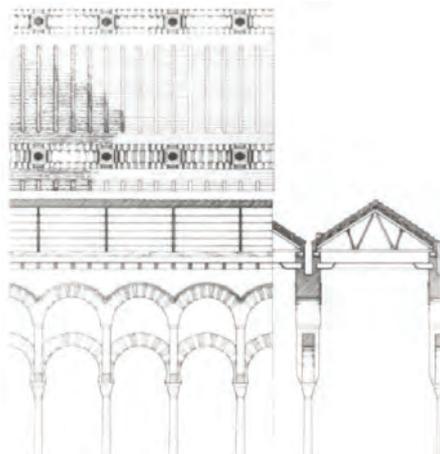
que “aquellos personajes que [...] dieron un giro tan fundamental a la dirección seguida hasta el momento en las obras de la Catedral, pudieron ser conscientes de la complejidad de la obra que abordaban”.<sup>25</sup>

Dentro de la escala menuda de decoración de partes simbólicas, Velázquez Bosco intervino también reconstruyendo la capilla de Villaviciosa, continuando el mismo interés por imitar las técnicas originales que había mostrado en la restauración del mihrab<sup>26</sup>. Finalmente, como último caso de restauración de decoración, está el trabajo realizado en las puertas de la mezquita. A diferencia de los dos ejemplos anteriores, las puertas se realizaron con rigor en las técnicas y materiales utilizados, pero no en las formas, ya que “fueron en su mayor parte inventadas. También ofrece dudas la uniformidad y monotonía de las puertas restauradas ya que probablemente las originales fueron distintas entre sí”.<sup>27</sup>

Pese a la gran preocupación por el rigor en el empleo de técnicas constructivas en elementos de pequeña escala, llama la atención que Velázquez Bosco no dude en utilizar materiales nuevos, de su época, al intervenir en otros puntos como, por ejemplo, los techos. La modificación de los mismos fue, probablemente, la obra más polémica que realizó este arquitecto en la mezquita.

Ya se ha explicado como una de las fases de la cristianización la sustitución de techumbre de madera plana original de la mezquita por bóvedas encamonadas de yeso que se realizó en el SXVIII. Esta modificación introducía luz en el edificio a través de una serie de lucernarios y alteraba la atmósfera del conjunto que pasaba del misterio de la penumbra a la racionalidad de la luz. Velázquez Bosco se había formado una idea de lo que debía ser la mezquita a partir del estudio de textos antiguos y del testimonio de gentes mayores vinculadas al monumento por generaciones: canteros, albañiles, sacristanes... En relación a esta precisa imagen él pensó que la situación ideal de la mezquita era aquella en la que las cubiertas eran de madera y por ello derribó las bóvedas del SXVIII de la parte de Al-Hakam II y el resto de acceso al mihrab. El problema de

*Estructura metálica de cubiertas sustituidas a partir de 1975.*

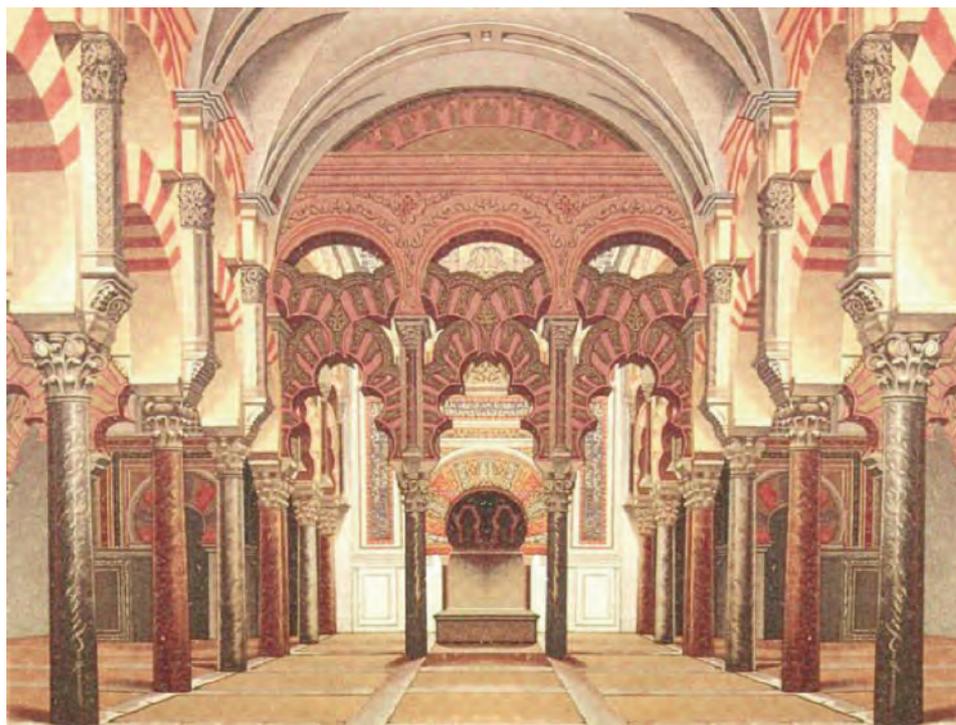


esta intervención no radica sólo en lo discutible que es si estas bóvedas empeoraban o no la imagen de la mezquita, sino también en la insinceridad constructiva con que las nuevas cubiertas se llevaron a cabo. Ya se observa en la secuencia de secciones de la izquierda que los canales a ambos lados de la cubierta aumentaron en profundidad al sustituir la techumbre de madera de par e hilera por bóvedas de cañón con lucernarios. Debido a esto, al querer recuperar los techos originales, la cubierta a dos aguas quedó muy elevada respecto al plano del techo interior. Por ello, se independizaron estructuralmente ambos elementos y, lo que en un principio funcionó como tirante

imprescindible de la armadura de madera de cubierta, pasó a convertirse en un elemento cuya única misión era la de sustentarse a sí mismo. El apoyo de la cubierta se resolvió con cerchas metálicas, con lo que se falseaban los materiales y el funcionamiento del edificio original. Esta sustitución de cubiertas continuó en 1975 extendiéndose a las mezquitas de Abderramán I y II pero con una estructura metálica menos cuidada que en el caso anterior y sin labrar las vigas de madera del techo al modo que lo hizo Velázquez Bosco. Este último labró las vigas con figuras muy similares a las originales aunque hoy se sabe que no eran exactamente las de la primitiva mezquita.

