

ROMA QVANTA FVIT IPSA RVINA DOCET

NICOLE DACOS *IN MEMORIAM*



JESÚS PALOMERO PÁRAMO
(ED.)



ROMA QVANTA FVIT IPSA RVINA DOCET
NICOLE DACOS *IN MEMORIAM*

Jesús Palomero Páramo
(Ed.)

PRIMERA EDICIÓN EN FORMATO EBOOK: NOVIEMBRE 2016
PRIMERA EDICIÓN EN FORMATO PAPEL: NOVIEMBRE 2016

© Servicio de Publicaciones 
Universidad de Huelva
© Jesús Palomero Páramo (Ed.) 

I.S.B.N. (papel): 978-84-16872-05-3
E.I.S.B.N. (EPUB): 978-84-16872-09-1
E.I.S.B.N. (PDF): 978-84-16872-06-0

Depósito legal: H 220-2016

PAPEL

Papel
Offset industrial de 120 g/m²
Impreso en papel de bosque certificado

Encuadernación
Rústica, fresada.

Printed in Spain. Impreso en España.


Composición y maquetación
Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva

Nicole Dacos : Roma qvanta fvit ipsa rvina docet / Jesús Palomero Páramo (Eds.). – Huelva : Universidad de Huelva, 2016
220 p. ; 30 cm. – (Collectanea (Universidad de Huelva) ; 211)


ISBN 978-84-16872-05-3
eISBN 978-84-16872-06-0
eISBN 978-84-16872-09-1

1. Dacos, Nicole, 1938-2014. Roma quanta fuit - Discursos, ensayos, conferencias. – 2. Antigüedades clásicas - Discursos, ensayos, conferencias. – 3. Roma - Historia - Fuentes - Discursos, ensayos, conferencias. – I. Dacos, Nicole, 1938-2014 -- II. Palomero Páramo, Jesús. -- III. Universidad de Huelva. -- II. Título. – III. Título: Nicole Dacos : Roma quanta fuit ipsa ruina docet IV. Serie
348(460.354 Calañas)(091)
904(37)(063)
937(063)

Obra sometida al proceso de evaluación de calidad editorial por el sistema de revisión por pares.

Publicaciones de la Univesidad de Huelva es miembro de UNE 

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutivo de delito contra la propiedad intelectual.

 [Clique para mayor información](#)

Publicación editada en el marco del proyecto de I+D "Ruinas, expolios e intervenciones en el patrimonio cultural" (DER2014-52947-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.



EL EBOOK LE PERMITE



Citar el libro



Navegar por
marcadores e
hipervínculos



Realizar
notas y
búsquedas
internas



Volver al
índice pul-
sando el pie
de la página



Comparte
#LibrosUHU



Únete y comenta



Novedades a
golpe de klik



Nuestras pu-
blicaciones en
movimiento



Suscríbete a
nuestras
novedades

- ÍNDICE -

PRESENTACIÓN
Jesús Palomero Páramo
[7-12]

EL ARTE DE LA ROMA ANTIGUA Y MODERNA EN LA OBRA DE ALONSO BERRUGUETE
María José Redondo Cantera
[13-52]

VIAGGIO A ROMA: CAMPELO E OSPINTORES MANEIRISTAS PORTUGUESES
COM PRESENÇA NA CIDADE PAPAL
Vitor Serrão
[53-74]

LA AMENAZANTE RUINA. OTRA INTERPRETACIÓN DEL *TOPOS* BARROCO SEVILLANO
Fernando Quiles García
[75-86]

ROMA QUANTA EST: DE LA REPRESENTACIÓN A LA RESTAURACIÓN DE LAS RUINAS.
SU LECTURA ACTUAL
María del Valle Gómez de Terreros Guardiola
[87-132]

EL ESTADO, EL ESTADO ISLÁMICO, LA COMUNIDAD INTERNACIONAL Y
LA DESTRUCCIÓN INTENCIONAL DE LAS RUINAS
Luis Pérez-Prat Durbán
[133-194]

¡ESTATUAS BAJO OLIVOS! LA GLORIOSA RESURRECCIÓN DE LOS DIOSES ROMANOS
ENTRE LAS RUINAS DE ITÁLICA, CONTADA POR LA PRENSA
Jesús Palomero Páramo
[195-218]





PRESENTACIÓN

JESÚS PALOMERO PÁRAMO
UNIVERSIDAD DE SEVILLA







El gusto, la afición y el interés por las ruinas no tuvieron la misma deriva en el conjunto de los países europeos del siglo XVI. Tampoco sus sociedades reaccionaron igual ante los vestigios del pasado. La sevillana, sin ir más lejos, ignoró esta iconografía en sus pinacotecas, y los poetas que se desplazan a Itálica sólo aciertan a cantarla con nostalgia, nublados por el adverso paso del tiempo. “Estos Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora /campos de soledad, mustio collado/ fueron un tiempo Itálica famosa”, escribe lloroso, melancólico y huidizo Rodrigo Caro; “Itálica infelice que del hado”, anota Juan de Espinosa; “Itálica ¿do estas? Tu lozanía” se lamenta Pedro de Quirós, mientras Francisco de Rioja comienza su soneto dedicado a Sevilla la Vieja con el verso “Estas ya, de la edad, canas ruinas”. Dolor e infelicidad, cansancio y pesadumbre, pero a nadie le da por invitar a sus contemporáneos a resucitar el cadáver de la antigua colonia. Los humanistas romanos, en cambio, abandonaron enseguida la aflicción y, en torno a 1536, el aforismo “Roma quanta fuit ipsa ruina docet” (Todo lo que fue Roma sus mismas ruinas lo muestran) ya había trocado el pesimismo que generan los escombros arquitectónicos por el aliento en recuperarlos. La Profesora Nicole Dacos fue pionera en detectar este cambio de actitud, que el boloñés Sebastián Serlio postula desde la portada de su *Tercer Libro de Arquitectura* y que ella refrendó en un ensayo memorable: *Roma quanta fuit o la invención del paisaje de ruinas*, con sucesivas ediciones en italiano, francés y español. De ahí que hayamos elegido este lema para titular el Coloquio en su honor.

Nicole Dacos (Etterbeeck, Bruselas, 1938-Roma, 2014) transitó los campos de la Filología Clásica, la Teología, la Arqueología y la Historia del Arte, en cuyas especialidades se licenció. Esta amplitud de conocimientos le permitió ser pionera también en el estudio del gótico, al que consagró su tesis doctoral, dirigida por Germain Bazin y editada por E. H. Gombrich en la prestigiosa colección “Studies of the Warburg Institute” bajo el título *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance* (Londres, 1969). Al concluir este ensayo se preguntó ¿Cómo había interpretado Rafael las decoraciones neronianas y cuál era la aportación del genio de Urbino a la cultura ornamental del siglo XVI? La respuesta al doble interrogante fue la fascinante monografía *Le Logge di Raffaello*, integrada en la plataforma “Monumenta Vaticana Selecta” y traducida, en 2008, a los cinco grandes idiomas europeos por Lunwerg. La versión castellana salió al mercado con el atractivo nombre *Rafael: las Logias del Vaticano*.

Una ciudadana belga, natural de los antiguos Estados de Flandes, que imparte docencia en la Universidad Libre de Bruselas y vive en Roma, forzosamente tenía que sentirse atraída e identificada con los *flamencos*, “según llamaban los italianos del Renacimiento a todos los artistas del Norte que viajaban a la península para ver y aprender”. La exposición itinerante *Fiaminghi a Roma, 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Roma à la Renaissance*, celebrada durante la primavera de 1995 en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, y en el verano siguiente en el Palacio de las Exposiciones de Roma, visualizó el enriquecedor diálogo existente entre ambas culturas y convirtió a su documentado Catálogo en obra de referencia. De modo simultáneo organizó en la capital belga un Congreso internacional con idéntico nombre, en cuyas ponencias también tuvieron cabida los artistas franceses y de la Península Ibérica que

peregrinaron en el siglo XVI a Roma para copiar las obras antiguas, estudiar a Miguel Ángel y Rafael, entrar en sus talleres y regresar a su patria, impregnados de la cultura clásica. Son los *romanistas*, a quienes en 2012 ofrecerá su último libro: *Viaggio a Roma. I pittori europei nel'500*. Dos “águilas” hispanas, Pedro Machuca y Alonso Berruguete, revolotean en sus páginas.

Otro de estos pintores, el flamenco *Peter Kempener*, llamado en Roma *Petrus Campaniensis* y en España *Pedro de Campaña*, se convirtió muy pronto en su artista favorito. El tratadista Francisco Pacheco, que le hizo un retrato a lápiz y otro literario, le saluda en sus publicaciones como *Maese Pedro*, dice de él que cultivó todas las artes y le considera la raíz de la escuela pictórica sevillana, en cuya ciudad permaneció más de dos décadas, antes de regresar a Bruselas para dirigir las tapicerías reales. Nicole Dacos hizo el camino inverso para rastrear sus huellas en la capital hispalense. Dirigió sus pesquisas a localizar la casa donde vivió y tuvo instalado el taller, identificó la parroquia donde se casó y bautizó a sus hijos, se acercó a las notarías públicas en las que firmó sus contratos, entró en las capillas presididas por sus obras y, por supuesto, recorrió las Gradas de la Catedral, el Arenal y el puerto donde embarcó y al que seguían llegando los pequeños retablos que remitía desde Bruselas para deleite de la clientela local. La Profesora Dacos vino por vez primera a Sevilla a finales de 1979 y desde entonces su presencia fue constante, investigando en los archivos, familiarizándose con la bibliografía local, desplazándose a los museos de Cádiz y Córdoba, dictando conferencias en la Universidad y sorprendiéndose con la Semana Santa. El artículo “Pedro Campaña dopo Siviglia: arazzi e altri inediti”, *Bolletino d'Arte*, 8 (1980), pp. 1-44, inauguraba una brazada de contribuciones sobre su paisano en las que seguía trabajando cuando falleció.

Hasta entonces, sirvió con dedicación y convicción los cargos de Directora de Investigación del Fonds National de la Recherche Scientifique de Bélgica, Senior Guest Scholar del J. Paul Getty Museum, de Malibú, y del Center for Advanced Study in the Visual Arts, de Washington. Formó parte de la Academia Bélgica de Roma y presidió la Fundación Nacional Princesa María José. Diversas instituciones reconocieron su trabajo, galardonándolo con los premios Christophe Plantin, de la ciudad de Amberes, el Culturi de Roma y el Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Valladolid. Ella se sentía orgullosa de su prosa limpia, integridad moral y la lealtad a sus maestros.

El coloquio, celebrado el 13 de mayo de 2016 en la Sala de Grados de la Biblioteca, de la Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla, y financiado por el Proyecto I+D (DER2014-52947-P) del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España, arrancó con la intervención de María José Redondo Cantera, Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, que glosó el tema *El arte de Roma antigua y moderna en la obra de Alonso Berruguete*. La presencia y la actividad de Alonso Berruguete en Roma están refrendadas por dos referencias de tanto prestigio como Miguel Ángel y Vasari. El primero le dirigió a Florencia y el segundo le situó entre los copistas del *Laocoonte*. Como es bien sabido, a los tres grandes componentes del arte berruguetesco apuntados por tales hechos –influencia miguelangesca, Manierismo florentino e inspiración en la escultura clásica que se encontraba en Roma– Dacos añadió los contactos con el taller de Rafael que decoraba el Vaticano. Ahora, en este estudio se trazan las circunstancias del paso de Berruguete por Roma y se hace un seguimiento de ello a través de una selección de indicios que se encuentran en su obra.

Vitor Serrão, Catedrático y Director del Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Lisboa, encara el *Viaggio a Roma* desde la perspectiva lusitana, descubriendo la nómina de pintores manieristas portugueses que emigraron a la Ciudad Papal, ávidos de estudiar las novedades de la *Bella Maniera* y las *ruinas* de la antigüedad clásica. Pionero en hacer la travesía y sacudirse la tradición gótica local fue Antonio Campelo, un artista de perfil biográfico todavía impreciso, pero con notable talento a juzgar por los espléndidos dibujos conservados de su mano, inspirados en las *facciate dipinte* de los palacios romanos y en obras de Volterra, Tibaldi y los *círculos* miguelangelescos. Su catálogo artístico se ha visto incrementado con esta publicación.

Y de los formidables cronistas gráficos del derrumbe de la Roma Imperial pasamos a los notarios artísticos que retrataron el ocaso sevillano del siglo XVII. Sostiene Fernando Quiles García, Profesor Titular de Historia del Arte, de la Universidad Pablo de Olavide, que Murillo es el artista local que mejor uso hizo del fragmento arquitectónico clásico, pero que también utilizó inmuebles resquebrajados para generar ambientes como la peste, la crisis económica o la infancia desvalida. Son las viviendas semicaídas y en estado de abandono en las que juegan, se espulgan y comen sus celebérrimos niños. A estas conclusiones llega en un bello ensayo titulado *La amenazante ruina. Otra interpretación del topos barroco sevillano*.

¿Han sido los restauradores respetuosos con el pasado a la hora de reconstituir los edificios desplomados? ¿En qué medida han utilizado la iconografía de las ruinas como fuente informativa? María del Valle Gómez de Terreros Guardiola, Catedrática de Historia del Arte, de la Universidad Pablo de Olavide, reflexiona sobre la evolución de la práctica restauradora; las contradicciones que la caracterizan respecto a las normas; y la relevancia que para la misma y la formación de la opinión pública adquiere la difusión y el conocimiento visual de los bienes a intervenir.

No podía, no puede, faltar en cualquier valoración que se haga de las ruinas, la denuncia a los iconoclastas que hoy las destruyen con ánimo de efectuar una limpieza cultural. “Crimen de guerra”, “atentado contra la humanidad” claman los organismos internacionales. Pero ¿existen leyes penales, además de pronunciamientos, para los agresores? ¿Se cuenta con medios eficaces, desde el marco jurídico y político, para detener la voladura de obras declaradas patrimonio universal? Luis Pérez-Prat Durbán, Catedrático de Derecho Internacional Público y Relaciones Internacionales de la Universidad Pablo de Olavide, responde a estos interrogantes en un brillante y pormenorizado estudio titulado *El Estado, el estado islámico, la comunidad internacional y la destrucción intencional de las ruinas*. El texto examina la reacción internacional ante el ensañamiento arqueológico llevado a cabo por los talibanes de Afganistán y el ISIS, y pasa revista a la legislación existente para frenar tales devastaciones, que oscilan desde la Declaración de la UNESCO de 2003 a las más recientes resoluciones del Consejo de Seguridad, sin olvidar la acción de los tribunales penales internacionales.

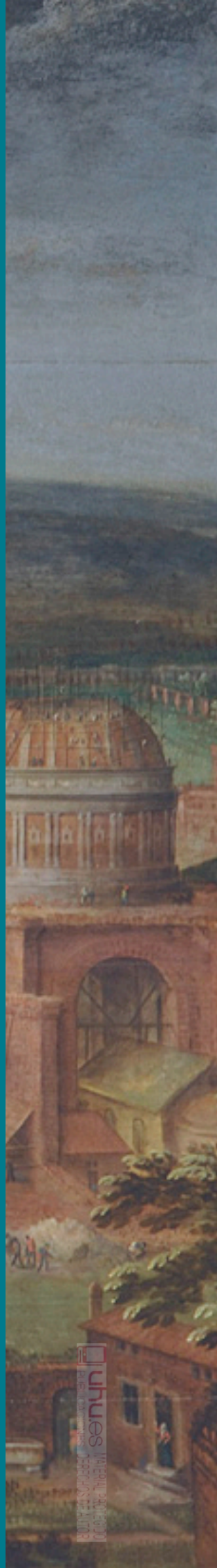
Finalmente, Jesús Palomero Páramo, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, analiza el tratamiento dado por la prensa local al descubrimiento de los dioses de Itálica bajo los olivares, corralones y vías públicas de Santiponce. En 1900, cuando aparece la imagen de *Diana Cazadora*, Sevilla contaba con 147.271 habitantes, tenía 6 rotativos y la consigna de todos es que la estatua permanezca en el Museo Arqueológico de la ciudad. Cuarenta años después la demografía había aumentado a 206.289 habitantes, el número de cabeceras se había reducido a 3 y, como la ley de patrimonio protegía ya de posibles expolios a la recién descubierta escultura de Venus, el periodismo de opinión se torna en periodismo de investigación, preocupándose por la iconografía, el autor, la fecha de ejecución y el lugar que ocupó esta diosa marina en el contexto urbano de Itálica. La última deidad que se ha logrado descifrar ha sido una *cabeza femenina diademada*. Corría el año 2008, el censo de población ascendía a 699.145 habitantes y los periódicos locales seguían siendo tres, pero la información que ofrecen del hallazgo ya no es de opinión ni de investigación. Reproducen, lisa y llanamente, los despachos de agencia emitidos por la Consejería de Cultura, de la Junta de Andalucía.





EL ARTE DE LA ROMA ANTIGUA
Y MODERNA EN LA OBRA DE
ALONSO BERRUGUETE

MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID





RESUMEN

La presencia y la actividad de Alonso Berruguete en Roma está refrendada por dos referencias de tanto prestigio como Miguel Ángel y Vasari. El primero le dirigió a Florencia y el segundo le situó entre los copistas del Laocoonte. A los tres grandes componentes del arte berruguetesco apuntados por tales hechos -influencia miguelangesca, Manierismo florentino e inspiración en la escultura clásica que se encontraba en Roma- Dacos añadió los contactos con el taller de Rafael que decoraba el Vaticano. En este estudio se trazan las circunstancias del paso de Berruguete por Roma y se hace un seguimiento de ello a través de una selección de indicios que se encuentran en su obra.



A Nicole, siempre presente en mi
agradecido recuerdo de Roma

Pocos artistas españoles del Renacimiento han tenido una fortuna historiográfica tan amplia como Alonso Berruguete (ca. ¿1485/1490?¹-1561). Su personalidad y su singular modo de entender las formas artísticas han estado presentes en la historiografía y la crítica del Arte desde sus mismos comienzos, y no sólo de las españolas. Ya durante su vida fue celebrado en tratados y otros escritos que se ocuparon de cuestiones artísticas², y fue incluido entre los más selectos, las “águilas de la pintura”, por Francisco de Holanda³.

Gran parte de su prestigio le vino dado por ser considerado discípulo de Miguel Ángel. Pero sobre todo fueron su originalidad y la sorprendente “explosión de las formas” de sus figuras y composiciones, que parecía infundir vida a los personajes que surgían de los pigmentos, de la madera o del mármol, lo que le procuró el favor de poderosos comitentes. Tales fueron el mismo Carlos V, el Almirante de Castilla, el arzobispo Fonseca, el cardenal Tavera, el secretario imperial Francisco de los Cobos y su esposa, la comunidad benedictina de Valladolid, el cabildo catedralicio de Toledo y otros varios, quienes supieron apreciar la novedad de su lenguaje y, consecuentemente, le encargaron importantes obras. A su vez, éstas contribuyeron a consolidar su fama y su privilegiado *status* socio-económico⁴.

1 La única seguridad que tenemos sobre su fecha de nacimiento es que estuvo comprendida entre 1480 y 1490, a tenor de su propia declaración en 1504, MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid, 1901, pp. 104-105. La fecha aproximada de 1488 fue propuesta por AZCÁRATE, José María, *Escultura del siglo XVI*, t. XIII de la col. *Ars Hispaniae*, Madrid, 1958, p. 143. Así ha sido aceptado en la exposición *Norma e Capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della “maniera moderna”*, celebrada en la *Galleria degli Uffizi*, Florencia (5 de marzo a 26 de mayo de 2013), Florencia, 2013, p. 195.

2 Berruguete fue mencionado, junto a otros artistas destacados, por Cristóbal de Villalón (ca. 1510- ca. 1562) en la *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, libro publicado en Valladolid en 1539, once años antes que la primera edición de las *Vidas* de Vasari y coincidente con un momento culminante de la carrera del maestro, cuando terminaba su etapa vallisoletana y comenzaba la toledana. El texto fue recuperado y editado por SERRANO Y SANZ, Manuel, Madrid, 1898; la alabanza de Berruguete, en p. 169.

3 *Diálogo da Pintura em a cidade de Roma*, redactado en 1548. El manuscrito estuvo inédito hasta finales del siglo XIX. El original se perdió, pero se conoce a través de copias y de la traducción al español que hizo el pintor portugués Manuel Denis en 1563. Ambas obras permanecieron inéditas durante siglos. Una versión alemana del texto de Holanda fue publicada por VASCONCELLOS, Joaquim de, *Francisco de Hollanda. Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538*, Viena, 1899; posteriormente se editó en portugués por VASCONCELLOS, Joaquim de, *Da Pintura Antigua. Tratado de Francisco de Hollanda*, Oporto [1918], disponible en <https://app.box.com/s/3xew6zcukewqehyfnb72>; pocos años más tarde la traducción de Denis fue publicada por SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (ed.), *De la pintura antigua, seguido de El diálogo de la pintura*, Madrid, 1921 (ed. facs., Madrid, 2003): la mención a Berruguete, asociado con Machuca, en p. 231.

4 Ya Juan de Arfe señaló cómo, gracias a la elevada estima de su arte, Berruguete consiguió comprar el señorío de Ventosa de la Cuesta y constituir un mayorazgo, ARPHE Y VILLAFANE, Ioan de, *De varia commensvacion para la escvptvra y architectura*, Sevilla, 1585. Libro segundo, título I, fol. 2vº. La excepcionalidad de tal disponibilidad

El arte de Alonso Berruguete y su concepto de la actividad artística no habrían sido posibles sin su paso por Italia. Durante al menos diez años, tuvo la oportunidad de ver y estudiar las obras más celebradas en su tiempo, ya fueran las pertenecientes a un pasado reciente o las procedentes de otro tiempo más lejano, la *Sacrosancta Vetustas*, que cobraban renovada vigencia como paradigma del nuevo lenguaje artístico. Asimismo estuvo en condiciones de conocer directamente el proceso de gestación de lo mejor de la creación de su momento y de estar al corriente de debates y discusiones artísticas con sus colegas. La “experiencia italiana” de Berruguete no se limitó, pues, a la adquisición de un repertorio de modelos y de un nuevo sistema de representación, sino que le proporcionó un acentuado sentido de libertad creativa y una conciencia de pertenecer a una categoría superior, capaz de imaginar continuamente formas nuevas, en constante experimentación.

EL JOVEN ALONSO BERRUGUETE EN CASTILLA Y EL INICIO DEL NUEVO ARTE “AL ANTIGUO ROMANO”

Fue el propio Miguel Ángel (1475-1564) quien afirmó en dos cartas, sobre las que se volverá más abajo, que Alonso Berruguete se había dirigido a Italia con el propósito de formarse como pintor, es decir, en el oficio que había practicado su padre, el pintor Pedro Berruguete (ca. 1450-1460?-1503). Al morir éste, su primogénito Alonso no tenía aún ni la edad –en torno a los veinticinco años– ni los requisitos necesarios –haber superado las pruebas del gremio– para trabajar con autonomía o hacerse cargo del taller paterno. A lo largo de los más de cuatro años que mediaron entre el fallecimiento de su padre y su presencia en Roma, el futuro artista debió de madurar la decisión de marcharse. Renunció, por tanto, al inicio de su trayectoria artística según el modo habitual que se practicaba en Castilla, ingresando en el taller de otro pintor en calidad de aprendiz u oficial, y prefirió emplear los años que le quedaban para alcanzar la mayoría de edad en formarse en el nuevo rumbo que tomaban las artes en Italia.

| 16 |

Bien a través de su padre⁵, bien por medio de los círculos artísticos con los que se había relacionado Pedro Berruguete a lo largo de su actividad pictórica –ya fuera en Toledo o en Ávila donde había trabajado durante los últimos años de su vida⁶– o bien por las noticias que llegaban al ámbito palentino de la procedencia familiar, Alonso estaría al tanto del aprecio del que empezaban a gozar entre las élites las primeras obras que llegaban a España desde Italia o las que aquí iniciaban ya el nuevo modelo “al romano”. El gusto por la pintura flamenca seguía

financiera y de bienes raíces entre los artistas, motivó que tales usos, más propios del estamento nobiliario, fueran tempranamente incorporados a la biografía de Berruguete por la historiografía. La transcripción extractada de la autorización para constituir el mayorazgo, junto a la recopilación de las citas anteriores y la adición de nuevos datos en MARTÍ Y MONSÓ, José, *ob. cit.*, pp. 108 y 121-125. Previamente Berruguete había comprado el señorío de Villatoquite, al que tuvo que renunciar, ALONSO CORTÉS, Narciso, “Alonso Berruguete, señor de Villatoquite”, *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Valladolid*, nº 9 y 10 (1933), pp. 436-445 y 492-494. Sobre ello véase también, con nueva documentación, AZCÁRATE, José María de, *Alonso Berruguete. Cuatro ensayos*, Valladolid, 1963, pp. 21-23 y 121-124. ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, redactó la ficha de la *Carta de venta del señorío de Ventosa de la Cuesta*, que se incluyó en el catálogo de la exposición *Felipe II. Un monarca y su época. Las tierras y los hombres del Rey*, Madrid, 1998, p. 323; recientemente este autor ha dado a conocer los datos de un pleito sobre el mayorazgo en “Sobre la fundación de mayorazgo del escultor Alonso Berruguete”, *Boletín de la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, nº 45 (2010), pp. 19-28.

⁵ Sobre la polémica en torno a la estancia de Pedro Berruguete en Urbino y su historiografía, seleccionamos los estudios de SILVA MAROTO, Pilar, “Pedro Berruguete” y LUCCO, Mauro, “Un caso historiográfico: Pedro Berruguete en Italia”, en *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*, cat. exp., Junta de Castilla y León, 2003, pp. 15-49 y 51-80, respectivamente, así como el artículo de MARIÁS, Fernando y PEREDA, Felipe, “Petrus Hispanus y el bastón del *Gonfaloniere*: el problema Pedro Berruguete en Italia y la historiografía española”, *Archivo Español de Arte*, t. LXXX, 2002, pp. 361-380.

⁶ Para la obra de Pedro Berruguete en esas ciudades durante sus últimos años, SILVA MAROTO, Pilar, *Pedro Berruguete*, Junta de Castilla y León, 1998, pp. 58 y 217-245.

muy arraigado entre la comitencia española, pero Pedro Berruguete había demostrado que, aun manteniendo muchos recursos de su lenguaje⁷, era posible innovar en la representación –en particular, de la figura humana– mediante la introducción de un mayor naturalismo, así como despegarse de la fría estilización nórdica. Siguiendo esa vía expresiva tan personal, en la que no faltaron elementos de signo italianizante, como los órdenes clásicos, o los medallones anticuarios, el maestro paredoño había logrado alcanzar igualmente el éxito.

La única noticia cierta que tenemos sobre Alonso Berruguete entre 1504 y 1508 es el viaje que, al poco de morir su padre, realizó el joven a Toledo, en compañía de su tío materno, con objeto de cobrar unas deudas pendientes que allí había dejado Pedro. El empeño resultó infructuoso y no consta que tuviera ninguna consecuencia artística⁸.

Es muy posible que, en la búsqueda por Alonso de un nuevo modo con el que iniciarse profesionalmente, influyera el entallador Pedro de Guadalupe (ca. 1470-1530)⁹. Según afirmó posteriormente, este último ya conocía al joven Berruguete en 1506¹⁰, es decir, desde antes de que éste partiera a Italia, aunque no especificó las circunstancias en las que se produjo tal encuentro entre ambos. Documentado en Valladolid ya en los mismos comienzos del siglo XVI, en los años siguientes Guadalupe recibió encargos que indican que era uno de los maestros de su oficio más prestigiosos¹¹. Al menos desde 1501 estaba capacitado para realizar mazonerías “al romano”¹² y tres años más tarde, cuando contrató el retablo mayor de la Catedral de Palencia (1504-1506) para la actual capilla del Sagrario¹³, se dejó constancia de que era el autor de la talla del desaparecido retablo del Colegio de Santa Cruz en Valladolid¹⁴.

Por lo que sabemos hasta ahora, este retablo vallisoletano fue el primero que se hizo en España de acuerdo con el nuevo lenguaje renacentista. Se llevaría a cabo durante el último lustro del siglo XV o, como muy tarde, en los tres primeros años de la centuria siguiente. Su realización

7 Así ha sido señalado, en lo que se refiere a la representación de la perspectiva, por GARRIGA, Joaquim, “Geometría espacial en la pintura de Pedro Berruguete en Castilla”, en *Actas del Simposium Internacional “Pedro Berruguete y su entorno”*, Palencia, 2004, pp. 189-216 y “Diestros en el contra hacer de la bista...: La perspectiva lineal y los talleres de pintores hispanos en el siglo XVI”, en REDONDO CANTERA, María José (coord.), *El modelo italiano en las Artes Plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, 2004, pp. 137-139.

8 MARTÍ Y MONSÓ, José, *ob. cit.*, p. 106 y AZCÁRATE, José María de, *Alonso Berruguete*, pp. 126-127.

9 Sobre su actividad, ARA GIL, Julia Clementina, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, pp. 363-364 y PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Pedro de Guadalupe y la evolución del retablo castellano en el primer cuarto del siglo XVI”, en LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.), *Retablos esculpidos en Aragón del Gótico al Barroco*, Zaragoza, 2002, pp. 65-103.

10 En la declaración judicial que prestó en 1524 afirmó que conocía a Alonso Berruguete desde hacía 18 años, MARTÍ Y MONSÓ, José, *ob. cit.*, p. 135. Los cómputos de años proporcionados por las declaraciones judiciales siempre deben manejarse con cierta precaución.

11 Su intervención fue requerida para labrar unas andas para transportar el féretro con el cadáver de Felipe el Hermoso, AZCÁRATE, José María de, “Un dato de Pedro de Guadalupe”, *BSAA*, XXVI, 1960, p. 187, por lo que se le pagó la sustanciosa cantidad de al menos 100 ducados.

12 Contrato para los armarios de la sacristía de la catedral de Palencia, PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *La escultura del siglo XVI en Palencia*, Palencia, 1977, pp. 73, 402-403 y lám. 48.

13 El documento fue dado a conocer a grandes rasgos, junto a la tasación, por SAN MARTÍN, Jesús, “El retablo mayor de la Catedral de Palencia. Nuevos datos”, *Publicaciones de la Institución “Tello Téllez de Meneses”*, nº 10, 1953, pp. 283-286.

14 ARA GIL, Clementina Julia, *ob. cit.*, p. 363 atribuyó la autoría del retablo del Colegio de Santa Cruz a Pedro de Guadalupe, sin especificar la fuente; así fue propuesto igualmente por PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Pedro de Guadalupe...”, p. 22. La confirmación de ello se encuentra en el mismo contrato del retablo mayor de la Catedral de Palencia (véase nota anterior), en el fol. xcvi, donde se establece que Guadalupe cobraría “lo que se le dio e pago por la talla tan solamente del dicho retablo del señor cardenal”. Agradezco a don Julián Hoyos Alonso la localización del dato.

había sido ordenada por el Cardenal Mendoza en su testamento, otorgado en 1494, en el que se precisó que fuera Lorenzo Vázquez de Segovia quien diera las trazas para ello y que los entablamentos del retablo estuvieran “muy bien labrados a la antigua”¹⁵. Esa fue la pauta, “al modo e manera de lo antiguo romano”, que se impuso a Guadalupe en el retablo mayor de la Catedral de Palencia en 1504¹⁶. En aplicación de ese lenguaje italianizante, los frentes de su estructura debían adornarse con “sus labores romanas antiguas”, consistentes sobre todo en relieves “de follages romanos muy ricos”.

La reciente orfandad paterna de Alonso Berruguete, al que la documentación localiza por entonces en Paredes de Nava (Palencia)¹⁷, en la tesitura de encontrar el modo de continuar con el oficio de su padre, por un lado, y el comienzo del nuevo retablo mayor de la Catedral de Palencia, por otro, son dos hechos tan coincidentes en el tiempo y en el lugar que es muy probable que haya existido alguna relación entre ellos. La mencionada declaración de Pedro de Guadalupe sobre el conocimiento del joven Berruguete en torno a esos años contribuiría a situar a este último en el ámbito palentino, quizá colaborando en tareas auxiliares que no han dejado rastro documental.

Así podría indicarlo que, tras el regreso de Italia, la primera obra que Berruguete contrató en Valladolid en 1523 había sido realizada por Guadalupe. Se trataba de la decoración pictórica de unas puertas para la iglesia parroquial de San Lorenzo, cuyos batientes había llevado a cabo el entallador. Pero pronto surgió un conflicto, ya que el deterioro de la madera afectó de tal modo a las pinturas que los dos artífices se culpabilizaron respectivamente y el asunto terminó en un pleito (1524-1526)¹⁸. Por estos años también se atribuye a Berruguete una participación en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Olivares de Duero (Valladolid), cuyo ensamblaje firmó Guadalupe¹⁹.

Otro motivo por el que el joven Berruguete decidiera marchar a Italia residió en que, bien a través de su padre, bien a través de otros artistas, llegara a su conocimiento la libertad con la que allí se llevaba a cabo el aprendizaje de la pintura, sin los condicionantes de los gremios y a partir del estudio de los grandes maestros. Según testimonia Vasari, para los grandes pintores del siglo XV y de la primera mitad del XVI, incluidos Leonardo, Rafael y el “divinissimo” Miguel Ángel, habían sido fundamentales las enseñanzas que extrajeron de los frescos que había pintado Masaccio en la capilla de San Pedro, en el convento del Carmen de Florencia, cuyas figuras contenían los preceptos y las reglas de la buena pintura. Allí precisamente situó el aretino, años más tarde, a nuestro artista, al que llamó “Alonso Spagnuolo”²⁰.

No nos ocuparemos aquí del modo y el momento en que se produjo el desplazamiento de Alonso Berruguete a Italia, sobre lo que se han formulado diversas hipótesis plausibles, aunque por el momento carecen de confirmación²¹.

15 ÁLVAREZ ANCIL, Andrés, *Copia fiel y exacta del testamento del Cardenal Arzobispo que fué de Toledo Don Pedro González de Mendoza que original y auténtico existe en el Archivo de la Excm. Diputación provincial de Toledo*, Toledo, 1915, p. 17

16 PORTELA SANDOVAL, Francisco José, *ob. cit.*, p. 73.

17 MARTÍ Y MONSÓ, José, *ob. cit.*, pp. 104-105.

18 *Id.*, pp. 134-136.

19 PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Pedro de Guadalupe y Alonso Berruguete en el retablo mayor de Olivares de Duero (Valladolid)”, *BSAA*, LIII (1987), pp. 244-258.

20 VASARI, Giorgio, “Masaccio da S. Giovanni di Valdarno pittore”, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Para la localización de los textos se ha preferido la transcripción de las ediciones Giuntina y Torrentiniana disponible en <http://vasari.sns.it/consultazione/Vasari/indice.html>, vol. III, p. 132.

21 A partir del dato documental acerca de la relación entre Pedro Berruguete y fray Pascual de Ampudia publicado por ALLENDE-SALAZAR, Juan, “La familia Berruguete (Noticias inéditas)”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, VII (1915), p. 195, a partir de los años 80 del pasado siglo la historiografía española relativa

1508, ALONSO BERRUGUETE EN ROMA: LA FUENTE MIGUELANGELESKA

El hecho cierto de la primera ubicación de Alonso Berruguete en la Ciudad Eterna, al menos desde 1508, está testimoniado por una documentación del más elevado rango artístico, ya que es autógrafa de Miguel Ángel Buonarroti. El 2 de julio de 1508 este último escribió una carta a su hermano, que se encontraba en Florencia, para que facilitara el acceso de un “giovane spannuolo” al lugar donde se encontraban sus cartones preparatorios para el fresco de *Batalla de Cascina* que, de haberse llevado a cabo, habría decorado uno de los muros de la Sala del Consejo o *Salone dei Cinquecento*, el espacio principal del Palacio de la Señoría en Florencia²².

La carta no se conoció hasta el siglo XIX, cuando el coleccionista, historiador y crítico de arte Eugène Piot (1812-1890) transcribió su texto, junto a otros documentos miguelangelescos conservados en el Museo Británico, que habían sido adquiridos en 1859 en unión de varios dibujos del genio, y lo incluyó en un artículo que dedicó al artista en el volumen correspondiente a 1861 y 1862 del *Cabinet de l'amateur*²³, revista que él mismo había fundado. Conocedor de España y de su arte²⁴, Piot identificó al joven español mencionado por Miguel Ángel con Berruguete, aunque le adjudicó el erróneo nombre de Antonio. Pocos años más tarde Gregorio Cruzada Villamil (1832-1884), uno de los fundadores y entonces director de la revista *El Arte en España*, quien en los años anteriores había dedicado varios artículos a Alonso Berruguete²⁵, tradujo al español las cartas relativas a nuestro artista y escribió un breve artículo monográfico, donde corrigió su nombre²⁶.

Aunque la carta no proporcionaba la identidad de este inquieto aspirante a artista, que había llegado allí desde España para aprender a pintar y formarse en lo mejor del arte de su tiempo, la historiografía aceptó sin lugar a dudas que se trataba de Alonso Berruguete y, a partir de entonces, la carta miguelangelesca se convirtió en un lugar común en el relato de la peripecia italiana del castellano.

La identificación del joven español con Berruguete tenía su confirmación indirecta en otros dos testimonios posteriores. El primero fue de nuevo otra misiva miguelangelesca, fechada también en Roma, el 1 de abril de 1512, cuando Berruguete ya llevaba instalado un tiempo en Florencia. A instancias de alguien cuya identidad se desconoce, pero que pertenecería a la

a Berruguete ha incorporado la propuesta del viaje del artista en compañía o bajo la protección del prelado; por ejemplo, MARÍAS, Fernando, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, 1989, p. 287 o ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete. Prometeo de la escultura*, Palencia, 2011, p. 26. Por su parte, MOZZATI, Tommaso, “Alonso Berruguete en Italia: Antonio Pucci, *La Coronación de la Virgen* para la iglesia de San Jerónimo y San Francisco, una circunstancia hispano-florentina”, en HOYOS ALONSO, Julián (ed.), *Alonso Berruguete: su obra e influencia*, Palencia, 2013, p. 5, pone en relación este viaje con la llegada de Llanos y Yáñez a Valencia; más ampliamente, señalando y otros nexos entre Roma y España, con virtuales consecuencias artísticas, que tuvieron lugar por esos años, MOZZATI, Tommaso, “Alonso Berruguete in Italia: nuovi itinerari”, en *Norma e Capriccio...*, pp. 18-19.

22 2 de julio de 1508, POGGI, Giovanni (ed. completada por BAROCCHI, Paola y RISTORI, Renzo), *Il carteggio di Michelangelo*, t. I, Florencia, 1965, p. 70.

23 PIOT, Eugène, “Michel-Ange Buonarroti. Documents inédits conservés au musée Britannique”, en *Le cabinet de l'amateur*, París, 1863, p. 332. Posteriormente, POGGI, Giovanni, *Il carteggio...*, p. 70.

24 En 1840 acompañó a Théophile Gautier en su viaje a España y en 1873 fue nombrado miembro correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Véase una síntesis de su perfil biográfico en el artículo redactado por PIOT, Charlotte, disponible en: <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/piot-eugene.html>.

25 CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, “D. Alonso Berruguete y González”, *El Arte en España*, t. I (1862), pp. 5-10, 77-84 y 140-153; t. II (1863), pp. 1-4.

26 CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, “Una recomendación de Miguel Ángel a favor de Berruguete”, *El Arte en España*, V (1866), pp. 103-105.

colonia española presente en la ciudad papal, Miguel Ángel encargaba a sus familiares que ayudaran a un “garzone spagnolo”, que era pintor y que se llamaba Alonso, pues éste había caído enfermo. Para facilitar su localización, el maestro recomendaba que se preguntara a Francesco Granacci (1469/1470-1543)²⁷, amigo de Miguel Ángel desde su juventud y que le ayudó en los comienzos de la pintura de la bóveda de la capilla Sixtina²⁸, momento en el que le pudo conocer Berruguete.

El segundo refrendo fue proporcionado por Giorgio Vasari (1511-1574) en su *Vida de Miguel Ángel*, ya que incluyó a Granacci y “Alonso Berugetta spagnuolo”, junto a otros “excelentes pintores” florentinos y foráneos, en un primer grupo que se formó en el estudio del cartón miguelangelesco de la *Batalla de Cascina*, cuando ya se hizo accesible al estudio de los jóvenes²⁹.

Las certezas que ofrecen los valiosos testimonios miguelangelesco y vasariano abren, a su vez, otros interrogantes cuyas respuestas serían altamente esclarecedoras sobre los inicios de la trayectoria italiana de nuestro artista, como por ejemplo: ¿Cuánto tiempo llevaba el joven castellano en Roma? ¿Había estado antes en otros focos artísticos italianos? ¿Quién le facilitó a Berruguete el acceso a Miguel Ángel? La obtención de una carta de aparente presentación, para facilitar a Berruguete la visión de sus cartones de la *Batalla de Cascina*, parece indicar que el joven había llegado al genio gracias a alguien influyente, pero no tanto como para que el castellano consiguiera lo que se les negaba también a los italianos, como revela la posterior misiva de Miguel Ángel en la que manifestaba su conformidad por no haberle permitido tal acceso³⁰.

LA ROMA QUE CONOCIÓ BERRUGUETE: LA HERENCIA DE LA ANTIGÜEDAD, FUNDAMENTO DEL NUEVO ARTE

Quando Berruguete llegó a Roma, se encontró en plena transformación de la ciudad como capital del Occidente cristiano. Este proceso, que tenía una de sus principales manifestaciones en las empresas artísticas impulsadas por el Papado, había empezado casi un siglo antes, en 1420, cuando Roma fue recuperada como sede papal con Martín V (1417-1431)³¹. Pronto entraron al servicio de este pontífice –y de los que le sucedieron– destacados humanistas interesados por la cultura de la Antigüedad clásica, como Poggio Bracciolini (1380-1459), quien localizó la copia del tratado de Vitrubio, o Flavio Biondo (1392-1463), autor de los tres volúmenes que componían *De Roma instaurata* (1444-1446), quienes impulsaron el interés por la recuperación de los textos de la antigua Roma y de su topografía. Con Nicolás V (1447-1455) se pusieron en marcha las campañas de la *Renovatio Urbis*, sobre todo en la zona del Vaticano, con una serie de reformas urbanas de gran ambición, en las que participó León Bautista Alberti (1404-1472), quien también redactó una *Descriptio Urbis Romae* (ca. 1450).

27 Carta fechada el 1 de abril de 1512, dirigida por Miguel Ángel a su padre, *Il carteggio*, p. 125.

28 VASARI, Giorgio, “Vita di Francesco Granacci, pittore fiorentino”, *Vite*, vol. IV, pp. 601-602. Sobre ciertas pinturas atribuidas a la colaboración de Alonso Berruguete y Granacci, NATALI, Antonio, “Berrguete, Bembo e i compagni fiorenti”, en *Norma e Capriccio*, pp. 54-56 y estudio del *Juicio de Santa Apolonia* por GIORDANI, Simone, *Id.*, p. 274.

29 “[...] poi che in tale cartone studiò Aristotile da S. Gallo, amico suo, Ridolfo Ghirlandaio, Raffael Sanzio da Urbino, Francesco Granaccio, Baccio Bandinelli et Alonso Berugetta spagnuolo”, VASARI, Giorgio, “Vita di Michelangelo Buonarruoti fiorentino, pittore, scultore et architetto”, *Vite*, vol. VI, p. 25.

30 Carta de 29 de julio de 1508, *Il carteggio*, pp. 75-76. Frente a las interpretaciones diferentes basadas en errores de traducción, que otorgaban una actitud más favorable del genio hacia Berruguete, AZCÁRATE, José María de, “La influencia miguelangelesca en la escultura española”, *Goya*, 74-75 (1966), p. 107, señaló la falta de voluntad de Miguel Ángel para facilitar la visita de Berruguete al lugar donde se encontraba el cartón. Más desarrollado en MOZZATI, Tommaso, “Alonso Berruguete en Italia...”, pp. 2-4 y “Alonso Berruguete in Italia...”, pp. 19-20.

31 Una síntesis sobre este período y su precedente medieval en lo referente a la herencia de la ciudad de Roma, CARRASCO, Marta y ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, “I. *Renovatio urbis*”, en *Ex Roma lux. La Roma antigua en el Renacimiento y el Barroco*, cat. exp., Madrid, 1997, pp. 13-23.

La vinculación entre la nueva etapa del Papado y la antigua Roma era ineludible, desde la imponente presencia de las ruinas que ocupaban buena parte de la ciudad hasta otras referencias de tipo cultural, religioso y político. Pese al abandono de los grandiosos edificios, muchos de ellos arrumbados, y del uso de éstos como canteras, algunos pontífices mostraron un especial interés por incorporar ese legado al prestigio del pontificado e incluso a su propia gloria. El humanista Pío II (1458-1464) fue uno de los que mejor lo comprendió. Así lo expresó en su epigrama *De Roma*: “*Oblectat me, Roma, tuas spectare ruinas, ex cuius lapsu gloria prisca patet...*”. Al Papa Piccolomini se debe también la proclamación de la bula *Cum almam nostram urbem* (1462), en la que afirmaba que esos restos del pasado, además de contribuir al ornamento de la ciudad, encerraban otros valores de tipo moral, pues testimoniaban las antiguas virtudes e invitaban a su emulación, al tiempo que ofrecían en su deterioro una imagen de la fragilidad de las cosas humanas. Por todo ello prohibía que tanto los edificios como las ruinas, fueran derribados, destruidos o dañados.

Roma era además el principal punto de peregrinación del mundo cristiano. Los grandiosos templos de la Roma paleocristiana pertenecían a los gloriosos orígenes del Cristianismo, el de los mártires, y el del posterior triunfo oficial de la Iglesia. Roma recuperaba su condición de centro religioso, la *Caput mundi* de la Cristiandad en los tiempos modernos y con ello el eco de la dimensión cosmopolita de la Roma Imperial.

El gran depósito anticuario que componían las ruinas de Roma ya se había convertido en lugar de evocación y formación para los artistas desde comienzos del siglo XV. Según Vasari, en unas fechas que se sitúan en los primeros años del *Quattrocento*, Brunelleschi (1377-1446) y Donatello (1386-1466) se desplazaron hasta la Ciudad Eterna para estudiar las ruinas y formarse –el primero, en Arquitectura y el segundo, en escultura– ya que allí se encontraban los testimonios materiales del paradigma en el que se basaba el nuevo arte que querían crear. Al parecer, además de obtener mediciones y de dibujar las plantas y los diversos elementos arquitectónicos, ellos mismos también hicieron algunas excavaciones, con objeto de acceder a partes que hubieran quedado ocultas y así comprender mejor la Arquitectura clásica en su conjunto³².

Por otro lado, a principios del siglo XVI Roma empezó a conocer una *Edad de Oro* desde el punto de vista artístico, gracias al mecenazgo de los pontífices y a la contribución de ciertos artistas cuyos logros creativos extendieron su fama y su influencia por el arte occidental durante siglos. Numerosos jóvenes de muy diversas procedencias acudieron a Roma para aprender en los restos de la Antigüedad clásica y en las obras de los grandes maestros³³.

El fenómeno fue descrito por el cardenal y humanista Pietro Bembo (1470-1547), entre 1515 y 1525, en la carta que escribió al cardenal Giulio de Médici, futuro Clemente VII (1523-1534), en la que mencionaba expresamente a Miguel Ángel y a Rafael entre los artistas que llegaban de diferentes lugares a Roma para ver y tomar apuntes de los monumentos y las esculturas de la Antigüedad, que les proporcionarían las pautas de su creación artística:

“Porque continuamente ve llegar muchos artífices de aquí y de allá, que estudian las bellas antiguas figuras de mármol y a veces de cobre [*sic*], que o yacen esparcidas por cualquier parte o están pública o privadamente guardadas y tenidas en gran estima, y los arcos y las termas y los teatros y los otros edificios que todavía conservan alguna de sus partes en pie, y [...] cuando proyectan una obra nueva, miran esos ejemplos y, buscando el parecido a través de su artificio, asemejan sus nuevas obras a las antiguas, porque saben y ven que las antiguas se acercan más a la perfección del arte que las que se hicieron desde entonces hasta hoy”³⁴.