Se puede observar en este ejemplo un punto en común entre las visiones de Viollet-le-Duc y las de Camilo Boito, aparentemente enfrentadas, y que, sin embargo coinciden en la aceptación de prótesis estructurales invisibles. La diferencia en este caso estaría en que para Boito estos añadidos a la estructura original, deben cumplir únicamente la misión de asegurar la estabilidad del monumento. Es decir, la presencia de estos elementos sólo queda justificada por razones constructivas. En el caso de Viollet, en cambio, las cerchas metálicas no buscan mejorar el funcionamiento estructural del edificio sino que son

*Vista hacia el mihrab en la que se observan las bóvedas encamonadas de yeso construidas en el SXVIII hoy eliminadas por la restauración de Velázquez Bosco.*



*Ilustración de la cabaña primitiva, portada del escrito de Laugier, Ensayo sobre arquitectura publicada en 1755. Con ella se transmite la idea de que la forma debe traslucir la concepción técnica del edificio.*

una ayuda imprescindible para lograr simular el aspecto que tenía la mezquita en su supuesto estado ideal.

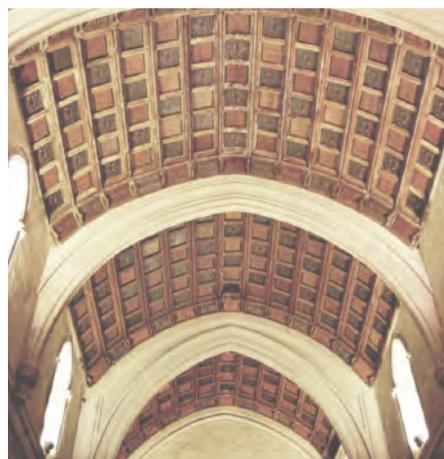
Ya en tiempos de Laugier (1713-1769) se empezó a entender la forma como traducción de la concepción técnica del edificio, es decir, que la sensibilidad compositiva respecto a estos problemas ya existía antes de Viollet-le-Duc y Camilo Boito. Una de las reflexiones que se ha planteado antes sobre los posibles vínculos entre el mundo de la restauración y el de la composición, es que la lógica de la forma implantada en las distintas maneras de componer de Francia (Academia) e Inglaterra (pintoresquismo) condiciona mucho la manera de entender cuál es la mejor forma de respetar la identidad del monumento. Pues bien, parece que la comprensión de la lógica constructiva de la forma se hace esperar en su llegada al mundo de la restauración siendo un problema al que hoy se presta mucha atención y que se discute mucho pero que en el nacimiento de la restauración se obvió.

*Bóveda apuntada de casetones de madera que cubre la primera nave gótica insertada en la mezquita.*

Respecto al problema de la restauración de las cubiertas de la mezquita en época de Velázquez Bosco también hay que citar su manera selectiva de viajar hacia atrás en el tiempo de la construcción del edificio. En busca del estado de máximo esplendor del monumento, Velázquez pensó que las bóvedas de cañón encaladas debían ser eliminadas y sustituidas por las armaduras primitivas de madera. En cambio, no quiso sustituir la bóveda apuntada de casetones de madera que cubre la primera nave gótica que se insertó en la mezquita y que aparece señalada en la figura A del capítulo sobre las cristianizaciones. Velázquez Bosco se resistió a eliminar esta bóveda, de influencia inglesa, por considerarla como algo absolutamente original en España.

*Trío de arcos aislado en la primera nave gótica insertada en la mezquita.*

A nivel compositivo esta bóveda es valiosa porque engloba, bajo un mismo elemento, tres módulos de arcos de la mezquita aislándolos para proponerlos como tema plano que, sin encuadrarse en la espacialidad del conjunto, también tiene valor. Este hallazgo resultante de la inserción de la primera nave gótica en la trama musulmana se repetirá luego en la manera de encajar la gran Catedral en el interior del edificio<sup>28</sup>.



*Tres arcos aislados en la nave lateral de la catedral gótica.*



Se cuenta entonces con dos elementos, la bóveda de madera y el motivo del trío de arcos, que tienen valor tanto por sí mismos como en su relación con el resto del edificio.

Velázquez Bosco, además de restaurar las cubiertas, hizo una modificación de los pavimentos de la mezquita. Hoy se sabe con exactitud que “el suelo de la Mezquita era de tierra apisonada cubierta con esteras y alfombras que los musulmanes se llevaron cuando tuvieron que abandonar el edificio”,<sup>29</sup> y probablemente Velázquez Bosco también sabía que los suelos eran así. De todos modos, una vez perdidas las alfombras, quizá no tuviera mucho sentido mantener el suelo de terrizo y frente a la elaboración de unas nuevas alfombras falsas, se prefirió dar un nuevo tratamiento a los pavimentos.

Este cambio, por encima de su mayor o menor rigor histórico, modifica la espacialidad de la mezquita original, porque introduce un despiece en el suelo, el de las placas de mármol, que no se corresponde con las unidades espaciales rectangulares definidas por la malla de pilares, cosa que, pro-

*Pavimento de mármol colocado por Velázquez Bosco en la mezquita.*

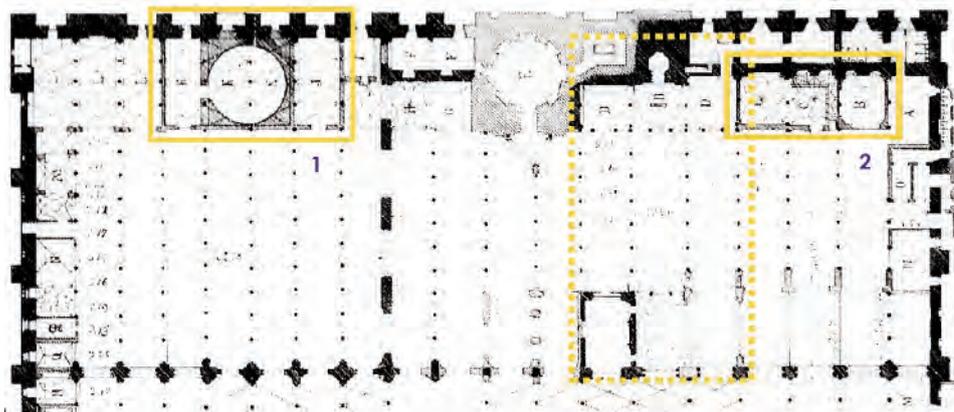


bablemente, si ocurría con el suelo alfombrado. Al no estar coordinadas las líneas de despiece de los distintos elementos que configuran el espacio, predomina la percepción unitaria del mismo frente a la percepción como suma de fragmentos. Esto puede ser mejor o peor para la espacialidad de la mezquita, pero, desde luego, la altera, y no parece a, primera vista, una modificación muy intencionada. Ruiz cabrero dice que esta intervención se justifica porque el pavimento de mármol da mayor dignidad al templo<sup>30</sup>. Yo creo que en realidad lo hace más convencional y, de todas maneras, puestos a colocar un nuevo pavimento, pienso que habría sido positivo pensar un despiece que, de alguna manera, recordara la antigua configuración del suelo del monumento así como también su textura. Al fin al cabo, el mármol es tremendamente liso y el suelo alfombrado de terrizo probablemente era bastante rugoso, el nuevo pavimento insertado podría haber sido sensible a este tipo de cuestiones.