32 VASARI, Giorgio, “Vita di Filippo Brunelleschi. Scultore e architetto”, en *Vite*, vol. 3, pp. 148-150.

33 Este tema es el eje central del último libro de DACOS, Nicole, *Voyage à Rome. Les artistes européens au XVI^e siècle*, Bruselas, 2012.

34 BEMBO, Pietro, *Prosas de la lengua vulgar*, libro III, I, Madrid, 2011, pp. 391-393.

Ciertas esculturas de la Roma antigua permanecían al aire libre –siguieron haciéndolo posteriormente durante siglos– y expuestas a las miradas de quienes deambularan por la ciudad. Su tamaño y su significación hizo que algunas fueran incorporadas a tempranas vistas generales de Roma que se difundieron mediante xilografías incluidas en libros de fines del siglo XV y primera mitad del XVI, como los *Dioscuros* y los colosos de los ríos Tíber y *Nilo* que se encontraban en la cima del *Monte Cavallo* o Quirinal³⁵ (fig. 1).



[1]. Vista de Roma, detalle. *Cronicón de Nuremberg*, 1493.

Otras fueron encontradas en diversos lugares de la ciudad. El hallazgo que tuvo mayor repercusión fue el del *Laocoonte*³⁶ (fig. 2), aparecido al comenzar el año de 1506. Su recuperación

³⁵ Así se ve en SCHEDEL, Hartmann, *Register des buchs der Croniken und geschichten mit figuren und pildnussen von anbeginn der welt bis auf dise unsere Zeit*, Nuremberg, 1493, más conocido en español como el *Cronicón de Nuremberg*, fol. LVIIv°; o la de MÜNSTER, Sebastian, *Cosmographia*, 1544, p. 151. Los *Dioscuros* permanecen en la Plaza del Quirinal, como adorno de la fuente, y los ríos fueron instalados por delante de la escalera del Palacio del Senado en la Plaza del Capitolio. Sobre ellos, BOBER, P. P. y RUBINSTEIN, R. O., *Renaissance artists and Antique Sculpture*, Oxford, 1986, pp. 159-161 y 101-102, respectivamente; sobre los grupos ecuestres, HASKELL, Francis y PENNY, Nicholas, *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, 1990, pp. 151-156.

³⁶ Sobre la historia y la fortuna de este grupo escultórico, SETTIS, Salvatore, *Laocoonte. Fama y estilo*, Madrid, 2014; para la recepción de su exposición en el Belvedere, DALTRUP, Georg, "Die Laokoongruppe im Vatikan. Ein

resultó toda una conmoción entre los artistas, los aficionados a las antigüedades y los coleccionistas³⁷, ya que su existencia era conocida por los humanistas a partir de la descripción de Plinio el Viejo, quien la había situado en el Palacio de Tito y había afirmado que no había nada mejor ni en pintura ni en escultura³⁸.



[2]. Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas. *Laocoonte y sus hijos*. Museo Pío Clementino. Ciudad del Vaticano.

Ya desde fines del siglo XV el coleccionismo había empezado a interesarse por la reunión de piezas escultóricas de la Antigüedad. Este fenómeno tuvo a Roma como escenario principal y a algunos cardenales y Papas como sus protagonistas³⁹. Pocos años después de su nombramiento papal, Julio II (1503-1513), que con anterioridad ya era un destacado coleccionista de escultura antigua, comenzó a reunir en el Palacio del Belvedere las mejores estatuas que había en Roma en su momento. El *Laocoonte* fue trasladado allí un mes después de su descubrimiento. Al año siguiente lo fue el grupo de *Hércules y Telefo*, inmediatamente tras su hallazgo⁴⁰. En 1508 el Papa hizo llevar desde su Palacio de los Santos Apóstoles una estatua de *Apolo*. Descubierta a fines del siglo XV, había pertenecido a Julio II desde antes de que accediera al pontificado⁴¹. La escultura empezó a llamarse “del Belvedere” a partir de su instalación en el patio de esta villa aneja a los palacios vaticanos, de cuya

Kapitel aus der römischen Museumsgeschichte und der Antiken-Erkundung”, *Xenia. Konstanzer Althistorische Vorträge und Forschungen*, 5, Constanza, 1982 y, más recientemente, BURANELLI, Francesco, *Laocoonte. Alle origini dei Musei Vaticani. Quinto Centenario dei Musei Vaticani*, cat. exp., Roma 2006. Sobre la preparación del patio del Belvedere como espacio expositivo de esculturas de la Antigüedad clásica, *Il Cortile delle Statue - Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Actas del Congreso (Roma, 1992), Maguncia, 1998

37 Véase la recopilación de escritos por MAFFEI, Sonia, “La fama del Laocoonte en los textos del siglo XVI”, en SETTIS, Salvatore, *ob. cit.*, pp. 123-411.

38 *Historia Natural*, libro 36, 37. Así fue recogido también en el *Códice Magliabechiano*, MAFFEI, Sonia, *ob. cit.*, pp. 276-277.

39 HASKELL, Francis y PENNY, Nicholas, *ob. cit.*, pp. 25-32. Sobre ese tema véase más recientemente Wren Christian, Kathleen, *Empire without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350-1527*, New Haven-Londres, 2010.

40 BOBER, P. P. y RUBINSTEIN, R. O., *ob. cit.*, p. 166.

41 *Id.*, pp. 71-72.

reorganización se encargó Bramante (1544-1514). En los tres nichos que se abrieron en el muro principal se expusieron el *Laocoonte*, el *Apolo* y la *Venus felix*⁴². Posteriormente se reunieron otras selectas estatuas, como el *Torso del Belvedere*, el grupo de *Hércules y Anteo*, *Adriadna dormida* (a la que se identificó con *Cleopatra*), y las alegorías fluviales del *Tíber*, encontrado y trasladado al vaticano en 1512⁴³, y del *Nilo* (fig. 3)⁴⁴. El conjunto se expuso al aire libre, en un contexto ajardinado, y fue representado por los artistas, que acudieron allí a aprender (fig. 4).



[3]. Hendrick van Cleve III. *Vista de los jardines del Vaticano y de la basílica de San Pedro*. Hacia 1580. Museos Reales de Bellas Artes. Bruselas. A la izquierda, el Patio de las Estatuas, en el Belvedere. © Fondation Custodia. Collection Frits Lugt.



[4]. Taddeo Zuccari. *Taddeo en el Patio del Belvedere dibujando el Laocoonte*. Hacia 1595. Museo Paul Getty. Los Ángeles (EEUU). Imagen digital cortesía del Getty's Open Content Program.

42 *Id.*, pp. 61-62.

43 *Id.*, pp. 102-103.

44 Una síntesis de esa llegada de esculturas en BURANELLI, Francesco, "La scoperta del Laocoonte e il cortile delle Statue in Vaticano", en *Laocoonte...*, p. 51.

Otro importante referente y fuente de gran fortuna para el repertorio decorativo renacentista que estaba ya activo desde hacía algunas décadas era la *Domus Aurea*⁴⁵, el antiguo Palacio de Nerón, que había quedado soterrado, pero al que se comenzó a acceder en unas fechas indeterminadas que se sitúan en los años 80 del siglo XV.

LA HUELLA DE LA ANTIGÜEDAD ROMANA EN LA OBRA DE ALONSO BERRUGUETE

La cultura figurativa anticuaria que Berruguete trajo consigo de Italia, particularmente de Roma, y que seguiría desarrollando a su vuelta, con el apoyo de sus propios dibujos, de grabados y de otros soportes de imágenes inspirados en el Arte de la Antigüedad clásica, nos es transmitida por una fuente literaria. El erudito historiador Ambrosio de Morales (1513-1591) recogió en su *Viaje* la pervivencia del juicio “entendido” que había emitido nuestro artista⁴⁶ sobre la calidad del sarcófago romano que se encontraba en la Colegiata de Husillos (Palencia)⁴⁷, relativamente próxima a Paredes de Nava, solar originario de la familia.

Tras su regreso a España, Berruguete consiguió integrar en su lenguaje expresivo la evocación del arte clásico que había conocido en Roma y del acentuado Manierismo de cuyos inicios había participado en Florencia⁴⁸. El artista castellano estuvo al menos tres veces en Roma. La primera sería la documentada por Miguel Ángel en 1508. La segunda, testimoniada por los documentos bancarios de 1510 publicados por Mozzati⁴⁹, correspondería a su concurrencia para hacer una copia del *Laocoonte*. Una o dos más, propuestas por Dacos, se datarían durante sus últimos años en Italia entre los colaboradores de Rafael en la decoración de los Palacios Vaticanos.

Tales circunstancias habrían permitido a Alonso no sólo la visión de las ruinas de los monumentos y de los restos escultóricos dispersos por la ciudad, sino el acceso a la colección papal de estatuas de la Antigüedad clásica y, más concretamente, a la selección que entonces se hallaba expuesta en el Patio del Belvedere, donde se encontraba el grupo de *Laocoonte y sus hijos*, la obra de la escultura antigua que dejó una huella más evidente en el estilo personal de Alonso Berruguete.

Su conocimiento por nuestro artista está testimoniado por medio de Vasari⁵⁰, quien relató su participación en lo que ha sido denominado “concurso” para esculpir una copia de la escultura, que tenía como finalidad la comprobación de que el modelo en cera encargado por Bramante a Jacopo Sansovino (1486-1570) era insuperable, lo que así fue confirmado por Rafael, tras la comparación con las copias realizadas posteriormente por otros tres artistas convocados para ello. Entre ellos se encontraba “Alonso Berugetta Spagnolo”. Sin documentación cierta sobre el momento en el que tuvo lugar tal prueba, y frente a otras hipótesis que databan con anterioridad esta competición artística, Mozzati ha propuesto –razonadamente y con otros argumentos sobre el contexto– la fecha de 1510, basándose en el hallazgo de unos datos contables que

45 Véase el libro fundamental sobre el tema de DACOS, Nicole, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres, 1969.

46 “Ninguna cosa mejor he visto en Italia (dijo con admiración) y pocas tan buenas”, FLÓREZ, Enrique (ed.) *Viaje de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Felipe II a los Reinos de León, y Galicia, y Principado de Asturias*, Madrid, 1765 (ed. facs., Oviedo, 1977), pp. 26-27.

47 Actualmente se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, inv. 2839. Fechado a mediados del siglo II, d. C., está decorado en sus cuatro caras con relieves que narran varias escenas relativas a Orestes.

48 Sobre su participación y el contexto artístico de la *Maniera* florentina, véase el catálogo de la exposición *Norma e Capriccio...*, *passim*.

49 Véase más abajo, nota 52.

50 VASARI, Giorgio, “Descrizione dell’opere di Jacopo Sansovino scultore fiorentino”, *Vite...*, vol. VI, p. 178.

demuestran que Berruguete, que se encontraba en Florencia al menos desde agosto de 1509⁵¹, se trasladó a Roma entre febrero y septiembre de 1510⁵².

La noticia vasariana facilitó que la influencia del *Laocoonte* sobre la escultura de Alonso Berruguete tuviera una amplia trayectoria historiográfica. Ya Orueta la identificó en algunas esculturas de pequeño tamaño del retablo del convento de San Benito en Valladolid (1526-1532)⁵³ y en cuatro relieves que representan a *Jonás*, *Job*, *Moisés* y *San Juan Bautista* en los respaldos de la sillería alta de la Catedral de Toledo (1543-1547). Posteriormente Gómez-Moreno reconoció también su huella en la figura de San Pedro en el gran relieve con la *Transfiguración*, en el retablo mayor de la iglesia del Salvador en Úbeda (Jaén)⁵⁴. Martín González compartió la apreciación de Orueta sobre la utilización parcial de ciertos rasgos del grupo laocontiano por parte de Berruguete y destacó entre todas la cabeza del sacerdote troyano “con la mirada hacia lo alto y la boca abierta en señal de dolor”⁵⁵. En ese mismo sentido, acertadamente Arias Martínez ha reconocido la copia prácticamente literal de esa cabeza en la pequeña figura del San José, perteneciente al grupo de la *Natividad*, en el retablo de la *Epifanía* en la vallisoletana iglesia de Santiago (fig. 5)⁵⁶.



[5]. Alonso Berruguete. *Natividad*, detalle. Retablo de la *Epifanía*. 1537. Iglesia de Santiago. Valladolid.

El compendio de recursos plásticos que contiene el *Laocoonte* aparece con recurrencia en la obra de Berruguete. En términos generales se advierte cómo tipifica a sus personajes maduros y jóvenes dotándoles respectivamente de las cabezas del sacerdote troyano y de las de sus hijos, y cómo anima los paños de los ropajes con movimientos ondulados, que recuerdan

51 WALDMAN, Louis A., “Two foreign artist in renaissance Florence. Alonso Berruguete and Gian Francesco Bembo”, *Apollo*, CLV, 484 (2002), pp. 22-23 y 29.

52 MOZZATI, Tommaso, “Alonso Berruguete a Roma: un conto corrente e gli itinerari del soggiorno italiano”, *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz*, LI (2007), pp. 569-570.

53 ORUETA, Ricardo de, *Berruguete y su obra*, Madrid, 1917 (se cita por la nueva edición, Madrid, 2011), pp. 52, 76-77, 96 y 108, y figs. 21, 22 y 23.

54 *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid, 1941 (se cita por la nueva edición, Madrid, 1983), p. 152; AZCÁRATE, José María de, *Alonso Berruguete...*, pp. 37-38, recogió las observaciones de Orueta y Gómez-Moreno.

55 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, “El Laocoonte y la escultura española”, *BSAA*, LVI (1990), p. 462; también se ha ocupado del tema GARCÍA GAINZA, María Concepción, “Alonso Berruguete y la Antigüedad”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 6 (2002), pp. 15-18.

56 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete...*, p. 70.

los de la serpiente y que llegan a despegarse del cuerpo, como insuflados de vida propia. Pero, sobre todo, comunica a sus figuras el ímpetu y la crispación de un momento límite que, salvo para los temas pasionales, no se corresponde con una tensión física como era la generada por el ataque de las serpientes en el grupo rodio, sino a un estado emocional o espiritual⁵⁷. En la mayor parte de los casos, sin embargo, el eco laocoontiano no aparece en estado puro, sino que se transforma a través del tamiz creativo berruguetesco o se mixtifica con otros rasgos, incluso aparentemente contrarios. Lo más frecuente es que el artista fragmente virtualmente el *Laocoonte* y que componga sus figuras a partir de ciertas posiciones y giros del cuerpo que se encuentran en el grupo. Si tomamos como ejemplo la versión de la madura cabeza del sacerdote que Berruguete esculpió en las figuras de *San Jerónimo* (MNE CE0271/018) y de Abraham (fig. 6) en el *Sacrificio de Isaac* (MNE CE0271/01) del retablo de San Benito, se observa que el giro del cuello se hace todavía más violento, que las cabelleras y barbas pierden sus rizos, alargándose puntiaguadamente las segundas, y que los rostros se descarnan, con unas bocas aún más abiertas. Si se prescinde de la diferente modulación de las superficies, más plásticas en el sacerdote troyano, la construcción del rostro de los personajes de Berruguete que expresan una mayor intensidad anímica contiene una gran deuda con respecto al *Laocoonte*. El pronunciado arco supraciliar de éste adopta en lo berruguetesco una mayor tendencia a lo rectilíneo y se refuerza mediante unas cuencas oculares muy profundas y un ceño fruncido que enlaza con la nariz. Finalmente, una boca siempre abierta parece exhalar un grito o un lamento.

La copia fiel del *Laocoonte* y sus hijos aparece más claramente en ciertas partes donde podría pasar más desapercibida, como son las extremidades. La figura del *San José* mencionado más arriba y la de un *Apóstol* perteneciente al retablo de San Benito (MNE, inv. CE0271/032) presentan el antebrazo derecho flexionado con respecto al brazo y levantado hacia arriba, tal como se creyó en la época que lo tenía la figura central del grupo. Así se incorporó a la mayoría de las reproducciones y copias, como la que Bandinelli hizo de tamaño natural (Galería de los Uffizi, Florencia), antes de que en 1960 se le repusiera el brazo original, con un antebrazo mucho más doblado, con lo que el contorno de la figura quedaba mucho más cerrado en ese

⁵⁷ Tal vivencia religiosa otorgada a los personajes de Alonso Berruguete se convirtió en un tópico de la historiografía española más conservadora de la posguerra y la Dictadura. El estudio de ORUETA, Ricardo de, *Berruguete...*, anterior a la Guerra Civil, y posteriormente el de AZCÁRATE, José María de, *Alonso Berruguete...*, pp. 61-67, abordaron este aspecto con mayor rigor histórico-artístico.



[6]. Alonso Berruguete. *Sacrificio de Isaac*. Retablo Mayor de San Benito el Real. 1526-1532. © Museo Nacional de Escultura.



[7]. Alonso Berruguete. *Patriarca. Retablo Mayor de San Benito el Real, 1526-1532.* © Museo Nacional de Escultura.

punto. De modo similar, las piernas de una figura vestida con túnica dorada corta (MNE, inv. CE0271/033), perteneciente también al retablo benedictino, constituye una transposición de las piernas del joven situado a la derecha del grupo⁵⁸. El torso doblado hacia delante de éste pudo inspirar el de la figura de un profeta (MNE, inv. CE0271/035) de ese conjunto (fig. 7), aunque su inclinación más acentuada sugiere también la del célebre *Espinario*, donado por Sixto IV al romano Palacio de los Conservadores y que fue repetidamente reproducido durante el Renacimiento en dibujos, grabados y copias de bronce⁵⁹.

Tal selección de concomitancias, que se podría ampliar mucho más, revela que Alonso Berruguete, además de la propia experiencia adquirida ante el original, disponía de unos apoyos visuales que le permitieron recordar posteriormente el grupo rodio. No sabemos qué sucedió con la copia que esculpió y que no se traspasaría a otro soporte más estable que el de la cera del concurso. Como lo más probable es que se hiciera a escala 1:1 con respecto al original, su tamaño dificultaría su movilidad y la fragilidad del soporte complicaría su conservación. La comprensión tridimensional de los ejemplos señalados sugeriría que el artista podría haber conservado quizá algunas partes, o más probablemente, haberlas copiado en otro soporte más consistente, como el yeso, el barro o la madera. Cabe recordar que cuando Berruguete contrató el sepulcro del Cardenal Tavera (1557)⁶⁰ y la figura yacente del IV Condestable de Castilla (1559)⁶¹, dos relevantes personalidades de la Corona de Castilla, que habían de trasponerse al mármol en Italia según sus modelos, utilizó la madera para el primero y la cera para el segundo, lo que confirma que el uso de patrones realizados con esos materiales que transportaban a grandes distancias. Las copias tridimensionales en pequeño tamaño o fragmentos de ciertas esculturas (estado en el que a menudo se encontraban las de la antigua Roma), fueron muy apreciadas en el aprendizaje artístico del Renacimiento, como transmitió Bembo, cuando se refirió

a la llegada a Roma de “muchos artífices de aquí y de allá, que estudian las bellas figuras de mármol y a veces de cobre [sic] ... cuya forma reproducen en el reducido espacio de sus papeles o con la cera”⁶², y como se testimonia a través de algunas imágenes (fig. 8). La hipótesis de que este tipo de piezas podrían haber formado parte del bagaje de vuelta de Berruguete se aviene con el carácter fragmentario de los referentes laocontianos que ya se ha expuesto y encuentra su refrendo indirecto en el mismo proceder de Miguel Ángel, según recogió Francisco de Holan-

58 Véase ficha de la pieza por ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, en el catálogo de la exposición *Norma e capriccio...*, p. 342.

59 BOBER, P. P. y RUBINSTEIN, R. O., *ob. cit.*, pp. 235-236.

60 GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Las águilas...*, p. 233.

61 ALONSO CORTÉS, Narciso, “Otro sepulcro de Condestables”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos históricos y Artísticos de Burgos*, 3 (1923), p. 67.

62 BEMBO, Pietro, *ob. cit.*, pp. 391.

da: “y dice Micael Angel que él por sí sacó todos los peces y miollos [músculos] de un cuerpo finado y que después los vació en cera para poderlos poner en otro cuerpo como él quisiese de la manera que estaban en la carne; y que de eso se servía en sus imágenes”⁶³.



[8]. Enea Vico a partir de Baccio Bandinelli. *La Academia de Baccio Bandinelli*. Ca 1544. Metropolitan Museum. Nueva York (EEUU).

Sin duda Berruguete poseyó imágenes bidimensionales del *Laocoonte*, ya fueran de su mano o de otros autores, pues el interés que despertó el grupo rodio desde su mismo hallazgo suscitó la realización de múltiples dibujos. Entre los de datación más temprana que se han localizado, Dacos atribuyó a Berruguete el que conserva en el Museo *Kunstpalats* de Düsseldorf (Alemania)⁶⁴. La imagen muestra las piezas sin haber recibido aún su colocación definitiva, ya que el grupo se encontró partido en varios pedazos. De ese modo también lo representó Giovan Antonio da Brescia (act. 1490- ca. 1520), en el que se cree que es el primer grabado realizado del *Laocoonte*, aunque éste ofrece una imagen invertida del grupo. Si la imagen de la colección alemana fue dibujada por Berruguete, habría que fecharla con anterioridad a su partida de Roma en 1508, pues en 1510, cuando se preparaban las copias para su fundición en bronce, las piezas ya estaban dispuestas en la composición con la que se le instaló en el Belvedere, como muestra la posterior estampa firmada por Marco Dente da Ravenna (?-1527), datada hacia 1522-1525. En relación con el dibujo citado, Dacos reconoció una versión del joven troyano de mayor tamaño en el violento giro del verdugo del relieve en el *Camino del Calvario* (fig. 9) que forma parte del retablo procedente del monasterio jerónimo de La Mejorada (Olmedo, Valladolid), realizado entre 1523 y 1526 y conservado asimismo en el Museo Nacional de Escultura (CE0255/011)⁶⁵. Situado igualmente a la derecha de la composición, su perfil recortado sugiere una fuente dibujística.

63 SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (ed.), *De la pintura antigua*, p. 68.

64 DACOS, Nicole, *Voyage...*, pp. 53-54.

65 *Ibidem*.



[9]. Alonso Berruguete y Vasco de la Zarza. *Camino del Calvario*. Retablo Mayor del Monasterio de la Mejorada. 1523-1526. © Museo Nacional de Escultura.

tentes, en dos esculturas del retablo de San Benito, conservadas en el Museo Nacional de Escultura (CE0271/047) y en el Museo Victoria y Alberto de Londres (no. 249-1864, fig. 10b)⁶⁸.

Los modelos de prestigio de la escultura clásica se mantuvieron hasta el final en la obra de Alonso. En el *Adán* de la sillería alta de la Catedral de Toledo (fig. 11a) emergió la potencia del *Torso Belvedere* (fig. 11b), que había sido descubierto en Roma ya en el siglo XV y que no fue llevado al Belvedere hasta mediados de la centuria siguiente⁶⁹. La admiración que suscitó, incluida la de Miguel Ángel, quien lo utilizó como fuente para algunas de sus figuras, motivó que esta mutilada pieza se dejara sin restaurar. Fue reproducido mediante la estampa durante los años italianos de Berruguete por Giovan Antonio da Brescia, hacia 1515. Por su parte, en la *Eva* del coro toledano, cuyo aspecto corresponde al de una *Venus*, la adecuación iconográfica al momento anterior al pecado del relato bíblico –y tal como aprendió Berruguete en las pinturas de Masolino y Massacio, en la Capilla Brancacci del convento del Carmen en Florencia–, se permitió renunciar a la tipología de la *Venus púdica* y liberó los brazos de la figura, con objeto de visualizar con mayor sensualidad el desnudo femenino.

Un eco lejano de las grandes esculturas de divinidades fluviales de la Roma antigua, tanto de las que representaban al *Nilo* y al *Tiber*, que ocuparon el centro del Patio del Belvedere (fig. 12), como de los otros dos colosos de ríos que se instalaron por delante del Palacio del Senado en la Plaza del Capitolio de Roma, se distingue en el *San Pedro*, actualmente reconstruido tras su desaparición en 1936, en la gran escena de la *Transfiguración* en el retablo de la iglesia del Salvador en Úbeda (Jaén). Más próximas a los ríos clásicos se encuentran las pequeñas figuras recostadas de *San Mar-*

Otra obra de gran repercusión que también se expuso en el *Cortile delle Statue* a partir de 1509 fue el *Apolo Belvedere*. La escultura, que se convirtió en una de las más admiradas y copiadas en el arte occidental, fue pronto reproducida por los artistas en dibujos y apuntes. Uno de los más tempranos debió de ser el que se incluyó en el *Codex Escorialensis*⁶⁶ (fig. 10a), fechable entre 1480 y 1500 y localizado en España en posesión de los Mendoza al menos desde 1506⁶⁷, lo que constituye un ejemplo de cómo esas imágenes de ruinas y de obras de arte del pasado clásico, fueron codiciadas también por los coleccionistas. El *Apolo del Belvedere* fue reproducido en grabado en varias ocasiones, de los que uno de los más tempranos fue el de Marcantonio Raimondi, entre 1510 y 1527. Mucho menos complejo para copiarlo que el *Lacoonte*, se convirtió en modelo para la colocación de las piernas en un equilibrio que sugería un movimiento, para combinar el giro de la cabeza con respecto a un torso frontal y para extender el brazo izquierdo. Arias Martínez ha reparado en su huella, un tanto enmascarada por la envoltura del cuerpo en ropajes de plegados insis-

66 Fol. 53r.

67 Véase edición y estudio de este códice por FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita, *Codex Escorialensis 28-II-12. Libro de dibujos o Antigüedades*, 2 vols., Murcia, 2000. Sobre su datación y las diferentes propuestas sobre ella, p. 16, nota 40.

68 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete*, p. 68.

69 Una síntesis de la suerte de la escultura en HASKELL, Francis y PENNY, Nicholas, *ob. cit.*, pp. 342-346.



[10.a]. *Apolo del Belvedere. Codex Escorialensis, fol. 53r.*



[10.b]. Alonso Berruguete. *Profeta o Evangelista. Retablo Mayor de San Benito el Real, 1526-1532.* © Victoria and Albert Museum, Londres.

cos (fig. 12b) y *San Lucas*, situadas por debajo del relieve de *Santiago Matamoros*, en el retablo de la iglesia de Santiago en Cáceres (1557-1562)⁷⁰, terminado tras la muerte del maestro y con gran intervención de taller. Realizadas con posterioridad a la traza, ya que no aparecen mencionadas en el contrato, estas esculturas formarían parte de lo que el artista añadió “de voluntad del patrón de la dicha capilla e capellanes y personas que... heran forçosas y necesarias de mas y allende de as conthenidas en la traça”⁷¹. Su representación obedecería a un deseo de completar el grupo de los *Evangelistas*, aunque les separan de los otros dos la diferencia de escala y el lugar que ocupan. En cualquier caso, su plenitud de formas revela la mano de un seguidor.

El influjo de la escultura clásica no se manifestó en la obra de Berruguete sólo en aspectos formales como los señalados hasta ahora. La visión de la gran escala de algunas esculturas –al igual que la de los monumentos– de la Antigüedad que se encontraban a la vista en Roma, generalmente fragmentadas, impresionó a los artistas, sobre todo a los que llegaban de otros países, como refleja

⁷⁰ Documentado por MARTÍ Y MONSÓ, José, *ob. cit.*, pp. 158-160.

⁷¹ *Id.*, p. 163



[11a]. Alonso Berruguete. *Adán*. Sillería. Catedral de Toledo.



[11b]. *Torso del Belvedere*. Museo Pío Clementino. Ciudad del Vaticano.

la pintura fantástica *Paisaje con ruinas antiguas* o *Tempus edax rerum* o (1536) de Herman Posthumus⁷². Años después del paso de Berruguete por Roma, Francisco de Holanda y Maerten van Heemskerck copiaron algunas partes del *Coloso del emperador Constantino*⁷³. La concepción de la gigantesca imagen titular del retablo benedictino de Valladolid no se puede entender sin el efecto que tal grandiosidad produjo en Alonso, afirmada por la de otro ejemplo más próximo a su momento, el *David* (1501-1504) de Miguel Ángel, que abrió las puertas a las grandes dimensiones de las esculturas que empezaron a instalarse en el arte italiano desde principios del siglo XVI.

Esa huella del arte clásico, que aparece de forma más difusa, o que resulta más difícil de adjudicar a una fuente única, se puede apreciar en otros múltiples aspectos de la producción berruguetesca, de los que seleccionaremos algunos.

Entre las obras más tempranas realizadas en Valladolid por Berruguete se encuentra la escultura del *Ecce Homo* (MNE, inv. CE0728) procedente de La Mejorada, pero que no formó parte del retablo mayor de su iglesia⁷⁴. Por la audaz composición que presenta, con un cruce de piernas que le otorga una aparente inestabilidad, se ha propuesto un precedente clásico, en el ámbito de las copias romanas de esculturas griegas del siglo IV a. C.⁷⁵. A diferencia de éstas, le privó de la curva praxitelica y le imprimió una estilización de rasgos y proporciones propios de la *Maniera* florentina.

⁷² Véase el estudio de la obra por DACOS, Nicole, en el catálogo de la exposición *Fiamminghi a Roma. 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, Milán, 1995, pp. 227-229

⁷³ BOBER, P. P. y RUBINSTEIN, R. O., *ob. cit.*, pp. 216-217. Un dibujo de Maarten van Heemskerck (1498-1574) con esculturas que podían verse en el Capitolio, entre las que estaba la cabeza de Constantino, fue publicado en su estudio sobre el pintor por DACOS, Nicole, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma, 1995, fig. 40.

⁷⁴ Véase estudio, con bibliografía anterior en ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, “*Ecce Homo*”, en *Museo Nacional de Escultura. Colección*, Madrid, 2009. pp. 106-107.

⁷⁵ GARCÍA GAINZA, María Concepción, *ob. cit.*, pp. 20-21 propuso como modelo el Mercurio que se conserva en la Galería de los Uffizi de Florencia (inv. 1914 n. 250) y que estuvo en el Patio del Belvedere, aunque no hay certeza absoluta de que ya estuviera allí antes del regreso de Berruguete; sobre esta escultura, HASKELL, Francis y PENNY, Nicholas, *ob. cit.*, pp. 294-296. ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete...*, pp. 93-94 ha apuntado como antecedente el *Pothos* de los Museos Capitolinos de Roma (MC2417).



[12a]. Maarten van Heemskerck. *Vista del Jardín de las Estatuas*. Hacia 1532-1533. Dibujo. Museo Británico, inv. 1946-7-13-639 r. Londres. ©Trustees of the British Museum.



[12b]. Alonso Berruguete. *San Marcos. Retablo mayor*. Iglesia de Santiago. Cáceres. © Archivo Oronoz. Madrid.

Las meditativas jóvenes (fig. 13a), habitualmente identificadas como *Sibilas* (MNE CE0271/042- CE0271/045)⁷⁶ y situadas en los frontones que remataban las calles laterales del retablo de San Benito, parecen derivar de la representación de *Polimnia*. Esta solía colocarse en el extremo del friso horizontal que componía la serie de las Musas con la que se

⁷⁶ Estudios sobre ellas con motivo en sendas exposiciones, en GONZÁLEZ, María de los Ángeles, en *Obras del Museo Nacional de Escultura*, Valladolid, 1997, p. 46 y ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, en *Museo Nacional de Escultura. La belleza renacentista*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 2004, p. 32. También ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete*, p. 110. Este último autor propone su identificación como Virtudes.

decoró el frente del tipo de sarcófago romano conocido por este tipo de representación de personificaciones olímpicas, que alcanzó un notable éxito durante los siglos II y III d. C (fig. 13b). Una actitud reflexiva semejante se encuentra también en una joven figura masculina del mismo retablo, identificable con *San Juan Evangelista* (MNE, inv. CE0271/020).



[13a]. Alonso Berruguete. *Sibila*. Retablo Mayor de San Benito el Real. 1526-1532. © Museo Nacional de Escultura.
[13b]. *Sarcófago de las Musas*. 180-200 d. C. Kunsthistorisches Museum. Viena.

Los bustos de emperadores romanos y sus copias, a menudo vendidas éstas como originales, fueron piezas de presencia obligada entre los grandes coleccionistas de escultura de la Edad Moderna. En España no se registró este fenómeno de forma significativa hasta mediados del siglo XVI⁷⁷. Por ello hay que reconocer la novedad que Berruguete aportó con la sugerencia de este tipo de pieza en el retablo de San Benito, que se hizo presente por medio de cuatro bustos (MNE CE0271/075 CE0271/079), identificados como Profetas Mayores, algunos de los cuales (fig. 14 a) siguen una caracterización próxima a los retratos de Marco Aurelio (fig. 14b) y de otros emperadores de los siglos II y III d. C. Enmarcados en un círculo, están esculpidos en bulto redondo y se proyectan espectacularmente en la parte superior del segundo cuerpo en el retablo de San Benito. Los años de realización de esta gran máquina (1526-1534) coinciden con los de la incorporación de este tipo de decoración a la arquitectura castellana, pero con las cabezas representadas en relieve. Estos medallones pétreos se esculpieron preferentemente en las enjutas de las arquerías de patios y claustros. Berruguete no fue ajeno a este tipo de escultura, como hemos propuesto para algunos que decoran el patio de Francisco de los Cobos en Valladolid⁷⁸.

⁷⁷ Sobre este tema, BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, “Estatuas clásicas. Apuntes sobre gusto y coleccionismo en la España del siglo XVI”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XIV (2002), pp. 117-135. Durante la primera mitad del siglo fue excepcional la colección de Miguel May; sobre ello, GARRIGA, Joaquim, “Relleus renaixentistes amb bustos de Césars i de virtuts de la col·lecció de Miquel Mai”, *D’art*, 15 (1989), pp. 135-166.

⁷⁸ REDONDO CANTERA, María José, “Il Palazzo ‘imperiale’ di Francisco de los Cobos a Valladolid / El Palacio ‘imperial’ de Francisco de los Cobos en Valladolid”, en IMPROTA, Maria Cristina (coord.), *Il San Giovannino di Úbeda restituido / El San Juanito de Úbeda restituido*, Florencia, 2014, p. 241.



[14a]. Alonso Berruguete. *Profeta Mayor*. Retablo Mayor de San Benito el Real. 1526-1532. © Museo Nacional de Escultura.



[14b]. *Retrato de Marco Aurelio*. 170-180 d. C. Kunsthistorisches Museum. Viena.

La representación de este imaginario, que a menudo compuso programas iconográficos de contenido clásico, como en la fachada de San Marcos de León, estuvo relacionada asimismo con el gusto por el coleccionismo de medallas y monedas, sobre todo antiguas. En el siglo XV ya hay constancia del aprecio por este tipo de piezas, que suscitó el interés de los humanistas y que en Castilla tuvo al cardenal Mendoza como su mejor exponente⁷⁹. El interés numismático se vio reforzado por la publicación de libros sobre estos temas, que se ilustraron con grabados. Los originales y su reproducción inspiraron la talla de pequeños tondos con cabezas de perfil, a imitación de estas medallas, que se incorporaron al repertorio decorativo renacentista, sobre todo en su etapa más temprana, como uno de los componentes de la decoración “al romano”⁸⁰. Así lo debió de entender Berruguete cuando incluyó dos motivos de este tipo con sendas cabezas femenina y masculina en los dados del friso que corre por encima de las columnas de los extremos laterales en el retablo de La Mejorada. La fuerte caracterización del hombre recuerda las de los prontuarios de medallas, sobre todo el *Illustrium Imagines* (1517) de Andrea Fulvio, con las efigies de los emperadores romanos, que alcanzó un gran éxito en el siglo XVI⁸¹.

Otros recursos figurativos, procedentes de la Antigüedad romana y asumidos por los repertorios ornamentales del Renacimiento, se encuentran también en la obra berruguetesca, de principio a fin. En el retablo de La Mejorada relieves de unas parejas de grifos afrontados a los lados de una *tabula* y de un jarrón se localizan en el sotabanco y en el friso respectivamente (MNE

79 AZCÁRATE RISTORI, José María de, “El Cardenal Mendoza y la introducción del Renacimiento”, *Santa Cruz*, 22 (1961), pp. 7-16.

80 En el retablo mayor de la iglesia de San Pelayo en Olivares de Duero, mencionado más arriba, se multiplican las cabezas de perfil inscritas en círculos, a modo de medallas: talladas en relieve corren por el sotabanco y el friso del segundo cuerpo; y pintadas, se distribuyen apretadamente por el manto de la imagen de la *Asunción*.

81 Sobre este interés anticuario veáanse CASTRO SANTAMARÍA, Ana, “Libros de medallas en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca”. Los primeros cincuenta años de bibliografía numismática (1517-1567)”, en VIFORCOS MARINAS, María Isabel y CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores (coords.), *Otras épocas, otros mundos, un continuum. Tradición clásica y humanística (ss. XVI-XVIII)*, León, pp. 243-267; GARCÍA NISTAL, Joaquín, “Imagen y memoria: El papel de la bibliografía numismática y medallística”, en *Id.*, pp. 268-282; y CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores, “Pasión por la Antiquaria: Monedas, medallas y medallones”, en *Id.*, pp. 283-309.

CE0255/032 y CE0255/001). A diferencia de las series de estos híbridos que llenaban frisos y otras zonas en la arquitectura de raíz quattrocentista, como los esculpidos en la portada del Colegio de Santa Cruz en Valladolid a fines del siglo XV, Alonso aísla la pareja. Las cabezas angulares de carneros, de los que cuelga una guirnalda, que se han tallado en los netos en el banco del retablo de San Benito, fueron propios de las aras romanas, como se puede apreciar en la que centra el grabado de Marco de Ravenna con una versión fantástica del *Laocoonte* (fig. 15), y se copiaron para ciertas piezas del mobiliario y otros objetos decorativos del Renacimiento⁸². En la parte inferior, vigilan unas arpías o sirenas aladas –dotadas aquí de cola de serpiente– que, como los grifos, fueron recurrentes en los cantones de diversos objetos del Renacimiento (sepulcros, arcos, etc.). Todo un compendio de estos motivos renacentistas (cabeza de león, *putti*, mascarón, arpías, cabeza infantil alada, paños colgantes, guirnalda de frutas), tomados en su mayoría de la Antigüedad clásica, hace acto de presencia en la *Carta de venta del señorío de Ventosa de la Cuesta a Berruguete* formalizada en 1560, pintada por el artista al menos en todas esas figuras⁸³. A ellos se une a una manierista pareja de termes como un *aggiornamento* en la senda de la portada de la edición española del tratado de Serlio (Toledo, 1552).



[15]. Marco da Ravenna. *Laocoonte*. Grabado. 1520-1527. ©Trustees of the British Museum.

En cuanto a la pareja de figuras femeninas desnudas, recostadas y acompañadas de sendos niños alados portadores de un arco (MNE CE0255/027 y CE0255/035), lo que permite identificarles como dos grupos de *Venus y Cupido* (fig. 16), que decoran el sotabanco de las calles laterales en el retablo de la Mejorada, Berruguete pudo copiarlo de algún relieve clásico⁸⁴, o de otras decoraciones de su tiempo, en pintura o en bajorrelieve.

82 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete...*, pp. 69-70.

83 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Carta...* véase nota 4.

84 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete...*, pp. 68-69 y “Alonso Berruguete y el proceso de asimilación de sus fuentes: entre ‘antiguallas’ y grandes maestros”, en HOYOS ALONSO, Julián (ed.), *ob. cit.*, pp. 38-39 propone un sarcófago romano que contiene prácticamente el mismo motivo.



[16]. Alonso Berruguete y Vasco de la Zarza. Relieve con figuras femeninas del sotobanco. *Retablo Mayor del Monasterio de la Mejorada*. 1523-1526. © Museo Nacional de Escultura.

Las fuentes de la Antigüedad romana en la obra berruguetesca no terminan en lo escultórico o lo decorativo, sino que también se pueden hacer extensivas a lo referente a la Arquitectura. Ya Arias Martínez propuso que el precedente remoto de la gran venera con la que remaba la parte central del retablo de San Benito, de lo que dejó constancia en 1881 el arquitecto Antonio de Iturralde antes de desmontarlo⁸⁵, se encontrara en la *Domus Aurea* de Roma⁸⁶. En efecto, en las bóvedas de horno de forma avenerada conservadas en varias salas (la de Aquiles y Sísifo, la número 33 y la de los estucos, también llamada de Héctor y Andrómaca), la charnela se encuentra en la zona superior y los gajos de la última se decoran con delicados motivos *a candelieri*, similares a las que recorren las del retablo vallisoletano, actualmente desmontada.

LA ROMA MODERNA QUE CONOCIÓ BERRUGUETE EN 1508

Cuando el joven Berruguete llegó a Roma ocupaba el solio pontificio Julio II (1503-1513), perteneciente a la familia della Rovere, como lo había sido Sixto IV (1471-1484), de quien era sobrino. Para él ya trabajaban desde hacía unos años los mejores artistas del momento: Bramante, de cuyo proyecto de la nueva basílica de San Pedro se puso la primera piedra en 1506, y Miguel Ángel, a quien había encargado su gran monumento funerario, que había quedado interrumpido por la pintura de la bóveda de la Capilla Sixtina (1508-1512). A finales de 1508 llegó también Rafael (1483-1520), al que el Papa confiaría la decoración pictórica de las Estancias de su palacio en el Vaticano.

La fuerte atracción que Roma ejerció para los jóvenes artistas italianos, bien por su deseo de aprender en los vestigios de la Roma antigua, como ya se ha visto, o en lo más reciente de las grandes empresas artísticas que impulsaban los Papas y otros miembros de la Curia romana, bien en busca de trabajo al amparo de tan poderosa clientela, pronto se extendió a los procedentes de otros países. En el panorama de los artistas españoles que empezaron a desplazarse a Italia desde fines del siglo XV y durante los primeros años del siglo XVI, la localización de Alonso Berruguete en Roma en fecha tan temprana resulta excepcional, como también lo habría sido la de su padre durante la década de 1470 en Urbino⁸⁷. Por lo que sabemos hasta ahora y según la periodización que trazó Dacos sobre este fenómeno de desplazamiento de los pintores en formación a Italia⁸⁸,

⁸⁵ El croquis ha sido publicado por VILLAR BUENO, Cristina, “Intervención en el retablo de San Benito en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Trayectoria del retablo de San Benito, obra de Alonso Berruguete”, *Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 0 (2004), p. 82.

⁸⁶ ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete...*, pp. 98-99.

⁸⁷ Véase nota 5.

⁸⁸ DACOS, Nicole, “Aller apprendre à peindre à Rome en venant des Ancients Pays Bas ou de la Péninsule

durante esa fase inicial, el balance del flujo de los jóvenes procedentes de los reinos hispánicos se localizó preferentemente en el Levante, ya fuera por su zona de procedencia, ya por la de su regreso e instalación. Las activas rutas comerciales entre los puertos mediterráneos permitieron la importación de obras de arte italianas y un desplazamiento desigual de artistas en ambas direcciones (llegada de artistas plenamente formados, partida de jóvenes en busca de formación). A ello hay que añadir las frecuentes relaciones de las sedes episcopales más destacadas con la administración papal, el dinamismo comercial de alcance internacional que poseyeron diversos centros neurálgicos de la Corona castellana (Sevilla, Burgos, Medina del Campo, etc.) o las iniciativas coleccionistas de embajadores y legados españoles ante la Santa Sede.

Berruguete tenía el precedente inmediato de los “Hernandos”, formados junto a Leonardo⁸⁹, o del itinerante Pedro Fernández de Murcia⁹⁰, pero es el primer artista español documentado en Roma. Perteneciente al grupo de las “águilas españolas” en Italia, entre todos ellos es también el que tiene acreditada su presencia más temprana en Italia, adelantándose en varios años a la de Pedro Machuca (ca. 1490-1550) en Roma.

¿Qué pudo aprehender Berruguete de lo que se estaba haciendo en Roma en 1508 antes de dirigirse a Florencia? Las pinturas más importantes que se habían llevado a cabo eran los frescos que cubrían los muros de la Capilla Sixtina, pero la decoración de la bóveda que iba a llevar a cabo Miguel Ángel sería una verdadera revolución. No parece que en aquel momento el joven pudiera acceder al modo de trabajar del maestro, ya que éste le facilitó aparentemente su desplazamiento a Florencia. Sin embargo ya entonces pudo tener noticia de dos aspectos por los que demostró luego un gran interés.

Uno de ellos fue la preparación de la complicada pintura al fresco que se disponía a emprender Buonarroti. Pedro Berruguete ya había practicado el fresco en la Catedral de Toledo pero entonces Alonso sería demasiado joven para colaborar y, desde luego, las dimensiones y la ambición de la empresa que se preparaba en el Vaticano nada tenían que ver con lo toledano. Para trabajar de modo más rápido y eficaz, Miguel Ángel se ayudó de cartones que contenían el diseño de las composiciones, en el mismo tamaño de la pintura que se iba a realizar, y que se transferían al muro mediante el estarcido, las incisiones –sobre todo, para los contornos– y el espolvoreado a través de series de puntos perforados en el papel, como ha revelado la restauración de la bóveda de la Capilla Sixtina⁹¹, técnicas que ya habían sido utilizadas también en las pinturas de los muros de la Sixtina realizados en el siglo XV⁹².

ibérique. Un essai de périodisation, l'exemple de Luis de Vargas et un faux”, en REDONDO CANTERA, María José (coord.), *El modelo italiano...*, pp. 12-13.

89 Sobre ellos, BENITO DOMENECH, Fernando, *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, catálogo de la exposición, Valencia, 1999.

90 Una visión de conjunto sobre las atribuciones de este artista en Italia en TANZI, Marco, *Pedro Fernández de Murcia lo Pseudo Bramantino. Un pittore girovago nell'Italia del primo Cinquecento*, catálogo de la exposición, Milán, 1997. Sobre la complejidad de la cuestión historiográfica relativa a este pintor es imprescindible el estudio de GARRIGA I RIERA, Joaquim, “Biogr. 4. Pere Fernández. Notícies 1519-1520”, en pp. 182-188. Más recientemente, BISCEGLIA, Anna, “Roma e gli spagnoli agli inizi del Cinquecento: la Sistina, Raffaello, le Logge vaticane”, y las fichas de MARUBBI, Mario, sobre varias obras, en *Norma e Capriccio...*, pp. 109-110 y 300-305, respectivamente.

91 Sobre la técnica de transposición de los cartones al fresco por Miguel Ángel, MANCINELLI, Fabrizio, “Michelangelo: la volta sistina”, en BURANELLI, Francesco y otros, *La Sistina e Michelangelo. Storia e fortuna di un capolavoro*, Milán, 2003, pp. 34-36; otra bibliografía anterior y especializada se recoge en pp. 40 y 41. Entre las publicaciones en castellano, puede consultarse la síntesis sobre la restauración de la Capilla Sixtina realizada por COLALUCCI, Gian Carlo, “Miguel Ángel en la Capilla Sixtina: La pintura y la restauración de los frescos”, en *Actas. Congreso Internacional “Restaurar la memoria”. Valladolid AR&PA 2000*, Valladolid, 2001, p. 188.

92 DE LUCA, Maurizio, “La técnica d'esecuzione e il restauro del ciclo pittorico quattrocentesco nella Capella Sixtina”, en BURANELLI, Francesco y otros, *ob. cit.*, pp. 77-78.