No tendría sentido ahora modificar la solería de mármol de Velázquez Bosco para hacer un nuevo pavimento que evocara el antiguo suelo de la mezquita, ya que con ello se estaría cometiendo el mismo error que cometió él al sustituir las bóvedas de yeso del SXVIII por cubiertas de madera. La obra de Velázquez Bosco ya forma parte de la historia y tiene valor como ejemplo de una manera de enfocar la restauración propia de su época, no tendría sentido eliminarla. De todos modos, no está de más mirar con ojos críticos su intervención.

En cuanto al valor del suelo como testimonio de la evolución histórica del edificio, con la nueva solería de mármol se perdieron matices, como los diferentes suelos que había tenido cada capilla cristiana, en función del dinero que invertía en ella la familia que la promovía. Estos pavimentos duros, como alternativa al terrizo musulmán, comenzaron a colocarse para evitar las grandes polvaredas que se levantaban durante el culto cristiano. El problema sobre si conservar o no los múltiples pavimentos de la mezquita como manera de documentar su evolución, quizás habría importado a Camilo Boito, pues para él el monumento tiene valor como documento histórico, más

*Situación del borde sur de la mezquita, el correspondiente al muro de la Quibla, antes de la intervención de Velázquez Bosco. Aparecen recuadrados con línea continua los elementos eliminados durante sucesivas restauraciones.*



que como obra artística unitaria. Viollet y su seguidor, Velázquez Bosco, no dan tanta importancia a este problema, puesto que prefieren evocar el esplendor de la historia en lugar de documentar sus múltiples fases. La identidad del monumento reside en tantos aspectos distintos que es difícil, o casi imposible, dar respuesta a todos al restaurarlo. Así, aunque Camilo Boito estaba muy seguro de respetar la historia al hacer intervenciones que se diferenciaban claramente de lo original, olvidaba que cuando se busca la mimesis se reviven las técnicas antiguas que hacen nacer al edificio. En este sentido me parece muy valiosa la anotación que hace Ruiz Cabrero sobre el trabajo de Velázquez Bosco en la mezquita, que dice: “[...] puede afirmarse que, con independencia del juicio artístico y arqueológico que cada intervención merezca, todas las actuaciones de este arquitecto fueron realizadas con el máximo rigor constructivo y siempre contribuyeron a mejorar la dignidad del templo. Velázquez Bosco, que supo rodearse de artistas y artesanos de categoría, cumplió con un propósito aún más importante: educó a albañiles, carpinteros y canteros en técnicas constructivas perdidas con el tiempo y necesarias para la mejor restauración del monumento. Llegó así a constituir una plantilla fija que trabajó en el monumento durante más de treinta años”.<sup>31</sup>

Esta cita vuelve a sacar a colación el tema de la reconstrucción de los templos sintoístas en Japón. Estos, igual que consiguió Velázquez Bosco en la mezquita, preservan las técnicas constructivas que dan al edificio su identidad.

En su afán de renovar pavimentos, Velázquez Bosco también modificó el suelo del exterior del Patio de los Naranjos. Para ello colocó piedra caliza de Porcuna en lugar de la solería mudéjar de chinos existente que estaba en buenas condiciones y que era de gran valor artístico. Esta modificación, de dudoso rigor histórico, la hizo porque, según dice en sus memorias, en su trabajo en Medina Azahara descubrió que en la mezquita del palacio el patio estuvo solado. Una vez más, el cambio de escala en el despiece de pavimentos y la modificación de su textura seguro que alteraron la espacialidad del patio.

En la descripción de las intervenciones de Velázquez Bosco en la mezquita se ha seguido un orden que va de las intervenciones de escala más menuda, relacionadas con elementos decorativos, a las de mayor escala, que afectan al orden espacial del conjunto del edificio. Así, se va de la decoración a la modificación de techos y suelos, para finalmente hacer alusión a la eliminación de elementos de la mezquita que modifica la lectura de la unidad espacial del conjunto.

Al describir la secuencia de cristianizaciones que transformaron la mezquita se habló de la colmatación del perímetro con capillas. De los cuatro lados de la mezquita interesa ahora hablar del que se corresponde con el muro de la quibla, es decir, el lado sur.

El muro de la quibla con la ampliación de Almanzor quedó como un elemento escalonado con más profundidad en el lado del mihrab y menos en la parte correspondiente a la última

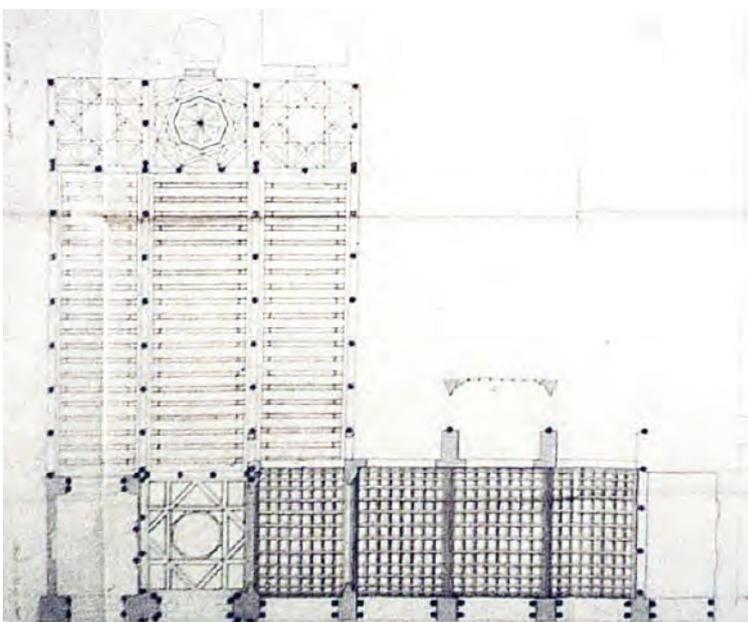
*Acuarela de Antonio Flórez que representa los restos de puertas orientales de Al-Haken II que habían sido desfigurados por Almanzor. (1903)*

ampliación. Después, con las modificaciones de los cristianos, este muro adquirió un espesor constante debido a la inserción de múltiples capillas en el mismo. Algunas de estas capillas ya se han descrito anteriormente, pero otras se han dejado aparte, para explicarlas ahora, porque, tras la intervención de Velázquez Bosco, desaparecieron.