Sabemos que Berruguete utilizó cartones pocos años después de su regreso a España. La primera vez sería en 1521-1522, cuando creyó que iba a pintar quince escenas al fresco en la Capilla Real de Granada. Comenzó haciendo los diseños de dos de ellas, consistentes en un *Descendimiento*, para el entorno del altar mayor, y un *Diluvio*, para la sacristía, por cuyos cartones pidió que se le pagara para poder seguir trabajando en el encargo⁹³. Más tarde, también los usó para las ya mencionadas puertas de la iglesia de San Lorenzo en Valladolid⁹⁴. Si éstas eran de madera, no se comprende muy bien la necesidad de su uso, a no ser que se tratara de nuevo de una transferencia de un diseño realizado previamente, para poder trabajar más rápidamente. Esta última circunstancia nos conduce al segundo aspecto, que constituye el núcleo de la cuestión: lo más importante era el dibujo primigenio, que ya contenía la idea, las formas principales de la composición y la expresión. Es decir, la pintura –y por extensión, la creación artística– se entendía como una operación mental, ya existente con anterioridad a su ejecución mediante los pigmentos, los pinceles o las herramientas de trabajo⁹⁵, que pasaba a ser una labor más material que imaginativa. No importaba tanto la destreza virtuosista, sino la capacidad de invención.

El deseo de estudiar el cartón con la *Batalla de Cascina* en Florencia por parte de los jóvenes, entre los que se encontraba Berruguete, relacionado con ese nuevo modo de entender el arte, obedecía también al interés por aprender cómo Miguel Ángel había conseguido construir tal multiplicidad de posturas del cuerpo humano, todas diferentes, en una acción llena de tensión, donde cada personaje expresaba un afecto o ejecutaba una acción singular, sin dejar de estar integrado en el conjunto. Y todo ello acompañado por una extraordinaria capacidad para generar la ilusión de espacio y de corporeidad mediante el movimiento, el escorzo y el giro de sus figuras.

No es extraño, por tanto, el aprecio que Berruguete tenía por sus propios dibujos y, en general, por lo referente al diseño previo a la realización de la obra. Uno de los aspectos en los que se hizo más hincapié en el pleito que se entabló entre él y uno de sus aprendices, fue la acusación de que éste le había robado un baúl que contenía varios dibujos⁹⁶. Asimismo diversos testimonios relataron cómo en la formación de los ayudantes de Alonso y en el “magisterio” ejercido por éste sobre aquellos, el dibujo constituía una de las bases esenciales para conseguir el dominio de la expresión artística, pues “el dicho Berruguete estando en el obrador, si él veía algunos dibujos que no estaban bien hechos, los enmendaba [...] a los otros oficiales de su casa [...] porque ellos aprendiesen”⁹⁷. Del mismo modo, se afirmaba que el discípulo aprendiz se había instruido en “dibujar en cosas del dicho oficio y que [...] lo deprendió de *muestras* que el dicho Berruguete le dio”⁹⁸. El alto precio otorgado a cada dibujo, en torno a un ducado, es igualmente indicativo de su estima⁹⁹. En ese mismo sentido, no parece que sea una casualidad que sea

93 FERRER, Patricio, “Colección de documentos relativos a las obras de la Capilla Real de Granada”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IV (1874), pp. 70-72; y GÓMEZ-MORENO, Manuel, “Sobre el Renacimiento en Castilla. II: En la Capilla Real de Granada”, *AEA*, I, 3 (1925), p. 264 y “Documentos referentes a la Capilla Real de Granada”, II, 4 (1926), pp. 110-113.

94 MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios...*, pp. 133-136.

95 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete...*, p. 40 lo ha señalado también así en lo que se refiere al método de trabajo en el taller.

96 La existencia del pleito fue dada a conocer por ALONSO CORTÉS, Narciso, “Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 80 (1922), pp. 24-25; el extracto de las declaraciones en MAZARIEGOS PAJARES, Jesús, “Alonso Berruguete, pintor”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 42 (1979), pp. 113-126.

97 MAZARIEGOS PAJARES, Jesús, *ob. cit.*, p. 118.

98 *Ibidem*.

99 Se calculaba el valor del conjunto en diez ducados; al menos dos de esos dibujos se podían vender por dos ducados, *Id.*, p. 124.

el artista plástico español de su tiempo del que se conozcan o al que se hayan atribuido más dibujos¹⁰⁰.

Finalmente, el concepto de que el proceso creativo consistía esencialmente en el dibujo, justifica que en el contrato del retablo mayor del convento de San Benito de Valladolid, se le exigiera que las pinturas fueran suyas y que en las esculturas interviniera en el desbastado inicial y en el acabado final de los rostros y las manos¹⁰¹. La importancia otorgada por Berruguete a la idea primigenia, al impacto del efecto visual de esa concepción rápida que ya se encuentra en la bidimensionalidad del dibujo, se comprueba en numerosas ocasiones en sus esculturas por la ausencia de talla de todo el contorno de una figura de bulto redondo, por el descuido en la realización de lo que no era muy visible o por el aspecto de inacabado de algunos detalles.

ECOS DE LA RENOVACIÓN ARTÍSTICA EN ROMA ENTRE 1510 Y 1518 EN LA OBRA DE ALONSO BERRUGUETE

No son muchos los documentos que nos localizan a Berruguete en Italia. Por ahora, lo hacen mayoritariamente en Florencia: en 1509-1510, 1512, 1513-1514 y entre 1515 y 1517¹⁰², frente a los datos de 1508 y 1510 que lo sitúan en Roma. Pero su instalación en Florencia no le impidió estar al tanto de las novedades artísticas que se producían en Roma o conservar los contactos necesarios que, entre otras cosas, le permitieron participar en el concurso para llevar a cabo una copia del *Laocoonte*. Como deja entender la carta de Miguel Ángel de 1512, nuestro artista estaba en relación con los círculos miguelangelescos en Florencia, en concreto con Granacci. Aunque sólo una estancia de Berruguete en Roma posterior a 1513 explica su conocimiento directo de ciertas obras de Miguel Ángel realizadas durante el decenio de 1510, tanto en escultura como en pintura, y la consiguiente obtención de apuntes que le permitieran, a su vuelta a España, elaborar sus propias figuraciones.

40

Una de las huellas más evidentes de la escultura romana de Miguel Ángel en la berruguetesca es el *Esclavo moribundo* (Museo del Louvre, París, inv. M.R. 1590), esculpido hacia 1513, cuya joven y esbelta anatomía de verticalidad serpenteante y brazos doblados hacia arriba (fig. 17a) informa la refinada figura de *San Sebastián* (fig. 17b, MNE CE0271/016) y, de un modo algo más lejano, el joven que sostiene la lápida donde escribe *San Mateo* (MNE CE0271/003), ambos pertenecientes al retablo benedictino.

¹⁰⁰ Los que se conservan en España, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (*Mártires del Monte Ararat y Dos Evangelistas*) y en la Biblioteca Nacional, fueron publicados por primera vez por ORUETA, Ricardo, Alonso..., pp. 187-189 y figs. 155-157. El de la Biblioteca Nacional, que había pertenecido a Carderera, ya había sido reproducido por CRUZADA VILLAMIL, "D. Alonso...", p. 140; los de los Uffizi fueron dados a conocer por SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Dibujos españoles, II: Siglo XVI y primer tercio del XVII*, Madrid, 1930, CI-CII. Los de la Academia de San Fernando fueron catalogados por ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Cuarenta dibujos españoles*, Madrid, 1966, pp. 6-8 y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Catálogo de dibujos*, Madrid, 1967, pp. 27-28; un completo catálogo, con inclusión de ciertos dibujos de dudosa atribución, ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *A corpus of Spanish drawings*, t. I: *Spanish drawings, 1400-1600*, Londres, 1975, pp. 26-28; BOUBLIE, Lizzie, "Magnífico mastre Alonso Berruguete: introduction à l'étude de son œuvre graphique", *Revue de l'Art*, 103 (1994), pp. 11-32; HEREDIA MORENO, María del Carmen, "Dibujos de Alonso Berruguete, Julio de Aquilis y Andrés de Melgar en la Fundación Lázaro Galdiano", *Goya*, 306 (2005), pp. 134-138; ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete...*, pp. 79-80; DACOS, Nicole, *Voyage...*, pp. 54-62.

¹⁰¹ MARTÍ Y MONSÓ, José, *ob. cit.*, p. 138.

¹⁰² Véanse notas 27, 30, 50, 51, 52 y, más adelante, 115. A ello hay que añadir que en 1513-1514, se pagaba a Berruguete por una *Virgen con el Niño* que había pintado para Giovanni Bartolini, CAGLIOTI, Francesco, "Alonso Berruguete in Italia: un nuovo documento fiorentino, una nuova fonte donatelliana, qualche ulteriore traccia", en DI GIAMPAOLO, Madio y SACCOMANI, Elisabetta, *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Sylvie Béguin*, Nápoles, 2001, pp. 109-110.



[17a]. Miguel Ángel. *El Esclavo moribundo*. Hacia 1513. Museo del Louvre. París.



[17b]. Alonso Berruguete. *San Sebastián*. Retablo Mayor de San Benito el Real. 1526-1532. © Museo Nacional de Escultura.

La fuente que alimentó en mayor medida la inspiración de nuestro artista fue el amplísimo y variado repertorio de figuras que poblaban la bóveda de la Capilla Sixtina (1508-1512). Una de las versiones más literales se encuentra en el Isaac a punto de ser sacrificado por su padre (MNE CE0271/013) cuya forzada posición (fig. 6), siguió la de uno de los *ignudi* (fig. 18), colocado en los ángulos de *La separación de las aguas*. Desde el punto temático y compositivo es indudable la fuente miguelangelesca en el relieve de *La serpiente de bronce*, escena de representación infrecuente, que forma parte de la decoración de la silla arzobispal en el coro de la catedral de Toledo¹⁰³. El eco de un fragmento del *Diluvio* sixtino, la barca cargada de personajes desnudos a punto de volcar, se incluye en el pequeño relieve del *Juicio Final* del mismo sitial toledano.

En su toma de modelos de la Sixtina Berruguete tuvo especial predilección por ciertas figuras que se encontraban en lugares secundarios de la bóveda, quizá más fáciles de incorporar a di-

¹⁰³ El conjunto de ilustraciones más amplio sobre la sillería toledana fue publicado en CAMÓN AZNAR, José, *Alonso Berruguete*, Madrid, 1980. pp. 114-165. Un estudio de conjunto de esta obra en RÍO DE LA HOZ, Isabel, *El coro de la catedral de Toledo, serie Cuadernos de Arte Español*, 52, Madrid, 1992; para la obra de Berruguete, pp. 28-30.

ferentes contextos. Los *putti* tenantes pintados en grisalla fueron retomados por nuestro artista, igualmente emparejados, en los seis relieves que ocuparon las entrecalles del cuerpo superior en el retablo de San Benito, de los que se conservan cinco (MNE CE0271/070 a CE0271/074); por esa situación y por su representación a los lados de jarrones con frutas (fig. 19), serían la personificación de las almas de los bienaventurados disfrutando de los frutos del Paraíso. Berruguete ya empleó ese robusto cuerpo infantil desnudo, de clara inspiración en los *erotes* de la escultura romana y recurrente en toda la obra miguelangelesca, desde el mismo momento de su regreso a España, según conocemos por el único resto que nos ha llegado del sepulcro del Cardenal Selvagio (Museo de Zaragoza, NIG. 9201) que procede del convento de Santa Engracia, donde le otorgó la función de tenante de armas¹⁰⁴. Con un sentido menos claro, lo incorporó al retablo del colegio Fonseca en Salamanca y, formando parte de una zona marginal, en el retablo de La Mejorada. Orueta ya advirtió cómo Berruguete no dejaba totalmente desnudas estas figuras, sino que las ceñía a la altura de la cintura con un estrecho paño, a modo de faja¹⁰⁵, que también usó para el Niño de la *Epifanía* (fig. 20) en el retablo benedictino. Miguel Ángel ya lo había figurado de ese modo, hacia 1504-1505 en el *Tondo Taddei* (Royal Academy, Londres, 03/1774) que Berruguete pudo haber visto en casa de su propietario, Taddeo Taddei, en Florencia.



[18]. Miguel Ángel. *Ignudo*. 1508-1512. Capilla Sixtina. Ciudad del Vaticano.



[19]. Alonso Berruguete. *Relieve con columna central entre niños afrontados*. Retablo Mayor de San Benito el Real, 1526-1532. © Museo Nacional de Escultura.

¹⁰⁴ BUISÁN CHAVES, A., en el catálogo de la exposición *El esplendor del Renacimiento*, Zaragoza, 2009, p. 166, con la bibliografía anterior.

¹⁰⁵ ORUETA, R. de, "Notas sobre Alonso Berruguete", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, II, 4-5, 1926, p. 136. También REDONDO CANTERA, María José, "Alonso Berruguete, 'pintor del rey'", en HOYOS ALONSO, Julián (ed.), *ob. cit.*, pp. 62-63.



[20]. Alonso Berruguete. *Adoración de los Reyes Magos. Retablo Mayor de San Benito el Real. 1526-1532.* © Museo Nacional de Escultura.

Un motivo aparentemente de relleno, pero que constituye toda una demostración de la capacidad de imaginar soluciones diferentes para la representación del cuerpo humano, son las figuras doradas que se recuestan sobre los bordes de los lunetos en la bóveda sixtina. Las que se encuentran por encima del ángulo que separa a la *Sibila de Cumas* de *Isaías* se transformaron en el retablo de San Benito en dos parejas de soldados romanos (MNE CE0271/066- CE0271/069), sentados sobre los lados de los frontones de las calles laterales (fig. 21); iconográficamente los soldados dormidos se justificarían aquí como complemento del *Calvario* en el remate, aunque son unas figuras más propias de la custodia del sepulcro, como se ven el relieve de la *Resurrección de Cristo* (MNE CE0255/013), en el retablo de La Mejorada (fig. 22), cuyas posturas recuerdan, a su vez, las de los *ignudi* dorados situados sobre *La serpiente de bronce*. Alonso fue más audaz que Miguel Ángel, ya que en la bóveda de la capilla vaticana las figuras se encuentran visualmente más encajonadas, mientras que en el convento vallisoletano quedaban al aire, como si estuvieran a punto de resbalar y caerse. Berruguete debió de hacer una copia en papel del motivo miguelangelesco, que estaba pintado sobre la superficie curva de la bóveda, por encima del punto en el que ésta era cortada por el triángulo esférico de un luneto. La imagen bidimensional que el dibujo proporcionaba de la pintura original explicaría la heterodoxa altura del frontón.

Un análisis más detenido revelaría, sin duda, más concomitancias de detalle entre la composición de las figuras de Berruguete y las miguelangelescas de la cubierta de la Capilla Sixtina, “la lucerna dell’arte nostra”, en palabras de Vasari. Pero más allá de referencias concretas, la gran lección que Berruguete extrajo del conjunto fue la enorme variedad de posturas y caracterizaciones de los personajes¹⁰⁶, el *tour de force* que suponía la concepción de tantas figuras y todas diferentes. Alonso tuvo que sentir ese mismo reto cuando se enfrentó a empresas de múltiples figuraciones, como fueron el retablo de San Benito y la mitad que le correspondió en el coro alto de la sillería de la Catedral de Toledo. En ambos casos hizo un verdadero esfuerzo y consiguió un extraordinario despliegue de tipos, movimientos y expresiones, siempre animado

¹⁰⁶ VASARI, Giorgio, “Vita di Michelangelo...”, *Vite*, p. 39 Así lo señala, en general para la presencia de lo miguelangelesco en Berruguete, AZCÁRATE, Jose María de, “La influencia...”, p. 111.



[21]. Alonso Berruguete. *Soldado*. Retablo Mayor de San Benito el Real. 1526-1532. © Museo Nacional de Escultura.



[22]. Alonso Berruguete y Vasco de la Zarza. *Resurrección de Cristo*. Retablo Mayor del Monasterio de la Mejorada. 1523-1526. © Museo Nacional de Escultura.

por su “furor” creativo.

Una estancia de Alonso Berruguete en Roma hacia 1518 ya fue propuesta por Dacos al identificar a Berruguete entre los colaboradores de Rafael en la decoración de los Palacios Vaticanos¹⁰⁷. En efecto, ciertas composiciones o recursos expresivos que aparecen en obras de nuestro artista parecen depender directamente de lo que él pudo ver en varios lugares de la residencia papal, cuya decoración estaba a cargo del urbinata y su taller. A Dacos se debe, pues, la identificación del componente rafaelesco en el arte de Berruguete, no siempre fácil de identificar entre los dos grandes vectores de la potencia miguelangesca y la extravagancia del Manierismo florentino que dominan en su obra.

Además de algunos detalles decorativos anticuarios ya señalados más arriba, en el retablo de La Mejorada se pueden identificar otros rasgos que se encuentran en la línea de la seducción que produjo en Rafael y su taller la decoración de la *Domus Aurea*. El sorprendente rojo intenso, “pompeyano” (fig. 23a), con el que se cubre gran parte de los elementos arquitectónicos (columnas, friso, nivel inferior del sotabanco, etc.), sin antecedentes en el arte español, había sido el color predominante en los muros de la *Stufetta del Cardenal Bibbiena* (fig. 23b), situada en el tercer piso del palacio Apostólico,

107 DACOS, Nicole, “Alonso Berruguete dans l’atelier de Raphaël”, *Arte Cristiana*, LXIII (1985), pp. 295-257.



[23a]. Alonso Berruguete y Vasco de la Zarza. *Retablo Mayor del Monasterio de la Mejorada*. 1523-1526. © Museo Nacional de Escultura.



[23b]. Rafael y Giovanni da Udine *Stufetta del cardinal Bibiena*. Palacios Pontificios. Ciudad del Vaticano.

donde Rafael y su taller llevaron a cabo en 1516 un programa de decoración anticuaria, recreando los motivos de la *Domus Aurea*¹⁰⁸. La gran altura de las columnas del retablo olmedano, desconectadas hasta cierto punto de las dimensiones y del plano de los relieves que enmarcan, impone un efecto de verticalidad que evoca la de los templetos que ritman las decoraciones parietales de la antigua Roma y las agrutescadas que empezaron a aplicarse a la decoración mural de interiores en el Renacimiento. Incluso la composición en serliana del muro principal de la *Stuffeta* parece haber inspirado el remate del ático, con las variables del ensanchamiento del arco, para dar cabida a la cruz del *Calvario*, y de la duplicación de los tramos laterales. En relación con ese tipo de decoración “pompeyana”, en la que pequeñas figuras pululan por las gráciles estructuras del grutesco, podrían estar unos simpáticos amorfillos (MNE CE0255/022 y CE0255/023), recientemente recuperados para el montaje del retablo. Sentados sobre la cornisa del cuerpo principal parecen sostener cintas de las que colgaba un caprichoso guardapolvo, parcialmente desaparecido (fig. 24).

Cuando Berruguete contrató quince pinturas murales para la Capilla Real de Granada y propuso representar las escenas sobre “campos de oro de musayco a la manera de Italia”¹⁰⁹, también estaba siguiendo un modelo antiguo, ya perteneciente al arte paleocristiano, que había sido retomado durante las décadas anteriores en el arte romano. El fondo dorado, sobre el que se dibujaba una pequeña y tenue cuadrícula para imitar el mosaico, proporcionaba mayor riqueza y luminosidad a las escenas. Había empezado a emplearse en Roma desde fines del siglo XV y tuvo una magnífica manifestación en el techo de los *Semidioses* (1490), que Bernardino di Betto, más conocido como Pinturicchio (ca. 1452-1513), dispuso en el Palacio de los Della Rovere, llamado

108 DACOS, Nicole, *La découverte...*, pp. 101-104.

109 FERRER, Patricio, “Colección...”, p. 72.

también *dei Penitenzieri*, en Roma. Poco después, este último pintor lo aplicó parcialmente, en sustitución del celaje, en algunas *Artes Liberales* (1492-1494) en la sala de este nombre perteneciente a los Apartamentos Borgia en el Vaticano. Rafael lo retomó para la mayoría de los compartimentos en los que dividió la bóveda de la *Estancia de la Signatura* (1509-1511).



46

[24]. Alonso Berruguete y Vasco de la Zarza. *Ángel*. Retablo Mayor del Monasterio de la Mejorada, 1523-1526. © Museo Nacional de Escultura.

[25]. Alonso Berruguete. *San Marcos*. Retablo Mayor de San Benito el Real. 1526-1532. © Museo Nacional de Escultura.

Alonso Berruguete debió de conocer estos últimos ejemplos y a su vuelta quiso aplicar tal procedimiento. Si no pudo seguirlos en la Capilla Real granadina, empezó a hacerlo en cuanto tuvo la oportunidad, que le vino dada por la pintura del *San Marcos* (MNE CE0271/004) para el retablo de San Benito (fig. 25). Al parecer, la cuadrícula se empezó por la parte superior de la tabla, hasta ocupar un cuarto de la altura, aproximadamente, y estaba previsto que siguiera hacia abajo, ya que se ve la continuación de las líneas del contorno. Las figuras debían de estar ya hechas, pues la imitación del mosaico se interrumpió al llegar a ellas. Berruguete se dio cuenta de que con una cuadrícula tan pequeña y tan oscura, el efecto sería contrario al que buscaba. Por ello en su pareja, *San Mateo* (CE0271/003)¹¹⁰, dejó sólo el oro liso como fondo. Resulta sorprendente que se le permitiera al artista dejar la tabla de *San Marcos* en ese estado, pero si otras tantas faltas señaladas en la tasación del retablo se dejaron sin corregir¹¹¹, la indulgencia del abad benedictino, fray Alonso de Toro, se extendería también a esta pintura. Quizá se valoró la maestría de su factura, una de las de mayor delicadeza del artista. La audacia de Berruguete se extiende a la introducción de una joven figura femenina –¿alegoría de la Revelación divina?– sujetando al león, insólita en este tema iconográfico y justificable desde un punto de vista compositivo, para formar *pendant* con el joven de *San Mateo*. Su elegante caracterización se encuentra próxima a los modelos de los seguidores de Rafael.

¹¹⁰ Estudio de esta obra en ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, en *Norma e Capriccio...*, p. 276.

¹¹¹ El contrato y la tasación fueron publicados por BOSARTE, Isidoro, *Viage artístico a varios pueblos de España. 1, Viage a Segovia, Valladolid y Burgos*, Madrid, 1804 (ed. facs., Madrid, 1976), pp. 359-376.

Otro eco de la pintura rafaelesca se encuentra en una pequeña escultura (MNE CE0255/016) del banco en el retablo de La Mejorada (fig. 26). Aunque mutilada y en pequeña escala, revela su inspiración en el Aristóteles de la *Escuela de Atenas* (1510).



[26a]. Alonso Berruguete y Vasco de la Zarza. *Santo*. Retablo Mayor del Monasterio de la Mejorada. 1523-1526. © Museo Nacional de Escultura.

[26b]. Rafael. *La Escuela de Atenas*. Detalle. 1510. Estancia de la Signatura. Palacios Pontificios. Ciudad del Vaticano.

Las consecuencias rafaelescas en el arte de Berruguete, que se mantuvieron aún frescas en sus primeras obras y que no se agotan en la enumeración de estos ejemplos, viene a sugerir un deambular de nuestro artista por los palacios vaticanos, en unas fechas no documentadas, que se localizarían al menos doblada ya la década de 1510.

Adelantándose incluso a esta datación, Dacos propuso la autoría de Berruguete, según un diseño proporcionado por Rafael, para las pinturas de la bóveda de la *Estancia de Heliodoro* (1511-1514), reformadas tras el ascenso de León X (1513-1521) al *Pontificado*¹¹². El concurso por la copia del *Laocoonte* pudo haber propiciado el encuentro entre Rafael y Berruguete. En el último lustro de su vida el urbinata recibió tantos encargos y de tal empeño, que tuvo que acudir a la ayuda de un numeroso taller que llevara a cabo sus proyectos. Entre estos colaboradores y discípulos no se contaron sólo italianos, sino también extranjeros. Machuca ya formaba parte de ese grupo al menos desde 1517, año en el que firmó la rafaelesca pintura de *La Virgen y las*

¹¹² DACOS, Nicole, *Voyage...*, pp. 41-42.

ánimas del Purgatorio (Museo Nacional del Prado, P02579)¹¹³. Por esos años Berruguete dio muestras también de la incorporación a su acervo artístico de un modo de hacer relacionado con Rafael en los angelitos que añadió en la pintura de la *Coronación de la Virgen* (Museo del Louvre, París, inv. 419), destinada al altar mayor del convento florentino de San Jerónimo *sopra la Costa a San Giorgio*. Según Vasari, Filippino Lippi la había dejado inacabada a su muerte (1504) y había sido terminada por otros pintores, de los que sólo mencionó al castellano. La intervención de Berruguete en esta pintura, que fue recuperada para la historiografía italiana a partir del artículo de Longhi¹¹⁴, se dataría entre 1515 y 1517, según ha propuesto Mozzati, con un amplio desarrollo de argumentos¹¹⁵. Dado que la presencia de Alonso en Zaragoza no se documenta hasta fines de 1518, la afirmación de Vasari de que no finalizó la pintura porque había regresado a España podría no ser totalmente exacta. Si tras abandonar Florencia nuestro artista se dirigió a Roma, antes de volver a España pudo integrarse durante algún tiempo en el equipo de Rafael que avanzaba en la decoración de las *Logge* del Vaticano (1516-1519).

La atribución a Alonso Berruguete de la pintura con *El Sueño de Jacob* (fig. 27a), situada en el sexto de los catorce tramos que componen la Galería vaticana, se debe a Dacos¹¹⁶. Según sus cálculos, la pintura se habría realizado en la primavera o el verano de 1518¹¹⁷. La composición sigue un dibujo preparatorio bastante detallado (British Museum, Londres, inv. 1860,0616.82) que habría hecho Gianfrancesco Penni (1488-1528)¹¹⁸, a partir de un boceto o de unas instrucciones de Rafael (fig. 27b). En su transposición a la pintura la figura del joven Jacob se alarga y sus contornos se hacen más angulosos, lo que le aproxima al estilo de Berruguete, forjado durante los años anteriores en la *Maniera* florentina, de la que proceden también el cromatismo ácido y sus entonaciones tornasoladas. Para el particular uso de los contrastes lumínicos entre la cenicienta oscuridad de la noche y el potente destello dorado del fulgor celestial, Dacos propuso los del fresco de la *Liberación de San Pedro*, en la *Estancia de Heliodoro*¹¹⁹. También podría tenerse en cuenta como precedente, la *Visión de Ezequiel*, de Rafael (ca. 1515-1518, Galería Palatina, Palacio Pitti, Florencia, inv. 174, de 1912), con una acentuación del claroscuro, lo que tendría, a su vez, su consecuencia en las tablas con los *Evangelistas* del retablo de San Benito, que ya se han referido más arriba. La confrontación de imágenes que ofrece la ilustración del nuevo estudio de Dacos sobre las Logias, publicado en 2008, permite apreciar otros aspectos que relacionan la pintura vaticana con la posterior de Berruguete, como la cabeza del Isaac, extraordinariamente semejante al del ángel de la *Anunciación* en el retablo de La Mejorada¹²⁰, así como los finos plegados, insistentes y curvilíneos de los ropajes de los ángeles, que revelan las formas de la anatomía y que se convirtieron en característicos del castellano y de sus seguidores.

113 Para unas bibliografías extensas sobre esta obra, véanse la ficha técnica de esta obra en la página web del Museo Nacional del Prado (<https://www.museodelprado.es/coleccion/>, consultado el 30/08/2016) y la que acompaña el estudio de BISCEGLIA, Ana, en *Norma e Capriccio...*, p. 294.

114 LONGHI, Roberto, "Comprimarji spagnoli della maniera italiana", *Paragone*, IV, 43 (1953), pp. 6-7. 3-15; en particular las pp. 4-11 para Berruguete. En la actualidad la pintura se atribuye a un pintor anónimo seguidor de Filippino Lippi, a Berruguete y a Rodolfo de Ghirlandaio y su taller; véase estudio de la obra por MOZZATI, Tommaso, en *Norma e Capriccio...*, pp. 210-212.

115 MOZZATI, Tommaso, "Alonso Berruguete en Italia...", pp. 9-26 y "Alonso Berruguete in Italia...", pp. 33-40.

116 En principio la había atribuido a Giulio Romano, DACOS, Nicole, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma, 1977, p. 174. En la segunda edición de este libro (Roma, 1986) ya introdujo la posibilidad de Berruguete en el pie de la ilustración de la pintura (tabla 6, entre pp. 80 y 81), y lo argumentó en DACOS, Nicole, "Alonso Berruguete...", pp. 247-249.

117 *Id.*, p. 249.

118 DACOS, Nicole, *Le Logge...*, p. 174.

119 DACOS, Nicole, *Rafael. Las Logias del Vaticano*, Barcelona, 2008, p. 253.

120 *Id.*, pp. 254-255, lám. 173 y fig. 125.



[27a]. Alonso Berruguete (atr.). *El Sueño de Jacob*. Logias de Rafael. Palacios Pontificios. Ciudad del Vaticano.



[27b]. Giovanni Francesco Penni. *El Sueño de Jacob*. Dibujo. Museo Británico. Londres. ©Trustees of the British Museum.



[28]. Alonso Berruguete. *Huída a Egipto*. Retablo Mayor de San Benito el Real. 1526-1532. © Museo Nacional de Escultura.

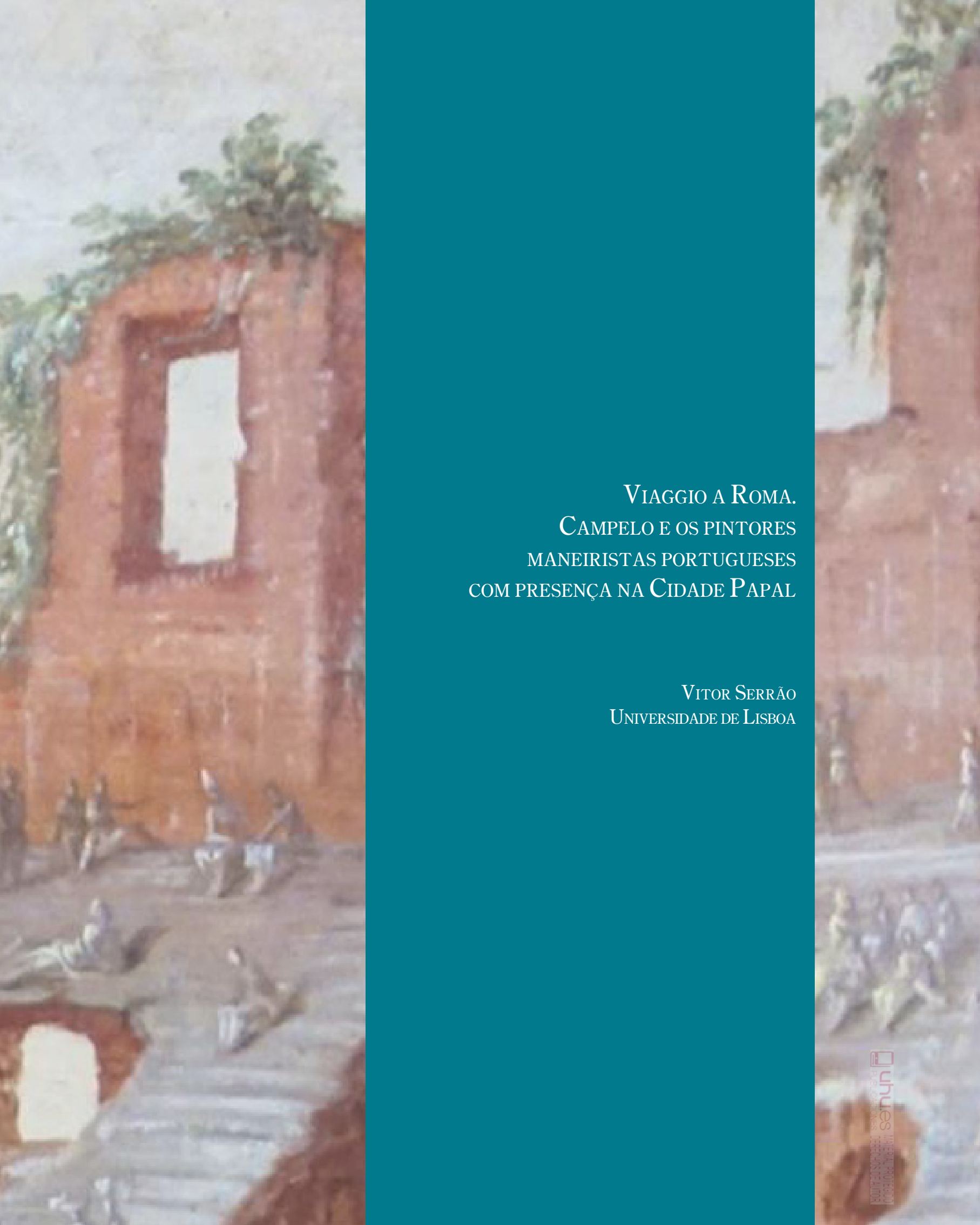
Dacos también atribuyó a Berruguete los relieves en estuco con ninfas danzantes que decoran la bóveda central de las Loggias, que comparó con la figura femenina que acompaña a *San Marcos*¹²¹. Por extensión, la frecuencia con la que los inestables personajes de Berruguete se apoyan tan sólo en las puntas de los pies podría estar relacionada con tales figuras.

Asimismo son múltiples los contactos de Berruguete con el taller de Rafael activo en la decoración de las Loggias que aparecen en sus pinturas historiadas. La agitación de las acciones, la flexibilidad de los cuerpos, la dulzura de los tipos femeninos y otros rasgos que se entremezclan con otras muchas influencias florentinas –apenas mencionadas en este estudio– e incluso con la inspiración en grabados alemanes, como el de Schongauer en *La Huída a Egipto* (fig. 28), lo que constituye un tema de análisis casi inagotable. Como si el mismo artista nos incitara a ello, satisfecho de haber conseguido extraer de la madera ese gran “teatro sagrado” como es el retablo de San Benito, no parece casual que haya incluido una azuela y una sierra en esta pintura. Si una primera lectura las consideraría atributos del San José carpintero, detalles anecdóticos que no eran muy del gusto de Berruguete, ¿por qué no pensar que se trata, más bien, de una cripto-firma del artista, práctica que se ha identificado en algunos frescos del siglo XV en la Capilla Sixtina¹²².

121 DACOS, Nicole, *Rafael...*, p. 271 y *Voyage...*, pp. 42-43.

122 DE LUCA, Maurizio, “La Capilla Sixtina de Perugino, Botticelli, Ghirlandaio y Rosselli: Cuatro grandes maestros confrontados”, en *AR&PA. Actas del Congreso Internacional “Restaurar la memoria”. Valladolid AR&PA 2002. Los criterios de restauración de los Bienes Culturales: tradición y nuevas tecnologías*, Valladolid, 2003, p. 236.





VIAGGIO A ROMA.
CAMPELO E OS PINTORES
MANEIRISTAS PORTUGUESES
COM PRESENÇA NA CIDADE PAPAL

VITOR SERRÃO
UNIVERSIDADE DE LISBOA



RESUMEN

Tal como sucedeu com Alonso Berruguete, Gaspar Becerra, Pedro Roviale e outros pintores espanhóis que aprenderam na Roma maneirista, e sobre os quais a historiadora de arte Nicole Dacos tanto chamou a atenção, também de Portugal seguiram para a Cidade Papal alguns pintores, ávidos de estudar as novidades da *Bella Maniera* e as ruínas da antiguidade clássica. Desses portugueses, além de Francisco de Holanda, que chegou a privar com o grande Miguel Ângelo Buonarroti, o mais importante foi o pintor António Campelo, um artista ainda misterioso, mas com qualidade artística, a crer nos frescos e quadros que nos chegaram e nos excelentes desenhos que fez, inspirados em fáciates dipinte dos palazzi romanos e em obras de Daniele da Volterra, de Tibaldi e dos círculos miguelangelescos.

ANTICHITÀ E ROVINE NO DISCURSO DA PINTURA

Ao admirarmos o grande painel que representa o *Repouso na Fuga para o Egipto* (fig. 1) e se encontra num altar da igreja de Nossa Senhora da Luz de Carnide, com o seu fundo caprichoso de *rovine* e o perfil do Coliseu de Roma¹, fica demonstrado quanto os pintores portugueses da segunda metade do século XVI se deixaram seduzir pelas antiguidades clássicas e, sobretudo, pelo fascínio que lhes provocava a lição arqueológica da Cidade dos Papas. Essa pintura, de singular fidelidade aos modelos do Maneirismo romano, é da autoria de Diogo Teixeira (c. 1540-1612), um artista que nunca viajou a Itália mas que se deixou encantar pela lição do lendário Campelo, seu mestre – esse, sim, um grande artista português que teve oportunidade de ser educado em Roma, onde estadeou durante alguns anos.

O tema das ruínas clássicas era comum, na época, a este mundo artístico educado nos modelos pós-renascentistas da *Bella Maniera* e que conduzia a Roma pintores de todas as partes do mundo, desde a Flandres à Alemanha, a França, aos Balcãs e à Península Ibérica. Coube à grande historiadora de arte Nicole Dacos Crifó (1938-2014), no seu referencial livro *'Roma quanta fuit'. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma, editado em 1995², analisar esse fenómeno que caracteriza os itinerários da melhor pintura europeia do século XVI, com os olhos postos no que se fazia na Cidade Papal. O *fiammingo* Maarten van Heemskerck (1498-1574), por exemplo, pintou em 1552 uma interessantíssima *Corrida de touros nas ruínas do Coliseu de Roma* (fig. 2), exposto no Musée de Lille, que se integra nesse fascínio pelas *rovine* da velha cidade imperial³, seguindo um gosto nostálgico e arqueológico que levara tantos artistas não-italianos a explorar a sedução pelos arruinados monumentos clássicos abundantes na paisagem romana⁴.

Surgem pintadas no mercado europeu, assim, paisagens surpreendente com trechos das ruínas clássicas, não só as várias que Heemskerck nos legou, como também de outros *fiamminghi*, caso das que Herman Posthumus e Lambert Sustris, pintam por esses anos. Desenvolvem-se também as fantasiosas variações ornamentais a partir dos *grottesche* descobertos nas escavações que haviam posto a nu as decorações fresquistas da *Domus Aurea*, o arruina-

1 Adriano de GUSMÃO, *Diogo Teixeira e seus colaboradores*, Realizações Artis, Lisboa, 1955.

2 Nicole DACOS, *'Roma quanta fuit'. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma, Donzelli, 1995; trad. espanhola, *"Roma quanta fuit" o la invención del paisaje de ruinas*, trad. Juan Díaz de Atauri, Acantilado editorial, 2014; e IDEM, «Aller apprendre à peindre à Rome en venant des anciens Pays-Bas ou de la Péninsule Ibérique. Un essai de périodisation, l'exemple de Luís de Vargas et un faux», in *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, coord. Maria José REDONDO CANTERA, Universidade de Valladolid, 2004, pp. 11-40.

3 *Maniéristes du Nord dans les collections du Musée des Beaux-Arts de Lille*, catálogo da exposição, coordenação de Alain TAPIÉ e Arnaud BREJON DE LAVERGNÉE, Musée de Lille, 2005.

4 *Fiamminghi a Roma, 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, catálogo da exposição, coordenação de Nicole DACOS-CRIFÓ, Royal Musée de Bruxelles, 1995.



[1]. Diogo Teixeira, *Repouso da Sagrada Família no Egípto*, c. 1590. Igreja da Luz de Carnide, Lisboa.

do *palazzo* do imperador Nero junto às Termas de Trajano, transformado numa espécie de deslumbrante laboratório de estudo dos *grotescos* da Antiguidade clássica por parte de todos os artistas que demandavam Roma⁵. De Posthumus conhece-se, por exemplo, um fabuloso quadro de 1536, *Tempus edax rerum*, conservado no Museu Liechtenstein, e de Lambert Sustris vários testemunhos valiosos de ruínas romanas, debuxadas durante o seu estágio em Roma e, depois, em Veneza. Estes e outros pintores nórdicos assumem o gosto por uma nova técnica, a *compendiária*, mais solta, esquemática, caprichosa e simples que a complexa poesia dos segundos planos de pintura até aí dominantes.

A pintura de ruínas conta-se então como um género emergente, enquanto que a cultura dos *grotesco* se expande por toda a Europa neste declinar do Renascimento, tão marcado pela gramática sedutora do Maneirismo. Às investigações de Nicole Dacos devemos o apuramento destas novidades, que não puderam deixar de assentar num vasto domínio da pintura e *disegno* do século XVI cruzada com os passos da História, da Arqueologia e da cultura humanística, e que alteraram em substância o rumo evolutivo da arte europeia, em resposta à generalizada crise que se vivia num continente em que os ideais harmoniosos do Renascimento

se esfumam e em que a arte emergente coabitam com um tempo de guerras de religião, de dúvidas espirituais, de carências de todo o tipo, de instabilidade política e, agravando ainda mais a situação, de ameaças do Grão Turco, as quais só em 1571 se dissiparão com a vitória de Lepanto⁶.



[2]. Maarten van Heemskerck (1498-1574), *Corrida de touros nas ruínas do Coliseu de Roma* (pormenor). 1552. Musée de Lille.

⁵ Nicole DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance (Studies of the Warburg Institute, XXXI)*, Leiden, E. J. Brill, 1969.

⁶ André CHASTEL, *La crise de la Renaissance: 1520-1600*, Skyra, Genève, 1968.

O fascínio pelas *rovine* clássicas, entre outros géneros novos, multiplicou-se nesses anos de nostalgia e de descoberta das *antigualhas*, junto a outros artistas que demandam Roma. É o caso maior do pintor e tratadista português Francisco de Holanda (1517-1584), estante em Roma entre 1538 e 1540⁷, e o caso, também, de António Campelo, o artista de quem aqui se trata, que lhe seguiu os passos no périplo romano.

Só em data recente se começou a ter novo ponto de vista sobre a originalidade da cultura artística portuguesa da segunda metade do século XVI, um capítulo brilhante que inclui nomes realmente interessantes como António Campelo e Gaspar Dias, ambos educados em Roma, tal como os andaluzes estabelecidos em Lisboa Francisco Venegas e Lourenço de Salzedo, e o extremenho Fernão Gomes, pintor de Felipe II, todos eles radicados na capital portuguesa depois de passagem mais ou menos demorada na cidade papal⁸.

A VIRAGEM PARA A *BELLA MANIERA*

A geração de artistas portugueses activos em meados do século XVI foi qualificada herdeira dos modelos da *Bella Maniera*. As obras de Campelo e Gaspar Dias, entre outras, mostram como Portugal assumiu esse *aggiornamento*.

A cidade de Roma no tempo dos papados de Paulo III Farnese (1534-1549), de Giulio III Medicis (1550-1555) e de Paulo IV Carafa (1555-1559), torna-se um espaço de descobertas que permite uma franca autonomização da *Bella Maniera*. Justificava-se o designio de emprender a *viagem a Roma*, sonho de tantos artistas europeus, viabilizada quando existia o patrocínio de algum mecenas de tradição humanística e gosto italianizante. Foi este facto que proporcionou a presença na cidade dos papas de tantos artistas idos da Península Ibérica. No caso espanhol, cerca de quarenta pintores estadearam em Roma entre 1527 e 1600, segundo as pesquisas de Gonzalo Redín⁹, com natural destaque para as passagens de Pedro Rubiales e de Gaspar Becerra, pintores de grande expressão maneirista. No caso português, são oito os nomes conhecidos e documentados.

Sob o estímulo da *bravura* do desenho, da *terribilità* miguel-angelesca, da *grazia* de novos modelos e novas cenografias, da liberdade das matizes tonais, e da efervescência criadora da *liberalità*, a pintura desta fase surpreende-nos pela envergadura com que soube superar a harmonia do Renascimento e propôr soluções anticlássicas marcadas pela teatralidade e pela busca de uma beleza grandiosa. Dez anos após a estada de Francisco de Holanda (1538-1540) em Roma¹⁰, Campelo vai frequentar aí os círculos de Daniele da Volterra, recebendo o apoio mecénico do cardeal Giovanni Ricci de Montepulciano (que fora núncio em Lisboa entre 1545 e 1549), trabalhando para ele nas câmaras do *palazzo vaticano* (1552-1556), e seguindo, ainda, o gosto pelas *facciate dipinte* pintadas por Polidoro da Caravaggio, Maturino Fiorentino e Pellegrino Tibaldi (antes ou logo a seguir ao sacco de 1527), e estudando também a obra de Daniele em Trinità dei Monti. O aprendizado de Campelo integra-se e explica-se à luz desse gosto refinado e rebelde.

7 Sylvie DESWARTE, *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos*, Difel, Lisboa, 1992.

8 *A Pintura Maneirista em Portugal – Arte no Tempo de Camões*, coordenação de Vitor SERRÃO, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995.

9 Gonzalo REDÍN MICHAU, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007 (coleção Biblioteca de Historia des Arte, no 10), e Nicole DACOS, «De Pedro de Rubiales a Roviale Spagnuolo: El gran alto de España a Italia», pp. 101-114, *BSAA arte*, tomo LXXV, Universidad de Valladolid, 2009.

10 Sylvie DESWARTE, *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987.

Francisco de Holanda foi o primeiro artista português a estadear em Roma, como se disse, viajando em 1538 na embaixada de D. Pedro Mascarenhas e passando alguns meses na Cidade Papal, onde privou com o próprio Miguel Ângelo. Assume-se, pela vasta obra escrita, como o expoente da reflexão estética da *Bella Maniera* em Portugal¹¹. Muito bem estudado face ao trabalho sistemático de Sylvie Deswarte, Holanda foi pintor, arquitecto e humanista; filho do iluminador António de Holanda, parte para Roma no âmbito da política de D. João III de estímulo à presença de bolseiros no maior centro da cultura europeia da época, e deixou-nos preciosos desenhos dessa viagem no álbum *Antigualhas* e no tratado com os célebres *Diálogos de Roma*. Para Holanda, a Imaginação criadora é a faculdade da Ideia, motriz da criação, que se manifesta em imagens interiores, pelo que a obra de arte nasce no momento da sua concepção mental, já como obra em imagem. Segundo Adriana Veríssimo Serrão¹², estas ideias estéticas expressam-se na faculdade da Imaginação, que não tem, no pensamento de Francisco de Holanda, um carácter intuitivo, por existir uma identificação entre o entendimento e a imaginação. Tal aspecto torna-o pioneiro, no campo da doutrina neoplatónica, e antes mesmo do tratado de Federico Zuccaro, como bem sublinhou Sylvie Deswarte, da teoria da idea no domínio da arte. Esta identificação resulta da correspondência entre Ideia e Imagem, algo de inédito, até então, na teoria de arte europeia.

Em termos estéticos, é radical a mudança operada na arte portuguesa, fruto da presença de Campelo em Roma. Basta comparar-se a sua pintura com a que se fazia na geração de Gregório Lopes, e no confronto entre as esgotadas formas flamenguizantes da primeira metade do século XVI e as que agora surgem sob estímulo da *Bella Maniera* romana. Após 1550, a realidade artística altera-se em substância, e o retorno de Campelo por esses anos certamente pesou nessa viragem. Naquele ano morria Gregório Lopes, o célebre pintor régio de D. João III, cuja influência na geração maneirista experimental foi já sentida, nomeadamente na consciencialização por um estatuto de *liberalità* criadora, que antes não existia. Com o fecho da feitoria de Antuérpia em 1548, o olhar dos nossos clientes mais cultos deixa de privilegiar as obras e modelos oriundos da Flandres e passa a sentir o frémito das novidades italianas pós-renascentistas.