La configuración de este borde sur, antes de la intervención de Velázquez Bosco y después de las modificaciones del cristianismo, era la que se observa en la ilustración anterior. Al comparar esta imagen con la planta del estado actual, que aparece al final del trabajo, se puede observar que dos de las capillas adosadas al muro de la qibla han desaparecido. Estos elementos eran importantes en la configuración espacial general porque, al dar mayor profundidad al borde sur que al del norte de la mezquita, tendían a centrar la posición de la catedral dentro del edificio. La eliminación de estas piezas desvirtuó el diálogo entre elemento insertado y borde que lo rodea.

Por otro lado, aparece señalada con un recuadro a puntos la iglesia virtual de tres naves y altar en el mihrab, ya explicada en el capítulo de las cristianizaciones. El motivo de esta llamada de atención es que los muros de la capilla número dos ayudaban a definir los límites de esa iglesia virtual y al eliminarlos, el contorno de este espacio se hace más difuso, aun-

*Planta dibujada por Antonio Flórez para Velázquez Bosco en la que aparecen los techos modificados junto al mihrab y los conservados en la primera nave gótica que se insertó en la mezquita.*



que la sacristía octogonal del SXVIII todavía ayuda a delimitarlo<sup>32</sup>.

Esta eliminación es un buen ejemplo de las ideas de Viollet-le-Duc, que permitían tanto reconstrucciones como derribos, siempre y cuando estuvieran encaminados a recuperar el máximo esplendor del edificio. Al hablar de Boito se explicaba que él no era partidario de reconstrucciones ni, por descontado, de derribos no sólo por un rechazo al falso histórico, sino también porque estas operaciones, encaminadas a lograr la unidad formal, a veces acaban estropeando la poca o mucha coherencia que quedaba en el monumento. Este podría ser un ejemplo de lo que Boito planteaba.

### Antonio Flórez (1877-1941)

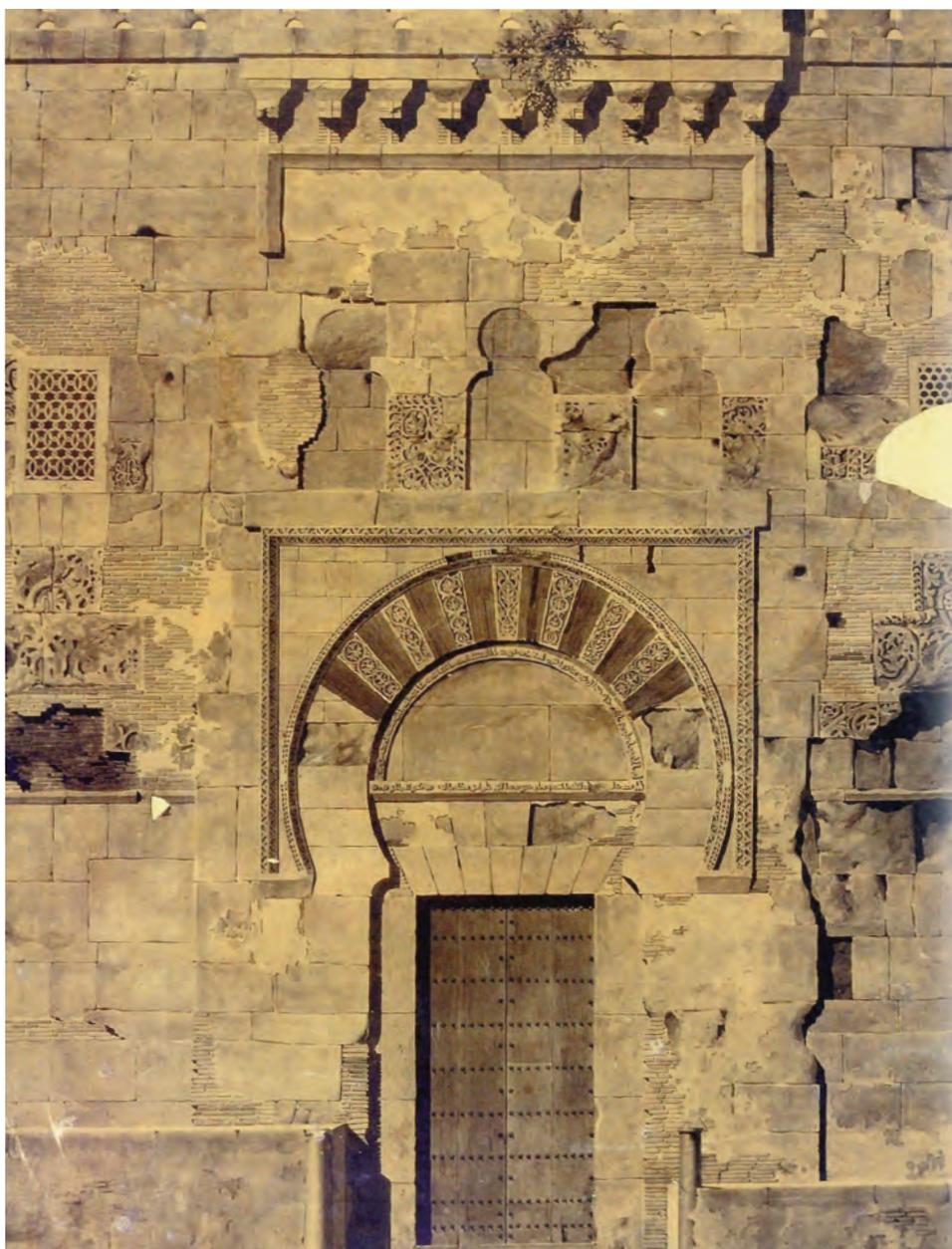
Este arquitecto fue discípulo de Velázquez Bosco y maestro de Leopoldo Torres Balbás. A diferencia del primero, que fue representante de las ideas de Viollet-le-Duc en España, Antonio Flórez fue más bien partidario de las ideas de Ruskin. Así, la restauración que se llevó a cabo bajo este arquitecto fue encaminada a conservar y no a reconstruir, ya que él pretendía, sin llegar al extremo de la aceptación ruskiniana de la ruina, intervenir lo menos posible y sólo para resolver problemas constructivos de mantenimiento.

Flórez era un gran dibujante y en su delicadeza al realizar sus acuarelas

se reconoce su sensibilidad respecto a lo que debe ser la restauración resumible en la idea de “transmitir el monumento como ha llegado a nosotros”. Estas ideas fueron las que Flórez compartió con su seguidor Torres Balbás quien, como se ha explicado, inspiró la Ley de Patrimonio Artístico Nacional (1933), convirtiendo así en norma los principios teóricos aprendidos de su maestro. Es probable que, tal como señala Ruiz Cabrero, hubiera ciertos vínculos entre la Institución Libre de Enseñanza, donde estudiaron Velázquez Bosco, Antonio Flórez y Leopoldo Torrés Balbás, y los círculos ingleses existentes en torno a las teorías de Ruskin. Esto explicaría la lle-

gada de los principios de este último a España.

El pensamiento de Flórez contrasta con la actitud, fuertemente intervencionista, de Velázquez Bosco y eso lo hace muy valioso en el mundo de la restauración, porque representa los ideales vigentes hoy en día. De todos modos, en lo que a la composición se refiere, este tipo de intervenciones plantean menos problemas de análisis que las anteriormente descritas. Sólo me gustaría resaltar que, aunque el rechazo a las reconstrucciones supone cierto impedimento para la conservación de las técnicas constructivas que hicieron nacer el edificio, Antonio Flórez propuso un



*Lavado reforzado con gouache a una única tinta sepia sobre pa-pel, obra de Antonio Flórez. Representa la puerta de San Sebastián en la fachada de Almanzor. (1903). Este dibujo es un claro testimonio de la valoración ruskiniana de las ruinas que tanto influyó en la visión de la restauración de Antonio Flórez.*

museo catedralicio donde se conservarían las herramientas antiguas que permitirían valorar los procesos constructivos del pasado. Esto es una buena manera de conservar eso que nunca se ha perdido en las reconstrucciones de los templos sintoístas japoneses sin necesidad de recurrir a reconstrucciones.

Por último, hay que destacar, de entre los dibujos de Flórez, su planta para el proyecto de Velázquez Bosco de restitución de cubiertas de madera en las naves frente al mihrab. Este dibujo cuenta, por un lado, la doble espacialidad de la capilla de Villaviciosa que, según se lea en paralelo o en perpendicular a la quibla, es altar o nártex respectivamente. Pero, además, es un dibujo que reúne en sí mismo dos maneras opuestas de restaurar, la violetiana, que llevó a eliminar las bóvedas del SXVIII, para sustituirlas por la primitiva techumbre de madera; y la ruskiniana, que llevó a conservar la cubierta apuntada de madera con casetones que cubre la nave gótica paralela a la quibla. Es probable que, Antonio Flórez, al realizar los dibujos para los proyectos de Velázquez Bosco, interviniera activamente en el proyecto, discutiendo algunos puntos. Esto explicaría la aparente incoherencia de Velázquez al viajar hacia atrás en el tiempo en unas partes del monumento y conservar otras intactas.

### **Félix Hernández Giménez (1889-1975)**

Este personaje fue más importante para la mezquita como arqueólogo que como arquitecto.

Como arqueólogo hizo dos grandes descubrimientos, por un lado encontró, sin saberlo, numerosos mosaicos pertenecientes a la Basílica de San Vicente. Esta ocupó el terreno donde ahora se encuentra la mezquita antes de la existencia de la misma. Por otro lado, descubrió el alminar escondido dentro del campanario. Respecto a este último hallazgo, a nivel compositivo se demuestra que los cristianos supieron modificar las preexistencias musulmanas en dos maneras distintas y opuestas. Así, en el caso de la mezquita, se insertaron en el corazón del edificio para alterarlo; por el contrario, en el caso del alminar, envolvieron la estructura preexistente, dis-

frazándola. La alteración de la mezquita influyó en su orden espacial interno, latente, en su genotipo. La alteración del alminar influyó en su aspecto, en el fenotipo.

Por último, a nivel arquitectónico, Félix Hernández reparó lienzos de muros donde, para no introducir piedra y marcar así lo nuevo, utilizó un mortero de cemento con piedra molida que, una vez aplicado, sobre la fábrica se maestreaba dándole un acabado rayado que simulaba piedra. El resultado fue eficaz en un primer momento, pero ha envejecido mal y veinte años después de su aplicación se fue cayendo. Esta es una manera de restaurar que, comparada con las dos restauraciones del mihrab, la de Patricio Furriel y la de Velázquez Bosco, supone un punto intermedio entre ambas. Así, mientras que Furriel no imitó ni las formas, ni los materiales y Velázquez Bosco imitó ambas cosas literalmente, Félix Hernández imitó la textura del muro pero no sus materiales.