Tal viragem levava o próprio Francisco de Holanda a escrever em 1548, com não escondida amargura, que ele foi «(...) o primeiro que n'este Reyno louvei e apregoei ser prefeita a antiguidade, e não haver outro primor nas obras, e isto em tempo que todos quasi querião zombar d'isso», mas ao regressar de Roma «não conhecia esta terra, como quer que não achei pedreiro nem pintor que não dicesse que o antigo (a que eles chamão modo de Itália) que esse levava a tudo; e achei-os todos tão senhores d'isso, que não ficou nenhuma lembrança de mi»... De facto, começavam a chegar a Lisboa obras, ideias, tratados, gravuras e, sobretudo, testemunhos directos de experiências estéticas marcadas pela *Bella Maniera*; e mesmo os flamengos que agora vinham a Portugal, como o retratista Anthonis Moro em 1552, Joozis van der Streten, Simón Pereyns em 1556, ou Francisco de Campos, que se fixará no Alentejo, eram artistas já de certo modo senhores de uma cultura italianizada¹³.

Pelos anos centrais do século XVI, Portugal conhece as primeiras estadas em Roma e não apenas em Roma, pois noutros centros italianos foram visita de artistas nacionais. Antes mesmo do casamento de D. Maria de Portugal, filha do Infante D. Duarte, com o célebre Alessandro Farnèse, já as relações culturais entre Lisboa e a corte de Parma eram uma realidade – mal pressentida embora pelos estudiosos –, mas que se acentua após 1567 e até à morte da Infanta em 1577, o que explicará o peso da lição parmense, de um Parmigianino, por exemplo,

11 Entre a bibl. holandiana mais recente, cf. Teresa LOUSA, *Do Pintor como Génio na obra de Francisco de Holanda*, Lisboa, Ex-Libris, 2014.

12 Adriana VERÍSSIMO SERRÃO, «Ideias estéticas da arte nos séculos XVI e XVII», in *História do Pensamento Filosófico Português*, coord. por Pedro Calafate, Lisboa, vol. II, Círculo de Leitores, 2002, refª p. 359.

13 Catálogo da exp. *A Pintura Maneirista em Portugal – Arte no Tempo de Camões*, cit.

na obra de Gaspar Dias. Mas é a estada romana de Campelo a mais valiosa, pelo que colheu nos círculos de Daniele da Volterra e na generalidade do ‘miguel-angelesco’. Ainda se conhece a passagem por Roma dos pintores João Baptista e António Leitão, ambos bolseiros da corte, e ainda de Simão Rodrigues, educado nas «receitas» do tempo do papado de Sisto V, e também sabemos que viajaram à cidade dos papas o pintor de Penacova Álvaro Nogueira, artista regional de mais débil expressão, e o lisboeta Amaro do Vale e o eborense Pedro Nunes, estes já no início do século XVII¹⁴. Com Florença, sabe-se também que existiram contactos artísticos, com resultados frutuozos, mesmo que não se verifique na nossa arte (como oportunamente já fazia notar o historiador de arte Adriano de Gusmão) o frémite revolucionário e anti-clássico de um Pontormo...

Está estabelecido hoje de forma segura que a arte portuguesa da segunda metade do século XVI acompanhou de modo *sui generis*, com consciência das novidades, os modelos do Maneirismo dimanados dos centros italianos; o que antes era visto como deformação mal assimilada passou justamente a ser entendido como fruto de uma actualização artística raras vezes verificada na história da Pintura portuguesa com o mesmo sentido de mudança e consciência da novidade... A nossa pintura da *Bella Maniera* assimilou os valores de crise abertos com o fatídico 6 de Maio de 1527, quando ocorre o saque da cidade de Roma pelas tropas imperiais de Carlos V, o que veio provocar, como atestou Chastel¹⁵, uma impressão verdadeiramente traumática, abrindo um período de crise em que os valores de estabilidade da época precedente se esfumavam, se abriam rupturas no seio da própria Igreja, com o levantamento da Reforma, e se acentuava a ameaça turca nas fronteiras da Cristandade (só debelada em 1571 com a batalha naval de Lepanto).

Se a crise anunciava a inexorável derrocada dos cânones do Renascimento, que já não respondiam aos anseios das clientelas e artistas, trazia em si um sopro de novidade, numa ânsia frenética de acentuar as liberdades de criação, de explorar a espiritualidade em moldes mais dramáticos e de romper com os dogmas formais das gerações precedentes. Um dos artistas que presenciou esses acontecimentos de 1527 era o jovem sevilhano Luís de Vargas (1506-1567), outro artista bem estudado por Nicole Dacos¹⁶: aprendia então na Cidade Papal, junto a Perino del Vaga, assimilando as novas experiências pós-rafaelescas da *Bella Maniera*. Se esse ensino, concomitante com o de outros peninsulares que nos anos centrais do século também passarão por Roma (como foi o caso dos portugueses Campelo e Gaspar Dias e dos espanhóis Becerra e Roviale), contribuiu decisivamente para que o gosto pelos cânones estéticos do Maneirismo se impusesse de imediato, é certo que o papel de Vargas em terras da Andaluzia foi decisivo, já que pela sua oficina de Sevilha passam nada menos que três artistas – Lourenço de Salzedo, Francisco Venegas e Vasco Pereira Lusitano – com importância para a história do Maneirismo português, sem esquecer a possibilidade de também Campelo, a caminho de Roma, haver passado pela cidade do Guadalquivir.

A VIAGEM A ROMA DE ANTÓNIO CAMPELO

O modo como foram aceites as ousadas soluções maneiristas romanas mostra quanto estavam esgotados os modelos que as oficinas portuguesas da primeira metade do século XVI tinham seguido, derivadas de receitas flamengas de Antuérpia, Bruges e outros centros nórdicos,

14 Vitor SERRÃO, «Amaro do Vale e Pedro Nunes dois pintores portugueses na Roma maneirista ‘reformada’ de circa 1600», *La Visión del Mundo Clásico en el Arte Español (VI Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez)*, Madrid, 1993, pp. 133-148; IDEM, «La vida ejemplar de Álvaro Nogueira, un pintor portugués en la Roma de Sixto V (1585-1590)», *Reales Sitios*, nº 157, 2003, pp. 32-47.

15 André CHASTEL, *Il sacco di Roma 1527*, trad. de Mario G. Losano, Torino, Einaudi, 1983.

16 Nicole DACOS, *Viaggio a Roma. I pittore europei nel’500*, Jaca Book, 2012, pp. 93-97 e 215-217.

em soluções cada vez mais repetitivas e que já não ofereciam saída credível face às exigências de novas clientelas, sobretudo aquelas onde a cultura humanística e o peso do neo-platonismo se faziam sentir e que viam de longe a lição italiana como expressão artística com futuro. Não é difícil imaginar-se, pois, o impacto absoluto provocado pelas obras a óleo e a fresco de Campelo, e também as de Gaspar Dias (tanto quanto as de Vargas e de Campaña em Sevilha) no nosso ambiente cultural do sexto e sétimo decénios do século XVI.

Esta lição maneirista romanizada coabita, num primeiro momento, com outro *Maneirismo de via nórdica* em que é figura maior Diogo de Contreiras (act. 1521-1565)¹⁷, um artista marcado por influências dos maneiristas de Antuérpia, mas que não podia competir com a ardência das novidades oferecidas pela *Bella Maniera* de sinal italiano, que entretanto chegavam, refrescando os meios artísticos com a sensação das figuras alteadas, das atmosferas caprichosas, das sugestões profanas quando não eróticas e mitológicas, e com o calor das tonalidades luminosas e irrealistas.

As obras pioneiras de António Campelo mostram como a tradição do Maneirismo romano contou, na sua formação artística, com um quadro de verdadeiro *aggiornamento* de modelos, receitas e ideias. Não é difícil imaginar-se o impacto absoluto provocado pelas obras destes mestres no ambiente cultural português do sexto e sétimo decénios do século XVI. A lição maneirista superava então os modelos da tradição tardo-renascentista com a ardência das novidades oferecidas pela *Bella Maniera*, que refrescava francamente os meios artísticos com a sensação das figuras alteadas, atmosferas caprichosas, sugestões profanas quando não eróticas e mitológicas, e o calor das suas tonalidades luminosas e irrealistas. A pintura portuguesa destes anos surpreende pela envergadura com que superou os cânones renascentistas e propôs novas soluções estéticas marcadas pela teatralidade das composições e pela grandiosa beleza dos modelos *all'antico*.

No caso de Campelo, trata-se, portanto, de um artista de dimensão extraordinária, que navega, tal como os seus contemporâneos Francisco de Holanda e Luís de Camões, entre o elogio e a incompreensão, num estatuto de certa marginalidade. O seu biógrafo Félix da Costa Meesen, espécie de Van Mander português que escreve em 1696 o tratado *Antiguidade da Arte da Pintura* (manuscrito existente na Universidade de Yale), regista uma especial admiração pelos pintores maneiristas (bem maior do que a que nutria pelos do seu tempo!) e fala de Campelo «entre os Pintores Portuguezes que foram mais celebrados pella excellencia da sua arte». Depois de elogiar como «obra prodigiosa» o Cristo com a cruz às costas do Mosteiro dos Jerónimos (pintura exposta no Museu Nacional de Arte Antiga), diz-nos que «floreceo no tempo de D. João 3º» e que «seguio em muita parte a Escola de Michael Angelo Bonarrote asim na força do Debucho, como parte do colorido, se bem já com outra inteligencia no mexido das cores»¹⁸. Todavia, o que remanesce desta obra é escassíssimo: três pinturas a óleo sobre madeira (duas delas muito arruinadas), duas pinturas a óleo sobre pedra, dois conjuntos de frescos com colaboração sua, quatro desenhos assinados, e nove desenhos atribuídos por razões técnico-estilísticas, além de quatro obras referenciadas mas desaparecidas. Pouco, muito pouco, para um autor que mereceu parangonas elogiosas de autores do século XVII como D. Francisco Manuel de Melo e do século XVIII como Pietro Guarienti...

Dez anos após Francisco de Holanda, Campelo está em Roma, sob apoio do cardeal Giovanni Ricci da Montepulciano, que fora núncio papal em Lisboa¹⁹, e frequenta os círculos do célebre Daniele da Volterra e seus colaboradores Giulio Mazzoni, Michele Alberti e Giacomo Rocca,

17 Joaquim Oliveira CAETANO, *O que Janus via. Rumos e cenários da pintura portuguesa (1535-1570)*, tese de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1996.

18 George KUBLER, *The Antiquity of the Art of Painting by Felix da Costa*, New Haven and London, 1967, pp. 265 e 462.

19 Sylvie DESWARTE, «Le Cardinal Giovanni Ricci de Montepulciano», *La Ville Médicis. Études*, vol. 2, Roma, 1991, pp. 110-169, e Vítor SERRÃO, «Il pittore portoghese Antonio Campelo y la Maniera italiana 1550-1580», *Atti del Convegno Internazionale Pontormo e Rosso. La Maniera Moderna in Toscana, 1494-1994*, ed. Marsilio, Volterra-Empolí, 1996, pp. 185-188.

chegando a intervir a fresco nas câmaras do seu protector no palácio do Vaticano, em 1552-53, junto aos fresquistas Stefano Veltroni e Pietro d'Imola. Desta campanha restam frescos, onde Nicole Dacos detectou a 'mão' do português. Também estudou as *facciate dipinte* de *palazzi* romanos decorados por Polidoro da Caravaggio, Maturino Fiorentino e Pellegrino Tibaldi, bem como os frescos da escola de Rafael na Farnesina, em San Silvestro al Quirinale (de Polidoro) e as *logge* do Vaticano, em que se inspirou para nos legar vários notáveis desenhos, quatro deles assinados (Gabinete de Desenhos do M.N.A.A.).

Antes da chegada a Roma, é possível que tivesse estado a trabalhar em decorações fresquistas no Alcazar de Sevilha, onde as contas de obras de *stucco* e pintura de 1543 referenciam um «Antonio português, pintor» integrado na equipa que decorava «ao italiano» a Sala de la Media Caña, e o Jardín del Príncipe, bem como os corredores altos do Patio de las Doncellas²⁰. Mas todas estas obras desapareceram. Se se confirmar essa passagem, mais uma vez nos deparamos com Sevilha no rasto intercambial dos artistas que demandam Roma, e que era (veja-se o caso de Vargas) um dos laboratórios artísticos onde esse caudal de novidades germinou.

Campelo estudou as obras de Daniele da Volterra na Trinitá dei Monti e o gosto dos fresquistas e *stucatori* que por esses anos decoravam importantes *palazzi* romanos (Ricci-Sacchetti, Villa Médicis, Capodiferro-Spada). São essas fontes artísticas que influenciam a sua personalidade e depois se expressariam após o retorno definitivo de Roma. Lá deixou, segundo identificação de Nicole Dacos, obra reconhecível. Nos já citados *Appartamenti Montepulciano* no *Palazzo* do Vaticano, sabe-se que intervém em 1552-1553, junto aos pintores Stefano Veltroni e Pietro d'Imola, e aí deve ter deixado a sua marca em figuras de *putti* e *festoncini*, além de intervir nos *stucchi* maneiristas das salas, pois a referência documental das contas a «portoghesi stucatori» assim o parece indicar. Mas também pinta no Palazzo Ricci-Sacchetti em Roma, cerca de 1556, segundo convincente atribuição de Nicole Dacos²¹, a Camera delle Stagioni, onde trabalharia junto ao misterioso Ponsio Francese, e onde o fresco com a *Alegoria do Inverno* (fig. 3) tem afinidades intrínsecas com as pinturas conhecidas de Campelo. Na câmara de Giacomo Marmitta, nesse mesmo palácio de Via Giulia, encontram-se ainda vestígios de intervenções do português: essa decoração, encomenda de um secretário do Cardeal Ricci, é tributável a Campelo a pintura dos atlantes, que enquadram as cenas de paisagens, estas da autoria do flamengo Michiel Gast (c. 1555-1556)²². Sobre as câmaras desse *palazzo*, os seus encomendantes, e as suas decorações, existe uma boa síntese que referencia e enquadra os dados já conhecidos sobre a presença do português²³.

Dos anos de Roma de António Campelo é um outro desenho, *Alegoria à Prudência com Sátiro* (fig. 4), do Gabinete de Desenhos do M.N.A.A. (nº invº 137; 327 x 229 mm), que tem óbvias qualidades de desenho e o interesse acrescido de, na figura feminina, se inspirar num pormenor de outra *facciata dipinta* ao tempo célebre na cidade, o Palazzo de Vicollo Savelli, cujas pinturas a branco e negro eram da autoria do bolonhês Pellegrino Tibaldi. Existe, aliás, um *disegno* de Pellegrino Tibaldi, de cerca de 1552, na Staatliche Museum, Berlin, muito símile ao desenho de Lisboa, provas incontestáveis de que o português viu a obra, se é que não assistiu mesmo à sua factura, já que em 1552 se encontrava em Roma.

20 Ana MARÍN FIDALGO, *El Alcazar de Sevilla bajo los Austrias*, ed. Guadalquivir, Sevilha, vol. II, 1990, e Vitor SERRÃO, «O Maneirismo na pintura portuguesa. Roma, os artistas e o seu contexto social», in *El modelo italiano en las Artes Plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, coord. de María José REDONDO CANTERA, Valladolid, 2004, pp. 41-76.

21 Nicole DACOS, *Viaggio a Roma. I pittore europei nel'500*, cit., pp. 109-111.

22 *ibidem*, pp. 110-111.

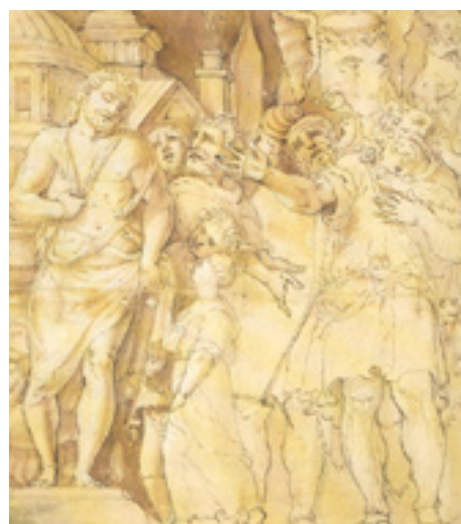
23 Cf. Anna CIPPARRONE, «Il pittore e il cardinale: Antonio Campelo e Giovanni Ricci da Montepulciano nella Roma del Cinquecento», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 2010, vol. 100, pp. 63-75. Vide também, a respeito do palazzo Ricci, Valentina CATALUCCI e Anna CIPPARRONE, «La decorazione del piano nobile di Palazzo Ricci-Sacchetti a Roma», *Ricerche di Storia dell'Arte*, vol. 91-92, 2007, pp. 93-105.



[3]. António Campelo, *Alegoria ao Inverno*, fresco das camera delle Stagioni do Palazzo Ricci-Sacchetti em Roma, c. 1556 (atribuição de Nicole Dacos).



[4]. António Campelo, *Alegoria à Prudência com Sátiro*, c. 1560. Gabinete de Desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.



[5]. António Campelo, *História da Roma Antiga (O Consul Caius Julius Fabritius rejeita a doação de Pirro ?)*, c. 1560. Gabinete de Desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

A existência de vários desenhos de Campelo realizados durante o estágio romano de Campelo ajuda a seguir melhor o seu percurso artístico. Trata-se de testemunhos plásticos comprovativos de um desenhador exímio afeiçoado ao ciclopismo miguel-angelesco e às novidades da *Bella Maniera*. Já se assinalou que estes desenhos não serão isentos de deficiências, ainda que, a nosso ver, haja sempre que ter em conta que o sentido deliberado da deformidade anatómica foi uma mais-valia dos repertórios maneiristas e não uma debilidade dos artistas, e no caso de Campelo essa será, no fim de contas, uma das suas virtudes. Segundo Alexandra Markl, notam-se nestes trabalhos «algumas fragilidades de mão, que ficam posteriormente camufladas depois da intro-

dução da aguada e da distribuição das notações de luz e sombra e de volume», assim como no sentido de colocação das figuras no espaço e na imbricação dos planos, mas o que se impõe valorizar nestes desenhos já francamente ‘anti-renascentistas’ é uma assinalável «exuberância expressiva», que marca a sua *bravura* de debuxo e revaloriza a sua personalidade artística²⁴.

Inspirados na *facciata dipinta* do Palazzo Milesi, obra de Polidoro da Caravaggio e de Maturo Fiorentino, chegaram-nos quatro desenhos de Campelo. Esta fachada era a mais admirada da cidade em termos da sua decoração pictórica em *chiaroscuro*, muitas vezes tomada como fonte de inspiração para jovens artistas e estudiosos do *diseño*, mas que se encontra infelizmente quase desaparecida. Representavam-se aí cenas da História de Niobe e episódios da Roma Antiga relacionados com Numa Pompílio, Licurgo e Cipião o Africano²⁵. Um dos desenhos, com o presumível passo de *O Consul Caius Julius Fabritius rejeita a doação de Pirro* (fig. 5, Museu Nacional de Arte Antiga, nº invº 382, medindo 282 x 264 mm), está assinado *Campe(...)*, mostra vigorosa modelação das personagens, e inspira-se numa cena do terceiro piso dessa *facciata dipinta*, que se situava à via dei Coronari, em Roma²⁶. Um segundo desenho (nº de invº 381, 398 x 237mm, assinado *Campelo*), a lápis com tinta castanha e preta, aguarelado a bistre com realces a branco, inspira-se também num episódio do terceiro piso dessa fachada, representando guerreiros, um deles com um vaso antigo. O terceiro desenho (nº de invº 58, 365 x 485 mm), trata também um sacrifício pagão, trecho não identificado da *Historia de Roma antiga*. Um quarto desenho foi recentemente acrescentado a este conjunto disperso de estudos segundo a fachada Milesi: trata-se do desenho *A Família de Dario aos pés de Alexandre e dois senadores falando com os reis vencedores* (nº de invº 359, 241 x 494 mm), seguramente de Campelo, e inspirado numa cena do segundo friso da antiga fachada²⁷. Já se aventou que Campelo alimentava a secreta esperança de aplicar em Lisboa este tipo de decoração *all’antico* de fachadas nobres, coisa que não sabemos mesmo se chegou a fazer ao regressar ao Reino, a crer num breve trecho de Damião de Góis que referencia, sem especificar, haver na capital portuguesa algumas casas com pintura nas frontarias, tal como se via noutras cidades europeias.

Quanto à *Alegoria à Morte* (M.N.A.A., nº de invº 379, 175 x 121 mm), assinado *Campelo*, trata-se de outro desenho executado durante o estágio romano de Campelo. Segue com fidelidade uma composição dos *affreschi* de Polidoro da Caravaggio na Cappella de Fra Mariano na igreja de San Silvestro al Quirinale, em Roma. Por outro lado, o desenho *Alegoria à Força* (fig. 6) (M.N.A.A., nº de invº 383, 203 x 272 mm) é um dinâmico desenho a traço e aguada de sépia realçado a branco com leves toques de sanguínea, está assinado *Campelus*, e inspira-se num fresco de Giulio Romano, *Genietto con festoni*, na decoração do Palazzo della Farnesina em Roma, que pelos vistos Campelo, conhecia bem. O híbrido animal marinho que, juntamente com um leão, é cavalgado pelo *genietto*, relaciona-se com o tema neo-platónico do *Amor omnia vincit* e mostra bem o fervilhante imaginário do artista, aberto à exploração do fantástico. Como diz Sylvie Deswarte, Campelo mostra-se aberto à grandeza decorativa dos apartamentos de Paulo III no Castelo Sant’Angelo, que viu terminados, e admira a força escultural das figuras de Tibaldi: é um artista que «gosta dos grandes formatos e dos fortes contrastes de luz com um sábio emprego dos realces a branco, a *biacca*, para a representação das sombras e das luzes»²⁸.

24 Alexandra Reis Gomes MARKL (org.), *Facciate dipinte. Desenhos do Palácio Milesi*, exposição, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 2011, pp. 56-57.

25 Alexandra Reis Gomes MARKL (org.), *Facciate dipinte. Desenhos do Palácio Milesi*, exposição, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 2011, pp. 5-25 (texto de Giulia Rossi Vairo).

26 É idêntico em composição a este desenho, que não em estilo, o desenho *O Consul Caius Julius Fabritius rejeita a doação de Pirro*, de c. 1550-1560, que se encontra em Amsterdam, no Rijksmuseum, e já foi aproximado, com muitas reservas, da ‘mão’ do português.

27 Alexandra MARKL, *ib.*, p. 65.

28 Sylvie DESWARTE-ROSA, «Aprender a desenhar em Roma no século XVI», in Alexandra Reis Gomes MARKL (org.), cat. da exp. *Facciate dipinte. Desenhos do Palácio Milesi*, pp. 26-47, refº p. 43.



[6]. António Campelo, *Alegoria à Força* (desenho), c. 1560. Gabinete de Desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Trabalho talvez ainda realizado por Campelo em Roma, ou então nos primeiros anos do regresso, é o desenho de *Sibila* (fig. 7) (medindo 235 x 175 mm) recentemente localizado num fundo parisiense²⁹ e que mostra o típico desenho do português e o seu gosto pela robustez acentuada dos figurinos, neste caso a figura de mulher, a lembrar a figura feminina com vestes coladas ao corpo que surge na *Adoração dos Pastores* (fig. 8) de Torres Novas. No M.N.A.A. (nº de invº 1931, 248 x 148 mm) existe, enfim, um interessante desenho a aguada sépia, cré branca e vestígios de lápis e sanguínea,

que representa o *Rapto das Sabinas* e se inspira, mais uma vez, num trecho do terceiro piso da fachada Milesi, o que só por si não constitui argumento válido para o atribuir a Campelo mas que mostra, efectivamente, estilemas de desenho que não se afastam muito do que dele já conhecemos (fig. 9). É uma hipótese de trabalho em aberto, dependente de próximos exames e comparações técnico-estilísticas.



[7]. António Campelo, *Sibila* (?). Desenho, c. 1560. Paris, Musée du Louvre.