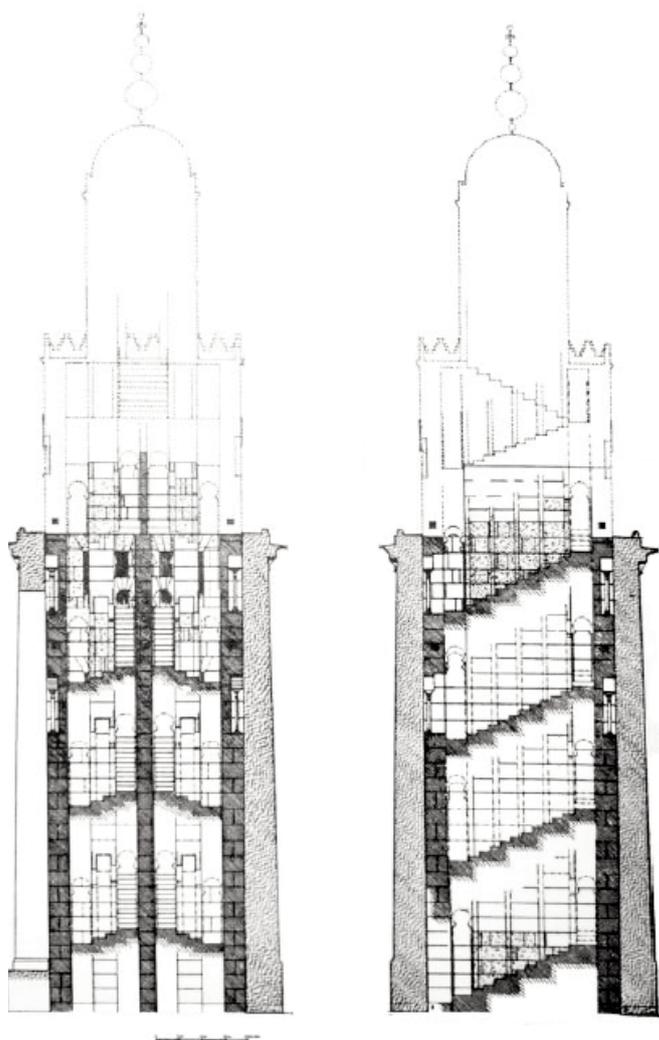
### **El problema de la autenticidad**

A principios de los años setenta, a iniciativa de unos arquitectos funcionarios de la Dirección General de Arquitectura, liderados por Francisco Pons-Sorolla (1917-2011), se propuso la idea de retirar la catedral del interior de la mezquita. Esto sería, en los términos empleados en este trabajo, una clonación de la mezquita original, puesto que se reconstruirían las partes que le faltan a partir de la información de las células que se conservan para obtener así un monumento idéntico al original. La conveniencia de esta operación se argumentaba diciendo que así se recuperaría la espacialidad inicial del edificio, perdida con las intervenciones cristianas. Recojo aquí algunas palabras de Pons-Sorolla al respecto de la eliminación de la Catedral: “Por eso no es extraño que [...] sean bastantes los que, eso sí, tímidamente y con el convencimiento de la inutilidad de su pretensión, hayan pensado en la posibilidad de recuperar íntegramente ese espacio mágico [...] ¿Es esto posible sin perder la gran catedral cristiana? A la luz de nuestras posibilidades de hoy creo sinceramente que no es imposible.”<sup>33</sup> Pero no fue solo Pons-Sorolla quien estuvo a favor de la extracción de la catedral, también

Fernando Chueca Goitia habló a favor de esta intervención: “[...] la mezquita de Córdoba [...] merece un puesto de honor en nuestra arquitectura. ¡Pero qué maltratada ha sido a través de los tiempos! Bajo su vasta superficie cubierta, todas las civilizaciones han encontrado sitio para alojar sus construcciones. Ha sido como una gran alhóndiga donde cada cual ha ido acumulando caprichosamente los objetos que le han venido en gana. Los constructores de la mezquita querían decirnos algo: hoy su discurso está enteramente sofocado por voces extrañas [...] ¿Sería muy atrevido el anhelo de recuperarla?”.<sup>34</sup>

Frente a estas ideas, Luis Moya (1904-1990) defendió que la inserción de la catedral dentro de la mezquita no dañaba su espacialidad. Para argumentar esto recurrió a conceptos propios del campo de la composición, diciendo que la mezquita es

*Félix Hernández identificó el alminar dentro del campanario cristiano.*



un ejemplo de composición abierta y diacrónica, frente a otras cerradas y sincrónicas como, por ejemplo, la Villa Rotonda de Palladio a la que, claramente, no se le puede añadir ni quitar nada. Luis Moya compara la mezquita con un panal de abejas y con ello explica que la identidad del panal está en cada una de sus células por lo que, la eliminación de unas cuantas, no conlleva la pérdida de integridad del mismo. De la misma manera, la eliminación de unos cuantos módulos de la mezquita, para insertar la catedral, no resta integridad al conjunto del edificio. Tal cual explica Moya: “El espacio creado de este modo no tiene límite superior en cuanto a la superficie. Podría tener 100 metros más de largo o de ancho sin causar daño a su unidad, ya que esta unidad no existe. Límite inferior sí tiene, pues si se redujese a 20 ó 25 células, por ejemplo, la creación espacial no sería percibida más que como fragmento de una totalidad, indefinida, pero que se presente como mucho mayor. En su estado actual, el número de células existentes es ya muy superior a ese límite inferior, y la impresión de lo indefinido, incluso, de lo infinito, es percibida perfectamente. La destrucción de la obra renacentista, y la consiguiente ampliación del número de células, no añadirían nada a esta impresión del espectador, a éste vislumbre de lo infinito que subsiste hoy”.<sup>35</sup>

De la analogía entre el panal de abejas y la mezquita, surgió la idea de hablar del ADN de la mezquita de Córdoba que da título a este trabajo. El símil con el ADN se explica porque la identidad de los seres vivos reside en el ADN de cada una de sus células, de la misma manera que la identidad de la mezquita reside en la configuración espacial de cada uno de sus módulos. Después, se ha intentado asociar a cada metamorfosis de la mezquita una alteración de ADN distinta, bien del fenotipo, bien del genotipo y, como idea vinculada con esto, se ha utilizado la clonación, para hablar de ciertas alteraciones miméticas que ya se han estudiado.

Es cierto que, como se decía al principio del trabajo, restauración no es composición, pero me parece muy significativo que Luis Moya recurra a argumentos compositivos para desactivar la bomba que suponía la idea de



*Don Quijote y Sancho Panza en un grabado de Gustave Doré.*

extraer la catedral de dentro de la mezquita. Creo que esto demuestra que la restauración por sí sola no es suficiente para entender qué tipo de modificaciones se deben hacer en un edificio, pues el limitarse exclusivamente a este campo puede llevar a situaciones límite como la de Pierre Menard, que quería reescribir *El Quijote* como repetición literal de la obra que Cervantes realizó de modo espontáneo como producto natural y lógico de su época<sup>36</sup>.

El apoyo de la composición sirve para plantear nuevos argumentos que eviten el estancamiento en el culto al pasado observable en las ideas de Pons-Sorolla y Chueca-Goitia que, para defender que hay que retirar la catedral de la mezquita, no hacen más que recordar lo que dijo Carlos V cuando vio la obra que fue: “si yo hubiera sabido lo que era esto, no hubiera permitido que se llegase a lo antiguo; porque hacéis lo que hay en otras muchas partes y habéis deshecho lo que era único en el mundo”.

La imagen que llevó a Carlos V a decir estas palabras fue la de los derribos que fueron necesarios para insertar la catedral. De todos modos, ya se ha explicado que, tras el desmontaje de parte de los módulos de la mezquita, se dio una reconstrucción, piedra a piedra, que llevó al edificio a su estado actual, con un aspecto mucho menos descarnado de lo que Carlos V se debió encontrar en su momento.

Sacar estas palabras de su contexto y emplearlas para argumentar la extracción de la catedral de dentro de la mezquita parece poco adecuado.

En la línea argumental de Luis Moya, que busca explicar en términos compositivos el sentido espacial de la mezquita, se insertan los escritos de Antón Capitel, Rafael Moneo y Gabriel Ruiz Cabrero (actual arquitecto restaurador de la mezquita). Con sus textos se ha determinado el estado de la cuestión del trabajo y ahora queda la respuesta a la pregunta que desencadenó todo ¿el nacimiento de las teorías de la restauración ha alterado la manera de intervenir en edificios existentes?

### Conclusión

Como visión general de las teorías de la restauración, se concluye que hay tres actitudes distintas respecto a la historia: revivirla, documentarla y evocarla, que se corresponden respectivamente con tres recursos compositivos: mimesis, contraste y analogía y que llevan, en cada caso, a restaurar los edificios de manera distinta.

Viollet-le-Duc y Velázquez Bosco reviven; Ruskin, Antonio Flórez y Boito documentan; Patricio Furriel y los musulmanes evocan. En cuanto a los cristianos, que transformaron la mezquita antes del nacimiento de la restauración, en su obra hay partes revividas, partes evocadas y partes documentadas.

Se observa así que antes del nacimiento de las teorías todos los recursos compositivos imaginables para relacionar lo nuevo y lo viejo ya están inventados. Aunque, como ya se ha explicado en algún punto del texto más arriba, los principios de Viollet suponen una visión de la historia como un conjunto de estilos que se pueden aprender y copiar y esto; a nivel compositivo, sí es una novedad. Los cristianos desmontaron y volvieron a montar partes de la mezquita para construir su catedral y al hacer sus reconstrucciones introdujeron pequeñas sutilezas que fechaban su obra. Pero lo que plantea Viollet-le-Duc nunca se había dicho antes, porque propone clonar fragmentos desaparecidos de edificios a partir de la información que ha llegado hasta

nosotros. Es decir, hacer una copia de algo que nunca se ha visto, pero que se puede deducir a través de los documentos que nos han llegado. Se introduce así algo que se podría calificar de insólito en la cultura europea y es el arte de la copia, de la clonación, en la que los orientales son unos maestros y se enorgullecen de ello, mientras que nosotros lo consideramos como algo que tiene un valor más bien secundario, preocupándonos siempre por la originalidad. En consecuencia, a la pregunta de si las teorías de la restauración introducen alguna novedad en la manera de intervenir en los edificios la respuesta es: sí, la valoración de la copia como obra de arte. Los cristianos en la mezquita tuvieron capacidad para intuir todo lo que se iba a decir después sobre restauración, pero no hay en su obra ningún ejemplo claro de copia absolutamente literal equiparable a las de Viollet.

No creo que las ideas de Viollet-le-Duc tengan raíces orientales, pero es llamativa la capacidad para poner en valor algo que ya en su época, como era inevitable que ocurriera, se llamó falsificación. A día de hoy, la cultura de la copia ha saltado del mundo oriental, para convertirse en la base de nuestra vida cotidiana y tal como señala Ascensión Hernández Martínez “lo falso, la cita, la apropiación, la referencia, el plagio han traspasado la frontera de lo ilegal para reivindicar una categoría artística propia”.<sup>37</sup> De hecho, yo misma he llenado todo el trabajo de citas y pretendo que mi collage se entienda como un producto original mío.

En consecuencia, a día de hoy, la copia está más que asumida y así lo demuestra, por ejemplo, el Pabellón de Barcelona de Mies, clonado por Ignasi de Solà Morales. Pero, en época de Viollet debió de ser más difícil aceptar esta idea, cuyo origen probablemente no esté en China, sino en el método compositivo de Durand, que se podría decir que es la primera manifestación del fundamento de la cultura actual: copiar y pegar.

En línea con este vínculo entre el pensamiento de la Academia Francesa y las ideas de reconstrucción, más arriba he propuesto una explicación para las posturas enfrentadas de Ruskin y Viollet planteando que, más

allá de sus distintas maneras de hacer honor a la historia, lo que buscan es imponer los criterios formales que se implantan desde el mundo de la composición. Así, Viollet, francés, deudor de las ideas de la Academia, se preocupa por la estructura formal del monumento y no le importa hacer derribos ni reconstrucciones, siempre y cuando esa estructura formal latente salga a la luz. Por el contrario, Ruskin, inglés, romántico, entiende la forma desde el aspecto, la apariencia, y se cuida mucho de no alterar los rasgos patentes que definen la materialidad del monumento, desatendiendo los aspectos ideales que definen su estructura formal.

Estos dos planteamientos sobre la restauración derivan en dos maneras de entender la relación entre las partes y el todo. Más allá de la preocupación por la veracidad o falsedad histórica de la intervención que se está realizando, lo cierto es que, para los franceses, la belleza reside en el predominio de la unidad y, para los ingleses, en el de la multiplicidad. Los primeros prefieren ejes simétricos, infinitos, que den unidad al conjunto y hagan que predomine una perspectiva sobre todas las demás. Los segundos prefieren espacios con múltiples perspectivas, pintorescos, basados en la ley de la sorpresa. Así, Viollet-le-Duc busca, por encima de todo, el aspecto unitario del monumento y Ruskin, en cambio disfruta viendo el edificio como suma de texturas múltiples, cada una correspondiente a una época y contrastando con la anterior.

En definitiva, los teóricos de la restauración son arquitectos, no historiadores y por más que intenten disfrazar sus tendencias estéticas de distintas maneras de preservar la historia, sus criterios de intervención no son más que eso, tendencias estéticas. Dicho en otros términos, no pueden escapar al gusto predominante de su época, o de su entorno geográfico, y el no ser conscientes de ello enturbia mucho los argumentos que establecen sobre lo que es lícito o no al preservar la identidad de un monumento, más aún cuando pretenden convertir esto en criterios universales.

## Notas

1. Para una información gráfica completa se recomienda la consulta de RUIZ CABRERO, Gabriel, *Dibujos de Catedral de Córdoba. Visiones de la Mezquita*, Cabildo Catedral de Córdoba/ This side up, 2009.
2. CAPITEL, Antón, *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
3. MONEO VALLÉS, Rafael, "La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba", *Revista Arquitectura*, nº 256, COAM, Madrid 1985, p.29.
4. CAPITEL, Antón, op. Cit., p. 99.
5. CAPITEL, Antón, op. cit., p. 120.
6. DE GRACIA, Francisco, *Construir en lo construido. La arquitectura como modificación*, Editorial Nerea, 1992, p. 188.
7. ARNHEIM, Rudolf, *Arte y entropía*, Editorial Alianza, Madrid, 1980. Cita tomada de DE GRACIA, Francisco, op. cit., p. 149.
8. CHUECA GOITIA, Fernando, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Editorial Dossat, Madrid, 1981, pp. 57-59.
9. DE SOLÁ MORALES, Ignasi. *Intervenciones*, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2006, p. 44.
10. La palabra "heterotopía" no aparece definida en el Diccionario de la Real Academia Española aunque etimológicamente se deduce que significa "otro lugar". Se utiliza en este trabajo porque está presente en numerosas ocasiones en el libro de Francisco de Gracia "Construir en lo construido" con el significado explicado más arriba. De todos modos, se puede observar que en distintos textos de arquitectura se hace referencia a la palabra "heterotopía" dándole diversos significados y se podría llegar a estudiar en otro trabajo la evolución de este concepto, cuyo sentido parece que todavía no ha cristalizado del todo. Probablemente fue Foucault el primero en emplear este término en su libro "Las palabras y las cosas"; para explicarlo hace referencia a un escrito de Borges que, citando a una enciclopedia china dice: "los animales se dividen en: a.) los pertenecientes al Emperador, b.) embalsamados, c.) amaestrados, d.) lechones, e.) sirenas, f.) fabulosos, g.) perros sueltos, h.) incluidos en la presente clasificación, i.) frenéticos, j.) innumerables, k.) delineados con fino pincel de pelo de camello, l.) etc, m.) aquellos que acaban de romper el jarrón, n.) aquellos que desde lejos parecen moscas." Un ejemplo clásico de sensibilidad heterotópica en arquitectura es la planta de la Villa de Adriano en Tivoli, que combina diversos tipos de edificios en único conjunto, al igual que la definición de animal de la enciclopedia china de Borges engloba elementos muy distintos bajo una misma palabra.
11. DE GRACIA, Francisco, op. cit., p. 165.
12. RUIZ CABRERO, Gabriel, *Dibujos de Catedral de Córdoba. Visiones de la Mezquita*, Cabildo Catedral de Córdoba/ This side up, 2009, p. 53.
13. DE SOLÁ MORALES, Ignasi, op. cit., p. 46.
14. RUSKIN, John, *Las siete lámparas de la arquitectura*, cita tomada de CAPITEL, Antón, op. cit., p. 37.
15. Esta valoración de las ruinas con el tiempo acaba derivando en una valoración de los monumentos por su capacidad para evocar otras épocas, es decir, por sus cualidades escenográficas y no por sus cualidades arquitectónicas. En consecuencia reconstrucciones y ruinas, que suponen dos maneras opuestas de conservar la identidad arquitectónica de un monumento, son recursos alternativos para conseguir un mismo efecto visual. Esto es nocivo para el campo de la restauración, porque da lugar a que se permitan intervenciones de poca calidad arquitectónica que se justifican por su valor escenográfico. Este es el caso, por ejemplo, de las reconstrucciones de "cartón piedra".
16. CAPITEL, Antón, op. cit., p. 250.
17. RUIZ CABRERO, Gabriel, op. cit., p. 49. En esta intervención se destruyeron doce intercolumnios de doce naves lo que significó derribar 144 columnas con sus respectivos arcos dobles superiores de los cuales se reconstruyeron, reutilizando las piedras, 54.
18. CAPITEL, Antón, op. cit., p.55.
19. DE SOLÁ MORALES, Ignasi, op. cit., pp. 41-42.
20. HERNÁNDEZ, MARTÍNEZ, Ascensión, *La clonación arquitectónica*, Editorial Siruela, Madrid, 2007, p. 60.
21. Las reconstrucciones literales comienzan a cobrar mucha importancia en Europa a raíz de las destrucciones de la Segunda Guerra Mundial y en España debido a la guerra civil. Estas situaciones plantean un problema muy singular, pues permiten abordar la reconstrucción teniendo datos muy precisos de lo que era la obra original. De todos modos, dado que, afortunadamente, la mezquita no se ha visto afectada por ninguna guerra, no voy a profundizar más ejemplos de este tema, aunque los hay, y en gran cantidad.
22. CAPITEL, Antón, op. cit., p. 41.
23. CAPITEL, Antón, op. cit., p. 247.
24. RUIZ CABRERO, Gabriel, op. cit., p. 59.
25. RUIZ CABRERO, Gabriel, op. cit., p. 66.
26. Bajo el punto de vista técnico esta restauración se llevó a cabo en yeso, pero no modelado y vaciado sobre el modelo sino tallado in-situ tratando este material de igual modo que la piedra.
27. RUIZ CABRERO, Gabriel, op. cit., p. 64.
28. CAPITEL, Antón, op. cit., p. 113.
29. RUIZ CABRERO, Gabriel, op. cit., p. 41.
30. RUIZ CABRERO, Gabriel, op. cit., p. 64.
31. RUIZ CABRERO, Gabriel, op. cit., p. 67.
32. CAPITEL, Antón, op. cit., p. 117.
33. PONS SOROLLA, Francisco, "La opinión de un miembro de ICOMOS", *Revista Arquitectura*, nº168, COAM, Madrid, 1972.
34. CHUECA GOITIA, Fernando, "Del libro "Historia de la arquitectura española", *Revista Arquitectura*, nº168, COAM, Madrid, 1972.
35. MOYA BLANCO, Luis, "La opinión de un miembro de la Academia sobre las dos maneras de composición de la Mezquita de Córdoba", *Revista Arquitectura*, nº168, COAM, Madrid, 1972.
36. BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*, Alianza Editorial, Madrid, 1974.
37. HERNÁNDEZ, MARTÍNEZ, Ascensión, op. cit., p. 13.

## Bibliografía

- BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*, Alianza Editorial, Madrid, 1974.
- CAPITEL, Antón, *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Invariantes casti-*

- zos de la arquitectura española, Editorial Dossat, Madrid, 1981.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Historia de la arquitectura española*, Fundación Cultural Santa Teresa, Ávila, 2001.
- CHUECA GOITIA, Fernando, "Del libro 'Historia de la arquitectura española,'" *Revista Arquitectura*, nº168, COAM, Madrid, 1972.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Arquitectura del SXVI*, Plus Ultra, Madrid, 1953.
- DE GRACIA, Francisco, *Construir en lo construido. La arquitectura como modificación*, Editorial Nerea, 1992.
- DE SOLÁ MORALES, Ignasi. *Intervenciones*, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2006.
- HERNÁNDEZ, MARTÍNEZ, Ascensión, *La clonación arquitectónica*, Editorial Siruela, Madrid, 2007.
- MONEO VALLÉS, Rafael, "La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba", *Revista Arquitectura*, nº 256, COAM, Madrid 1985.
- MOYA BLANCO, Luis, "La opinión de un miembro de la Academia sobre las dos maneras de composición de la Mezquita de Córdoba", *Revista Arquitectura*, nº168, COAM, Madrid, 1972.
- NIETO CUMPLIDO, Manuel *La mezquita catedral de Córdoba. Patrimonio de la humanidad*, Ediciones Edilux, Granada, 2005.
- PONS-SOROLLA, Francisco, "La opinión de un miembro de ICOMOS", *Revista Arquitectura*, nº168, COAM, Madrid, 1972.
- RUIZ CABRERO, Gabriel, *Dibujos de Catedral de Córdoba. Visiones de la Mezquita*, Cabildo Catedral de Córdoba/ This side up, 2009.
- RUIZ CABRERO, Gabriel, "Dieciséis proyectos de Velázquez Bosco", *Revista Arquitectura*, nº 256, COAM, Madrid, 1985.