²⁹ Devemos ao senhor Dr. Christophe Defrance, do Département de Dessins Anciens do Musée du Louvre a informação sobre este desenho de Campelo, que mede 235 x 175 mm e é executado em «pierre noire, plume d'encre brune et lavis d'encre brune (recto). Deux petites esquisses de voutes à la sanguine (verso)».



[8]. António Campelo, *Adoração dos Pastores*, c. 1570. Torres Novas, Museu.



[9]. Anónimo (Campelo ou seguidor?), *Rapto das Sabinas*, inspirado na *facciata dipinta* do Palácio Milesi, desenho, Museu Nacional de Arte Antiga.

É por volta de 1560 que Campelo deixa a sua última obra em Roma: o *Batismo de Cristo* que decora o altar da Cappella Ricci na igreja de San Pietro in Montorio. Esta avantajada pintura, antes mal atribuída a Michele Alberti, foi executada a óleo sobre pedra segundo a técnica criada por Sebastiano del Piombo. O seu desenho de figura e a largueza da composição atestam, apesar das óbvias referências a modelos volterrescos da chamada «escola de Trinitá dei Monti», uma sensibilidade não-italiana que se sabe *italianizar* em moldes *sui generis* sem perder referências da origem³⁰. Dacos sublinhou bem essa sensibilidade não-italiana, em inesquecíveis debates em torno da duvidosa autoria deste painel, hoje consensualmente reconhecido como de Campelo, que a executa enquanto artista da órbita de Daniele da Volterra e que recebia então, da parte do Cardeal Ricci, uma valiosa protecção mecenática que explica a escolha feita.

Trata-se de uma pintura prodigiosa pela largueza da escala, ambiente fantástico, sobrenatural atmosfera e gigantismo das poses, que integra o altar da capela funerária do Cardeal Ricci. Trata-se de uma capela que fora gizada pelo próprio Daniele da Volterra, decorada com estátuas de Leonardo Sormani e ultimada no arco e cúpula com frescos e *stucchi* (1569) de dois colaboradores de Daniele, Michele Alberti e Giacomo Rocca³¹. A pintura do altar, todavia, não podia ser tributada a nenhum destes colaboradores de Daniele, como já o reconhecia Teresa Pugliatti, abrindo-se uma nebulosa de identificação que só ficou esclarecida após a análise de Nicole Dacos.

³⁰ Nicole DACOS, «Le Portugal et l'Italie: l'exemple d'Antonio Campelo», sep. das *Actas do II Congresso Internacional de História da Arte*, Porto, 2001.

³¹ Cf., sobre a documentação da capela e os *stucchi* maneiristas romanos, Teresa PUGLIATTI, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniela da Volterra*, Roma, 1984, pp. 167-185.

O REGRESSO DE CAMPELO A PORTUGAL

Tudo se desconhece ainda sobre as circunstâncias em que decorre o regresso de Campelo a Portugal, pensa-se que no início dos anos 60 do século XVI. No Portugal desses anos 60, a aceitação dos modelos romanos era já uma realidade: o gosto conquistara círculos de iniciados, e é nesses círculos que Campelo se move. Para Ângela Sigêia, aia da Infanta D. Maria, casada com o nobre António Mogo de Melo Carrilho e irmã da poetisa e música Luísa Sigêia, Campelo pinta cerca de 1565-1570 a belíssima *Adoração dos Pastores* (fig. 8) destinada à sua capela privada em Torres Novas (Museu local), onde compõe com soltura, aberto a modelos da *maniera antica*, dominando as entranhas do *disegno*, consciente de que trilha novos caminhos na relação com o *antigo* clássico e de que as propostas se adequam a uma *modernidade* só inteligível com um mecenato de excepção. É uma pintura magnífica, bem conservada, com modelos que remetem para a cultura Miguel-angelesca e volterresca em que o artista se educou.

O quadro *Cristo atado à coluna* que pintou na volta de Roma para o mosteiro de Belém (M.N.A.A.) propõe um modelo de *terribilità* em citação de Sebastiano del Piombo (sequaz da *Flagelação* pintada por esse célebre frade-pintor na capela Borgherini em San Pietro in Montorio em Roma), com ousadia formal miguel-angelesca, num «modo de compôr» que lhe confirma a *bravura*. Infelizmente, também esta pintura se encontra em debilitante estado de conservação. Próxima dela em termos de estilo no estilo, uma *Flagelação de Cristo* que era da Ermida de Nossa Senhora do Vale de Torres Novas (hoje no museu local) persiste em nebuloso anonimato, ainda que guarda evidências campelescas na elegância irrealista do torso desnudo e na suave gradação da luz envolvente. A obra de óleo de Campelo, apesar de escassa – apenas restam, seguras, o *Cristo com a cruz às costas* (fig.10) e a *Flagelação* do M.N.A.A., o *Batismo* de San Pietro in Montorio, a *Adoração* de Torres Novas (fig. 8) e a *Adoração dos Jerónimos* –, acentua essa faceta de *fascinante isolamento* em que a sua personalidade se enevoa.



[10]. António Campelo, *Cristo com a cruz às costas*, c. 1570. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (procedente do mosteiro dos Jerónimos).

Campelo retoma depois a técnica de pintura sobre pedra, aos modos piombescos, numa composição com o mesmo assunto para o Refeitório do Mosteiro dos Jerónimos, aí seguindo um modelo de Marco Pino de Siena, onde a postura de ganhões lembra as serpenteadas figuras do *Batismo* na capela Ricci de Roma. O mau estado da obra levou a que, mesmo após o processo de restauro, subsistissem dúvidas sobre a autoria, havendo autores, como Anísio Franco, que defendem tratar-se de obra de Simão Rodrigues, ainda que, a nosso ver, a acentuada qualidade romanista da peça, e a especialização do género de suporte, reforcem a atribuição a Campelo. O processo de *aggiornamento* anti-classicista desta e outras obras é evidenciado – na linha do pensamento antiquizante de Miguel Ângelo (e de Francisco de Holanda), o artista entende o conceito de *despejo*³² e segue as recomendações que o Holanda recomendava sobre a «severidade da invenção» na pintura: «aprenda a fazer muito pouco e muito bem, e quando cumprir fazer muito e muito compartimentadamente, o fogir do feo e sem graça, o buscar nos mores descuidos por que os outros passam levemente, escolhendo sempre o mais pouco, e melhor, entre o melhor, e o despejado e os espaços, fora dos entricamentos da confusão e do mão eleger»...

Como nenhum outro, Campelo explora a tensão ciclópica dos ‘tempos congelados’, como se atesta no belíssimo *Cristo com a cruz às costas* (fig.10) pintado para a escadaria do Mosteiro dos Jerónimos (hoje no M.N.A.A.), obra notabilíssima com figuras em escala alteada e em sábia dinamização do espaço, que chegou aos nossos dias infelizmente mal conservada, fruto de restauros inábeis no século XIX. Mesmo assim, mostra o rasgo do artista e a sua cultura miguelangelesca. Trata-se de uma obra sempre muito referenciada pelas fontes como obra relevante, desde Félix da Costa Meesen que lhe chama «prodigiosa», o que explica que fosse alvo de várias «citações» por pintores da geração seguinte. O que se passou com esta celeberrima obra de Campelo, vulgarmente chamada a *Rua da Amargura*, é exemplar de uma nova forma grandiloquente de acentuar a solenidade e o dramatismo de uma cena da Paixão de Cristo já dentro da espiritualidade tridentina e dos cânones conciliares de apelo à emoção, e é esclarecedora, também, do modo como essas forças expressivas se banaliza pela repetição³³. Essa pintura de Campelo, cuja ‘fortuna crítica’ foi sempre de elogio rasgado, desde a referência de Félix da Costa Meesen no fim do século XVII aos comentários de Cyrillo, Taborda e Raczynski no século XIX, e às de Frei Manuel Baptista de Castro e de outras crónicas ieronimitas³⁴, constituiu-se quase como um modelo de veneração, o que explica os sucessivos repintes que sofreu no sentido de a actualizar (mas que muito a danificaram, obrigando a um moroso processo de restauro que recuperou parte das virtualidades originais)³⁵.

A *Rua da Amargura* era vista como peça de referência, não só pelas suas qualidades intrínsecas, mas pelo facto de constituir uma novidade no panorama pictural português, obra de um artista que convivera em Roma nos círculos miguelangescos da *bella maniera* e que neste painel sabia desenvolver tanto a *terribilità* de pose como o sentido do *despejo* cénico, aliados a um óptimo sentido do *disegno*. Campelo, regressado de Roma, pintou cerca de 1560-1570 esse grande painel destinado aos frades Jerónimos de Santa Maria de Belém, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga. Era uma obra de sucesso, dada a veemência com que expôs as novidades da *Bella Maniera* romana, tratadas segundo a influência e aos modos miguel-angescos de artistas como Daniele da Volterra. Não é pois estranho que se multiplicassem na pintura

32 Sylvie DESWARTE, «Si dipinge col cervello et non con le mani. Italie et Flandres», *Bolletino d’Arte – Supplemento*, n° 100, 1997, pp. 277-294.

33 Vítor SERRÃO (comiss.), *A Pintura Maneirista em Portugal, arte no tempo de Camões*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, 1995, pp. 232-235.

34 IDEM, «La peinture maniériste portugaise, entre la Flandre et Rome, 1550-1620», *Bolletino d’Arte – Supplemento al n° 100 (1997)*, *Atti del Convegno Internazionale Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, *Bolletino d’Arte* (coord. de Nicole Dacos), 2000, pp. 263-276.

35 Anísio Salazar FRANCO e Sabina HAMM (coords.), *Jerónimos – Quatro Séculos de Pintura*, catálogo da exposição, Lisboa, Mosteiro dos Jerónimos, 1992.

portuguesa algumas versões a partir da *Rua da Amargura*. A peça funcionou, tal como se esperaria de uma imagem sacra de sucesso, como modelo para diversas «citações» pintadas no final do século XVI ou mesmo já dentro do século XVII. Todas essas «citações» seguem o essencial da composição de Campelo no registo teatralizado da cena, na pose dos alteados carrascos e soldados e na figura do Cristo caído sob o peso da cruz, mas numa espécie de retoma «mecânica» e simplista, sem o profundo sentido espiritual do quadro-modelo nem a força de linhas serpentinadas e das deliberadas deformações de escala do painel dos Jerónimos. Esse é o caso de uma modesta pintura existente na igreja da Misericórdia de Idanha-a-Nova, atribuída a Tomás Luís, um dos artistas ‘menores’ da oficina de Diogo Teixeira, e de uma outra, anónima e também secundária, conservada no Museu de Évora. Mas deve destacar-se, ainda, uma outra versão, mais qualificada de desenho e execução (fig. 11), que foi pintada por Simão Rodrigues, cerca de 1607, para a sacristia da Sé Velha de Coimbra (hoje no Museu Nacional Machado de Castro). Enfim, anota-se uma tábua com a mesma inspiração na *Rua da Amargura*, de autor desconhecido, existente na igreja matriz de Alhandra.



[11]. Simão Rodrigues, *Cristo com a cruz às costas* (inspirado no quadro de Campelo), c. 1607. Coimbra, museu Machado de Castro.

Ao voltar de Roma, Campelo concebeu ainda, por encomenda da cultíssima Infanta D. Maria, filha de D. Manuel I, um túmulo de figurino miguel-angelesco para o Mosteiro dos Jerónimos (que seria, com a terribilidade das suas alegorias femininas enquadrando o medalhão central com o busto da Infanta humanista, tudo ao modo de obras romanas de meados do século como o mausoléu de Ceccino Bracci em Santa Maria in Aracoeli, desenhado por Miguel Ângelo e ultimado por seu discípulo Pietro Urbano), mas a empresa malogrou-se como se sabe, por culpa de um meio impreparado para entender a proposta, e apenas subsiste o desenho, que é magnífico (M.N.A.A., nº invº 380, assinado, 352 x 251 mm). Trata-se de um projecto de Campelo que não foi

realizada, nesse caso por desincentivo dos círculos próximos de D. Sebastião, fosse por estarem mais preocupados com o esforço de guerra em Marrocos, ou por ele se afastar de um *decorum* austero que se fizera entretanto gosto dominante, e que não viabilizaram este mausoléu tão romanista destinado aos Jerónimos³⁶. A Infanta viria a ser enterrada em campa simples na capela-mor do seu Convento de Nossa Senhora da Luz, em Carnide.

O desenho da *Apresentação do Menino no Templo* (M.N.A.A., nº invº 378, 337 x 215 mm), a traço e aguada de tinta sépia sobre pergaminho, é notável de acerto compositivo e gosto maneirista. A inscrição CAMPELO, em cima, parece não ser uma assinatura autógrafa, e tratar-se sim da mão de Francisco de Holanda e, a confirmar-se essa hipótese, o desenho pertenceria à colecção de *disegni* do célebre tratadista e amigo de Miguel Ângelo Buonarroti, sobre a qual Sylvie Deswarte muito tem pugnado, num metódico e paciente esforço com vista à sua reconstituição. É interessante notar que, anos depois, o pintor Simão Rodrigues (artista já várias vezes referido

³⁶ Rafael MOREIRA, «Com *Antigua e Moderna Architectura. Ordem Clássica e Ornato Flamengo* no Mosteiro dos Jerónimos», catálogo da exposição *Jerónimos – quatro séculos de pintura*, organizado por Anísio Franco e Sabine Hamm, Lisboa, vol. I, 1992, pp. 24-39.

atrás, por ter sido justamente um dos seguidores de Campelo) retomará num painel do antigo retábulo da igreja do Carmo da Vidigueira (1605) esse mesmo modelo, posto que simplificado. A célebre colecção de Francisco de Holanda incluía originais dos melhores mestres italianos, o que mais uma vez mostra como Campelo, neste caso com influência salviatesca e perinesca, era tão respeitado como uma das «Águias» da Pintura.

Os passos de Campelo e dos seus seguidores Diogo Teixeira (c. 1540-1612) e Simão Rodrigues (c. 1560-1629), já aqui referidos, voltam a ser referenciados a propósito do belo desenho *Repouso no Regresso da Sagrada Família do Egípto* (M.N.A.A., nº de invº 384, 173 x 283 mm), assinado *Campelo*, com elegantes figuras de gitanas, porque se trata de um estudo para um desaparecido retábulo que originou réplicas por parte desses dois pintores: uma tábua de Diogo Teixeira oriunda da igreja do Salvador de Évora (nas reservas do M.N.A.A.) e uma outra de Simão Rodrigues, c. 1607, da sacristia da Sé Nova de Coimbra (hoje no museu Machado de Castro).

Ainda para do Mosteiro dos Jerónimos, mais concretamente para os altares do claustro, Campelo pintou, segundo dizem elogiosamente as fontes ieronimitas, quatro painéis da *Paixão de Cristo*, muito aclamados em várias descrições mas, todos eles, desaparecidos. Apenas da *Coroação de Espinhos* se pode imaginar como era a composição a partir de um desenho anónimo que reproduz a perdida pintura (M.N.A.A., nº invº 2866, desenho à pena e tinta bistre e aguada de cinza, 211 x 147 mm). Apesar de a inscrição no desenho dizer «No claustro de Belem / del A. Campelo», este desenho não é, em nenhuma circunstância, obra de Campelo, mas sim de um imitador da sua obra, de cronologia já avançada (final de Quinhentos ou início do XVII), inspirado na perdida tábua com o mesmo tema que existia no claustro dos Jerónimos.

Com uma biografia tão obscura, uma vida tão mal documentada, e uma actividade à margem da encomenda oficial, sabe-se que o artista não assumiu cargos oficiais, vendo-se preterido em obras importantes que são ganhas pelos espanhóis ao serviço da corte – ora por Lourenço de Salzedo (falecido em 1577) ora por Francisco Venegas (fal. 1594). O pintor ainda vivia em 1586, ligado a obras do Mestrado da Ordem de Santiago, mas continua a constituir um verdadeiro mistério para a História da Arte, à míngua de documentação que lhe ateste os passos de existência...

OUTROS PORTUGUESES ‘ROMANIZADOS’: GASPAS DIAS, JOÃO BAPTISTA, ANTÓNIO LEITÃO.

A seguir a Campelo, outro pintor português de primeira plana, Gaspar Dias, estadeia na cidade de Roma em meados do século XVI: o testemunho do já referido Félix da Costa Meesen diz-nos que ele «florece em o mesmo tempo, foi genio admiravel, imitando m.to a Rafael de Urbino e Francº Parmezano, aprendeo em Italia e foi mais delicado que Campelo em as suas proporções, de espirito superior, que parece respiram as suas figuras, e muitos se equivocam com o risco de Rafael».

Pouco se sabe dos seus passos italianos, entre Roma, Parma e, crê Nicole Dacos, também Nápoles. Sabemos sim, documentalmente, que o artista foi moço de câmara da Casa Real e, a partir de 1574, pintor dos Armazéns e Casas da Mina e Índias, e que é autor da excepcional *Aparição do Anjo a São Roque* (c. 1584) da capela desse santo na igreja jesuítica de São Roque em Lisboa, aliás citada elogiosamente por Meesen. Nesse quadro, o desenho *serpentinato* das figuras e o luminoso ambiente criado pelos violáceos, cremes, azuis e laranjas atestam as capacidades do pintor, ligado ao gosto caprichoso dos maneiristas de Parma e, em concreto, a um pintor como Raffaellino da Reggio. Seja como for, Nicole Dacos, que muito admirava esta pintura, também notou pólos de similitude composicional e estilística com uma pala de altar do *fiammingo* romanizado Teodoro D’Errico (Amsterdam, 1544-1618), que actua em Nápoles de 1573 até fim do século: esse quadro representa a *Anunciação* e está na igreja dell’Assunta em Montorio nei Frentani³⁷.

37 Nicole DACOS, *Viaggio a Roma...*, cit., pp. 5, 77, 204 e 244.

Como notou José Alberto Seabra Carvalho, «na *Aparição do Anjo a São Roque*, as singularidade da composição decorre predominantemente da espacialização conferida ao tema, inscrevendo em fundo o mais arrojado exercício de representação de uma perspectiva arquitectónica na pintura portuguesa do final do século XVI. Trata-se de um edifício despojado de elementos claramente indiciadores de um espaço religioso, mas cuja estrutura – uma ampla nave abobadada, suportada por alçados jónicos e terminando numa ábside semicircular com dois registos de fenestraçãoes – evoca justamente o interior de um templo, talvez antecedido por um átrio ou nártex onde ocorre o episódio principal. Apreende-se uma certa sensação de ambiguidade nesta leitura do espaço, pois que a nave é aberta lateralmente para o exterior e o primeiro plano parece articular-se um tanto abruptamente com o plano inferior do pavimento da nave. Porém, a escala e disposição das figuras que povoam a representação secundária demonstram como o pintor procurou encontrar soluções de continuidade na construção perspéctica; a sua presença não detém uma evidente função iconográfica, antes se revela indispensável como recurso formal destinado a dar-nos a noção da profundidade e escala do edifício onde se dispõem. (...) Assim como o programa azulejar da capela de S. Roque exhibe uma linguagem ornamental maneirista de raiz flamenga, também a estupenda *veduta* arquitectónica de Gaspar Dias se filia directamente numa gravura nórdica executada em 1560 por Jerónimo Cock a partir de um desenho original de Vredeman de Vries»³⁸.

Ao contrário de Campelo, Dias tem várias obras documentadas, mas que estão em boa parte desaparecidas: a pintura de 1553, com Brás Gonçalves, no sacrário da capela do Sacramento da Sé de Lisboa, com «grotesco romano», «histórias» e figuras; o retábulo (1571) da Enfermaria do Hospital de Todos-os-Santos em Lisboa; a *Descida da Cruz* no Convento de Castanheira do Ribatejo, muito louvada pelo seu «rafaelismo»; a *Circuncisão* da igreja matriz de Celorico da Beira, e vários quadros no Convento de Sant’Ana em Lisboa; um retábulo (1590) na igreja de Santa Catarina do Monte Sinai; as tábuas da capela dos Meneses Baharem em Alenquer; e o antigo retábulo de Santo Estêvão de Alfama³⁹. Empreendimento custoso, também desaparecido, é o que ocupava Dias no Paço Real de Sintra, em 1572-1581, numa vasta decoração, acaso fresquista. Antes, encontramos-lo, com o eborense António Nogueira, a fazer decoração efémera para a sepultura de D. Manuel aquando da trasladação dos ossos do monarca para a capela-mor de Santa Maria de Belém.

Também dirigiu, a partir de 1572, a decoração a fresco de câmaras do Paço de Xabregas, recebendo do almoxarifado da casa da portagem o altíssimo preço de 223.000 rs por essa obra⁴⁰, com *grottesche e quadri riportati* alegóricos, adequados ao espírito bucólico desse paço de veraneio, *locus amoenus* dentro do gosto então difundido nos *palazzi* italianos e nos centros cosmopolitas e neo-platónicos que o artista pudera admirar em Parma e Roma. Tratar-se-ia de uma decoração oficial envolvendo vários artistas, quiçá também Campelo, e sobre a qual Francisco de Holanda se propôs em 1571, como diz no seu álbum *Da Fabrica que Faleçe à Cidade de Lixboa*, «fazer os desegnos para as Heroicas Pinturas» que haveriam de decorar os Salões do Paço, e recomendando para esses «Ilustres Paços (...) huma Capella Pintada e Salas e Camaras de Estuq. ou Pintadas sobre bordo, ou a fresco, como he custume dos Reys Antigos e modernos...». Infelizmente, tudo isso desapareceu, tal como as decorações fresquistas do Paço de Sintra pintadas pelos mesmos anos, tão alinhadas por certo com o gosto de Pierino del Vaga e de outros maneiristas tão admirados em Roma por esta geração de viajantes portugueses...

38 José Alberto SEABRA CARVALHO, «Perspectivas. Gaspar Dias segundo Vredeman de Vries», *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, nº 93, 1º tomo, 1999, pp. 75-80.

39 Cf., sobre o pintor (com nova documentação): Vitor SERRÃO, «O Retábulo da Capela do Sacramento da Sé de Lisboa e os seus autores (1541-1555)», *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, nº 93, 1º tomo, 1999, pp. 5-31.

40 Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Núcleo Antigo, L.º 3 da Ementa das Cartas e Desembargos*, fl. 105 vº, e L.º 4º da Ementa das Cartas e Desembargos, fl. 16 vº.

É possível que duas esplêndidas pinturas maneiristas com passos da *iconografia de Santa Catarina*, oriundos ao que parece do convento de Santa Catarina de Ribamar e hoje no M.N.A.A., sejam de Gaspar Dias e de uma época precoce. Hoje, apenas restam da obra de Dias alguns desenhos assinados (M.N.A.A.), muito expressivos, caso do *São Pedro e São Paulo* (fig. 12), com figuras em poses *serpentinadas* de grande arrojo e, procedente do Convento do Salvador de Évora, uma grande tábua da *Adoração dos Magos* (M.N.A.A.), infelizmente muito desmantelada, bem como, na igreja de São Pedro de Torres Vedras, um robusto *São Paulo*, de ressonâncias nórdicas. Na igreja de Cachoeiras (Vila Franca de Xira) existe uma magnífica *Circuncisão* (fig. 13), recentemente restaurada, com figuras serpentinadas, de pose instável, belíssimo exercício sobre tópicos romanos antiquizantes com colorido vibrante e notável definição de *chiaroscuro*, que mostra também inequívocas derivações campelescas nas figuras masculinas à direita.



[12]. Gaspar Dias, *São Pedro e São Paulo* (desenho), c. 1570. M.N.A.A..



[13]. Gaspar Dias (?), *Circuncisão do Menino Jesus* (pormenor), c. 1580. Igreja matriz de Cachoeiras, Vila Franca de Xira.

A longa fama de Gaspar Dias, atestada pelos testemunhos laudatórios de autores dos séculos XVIII e XIX, tem de conduzir forçosamente à descoberta de novas obras de suas Dias, não só em Portugal como também em Espanha e em Itália. Uma pista recente, ligando-o à Confraternidade del Gonfalone em Roma, uma das grandes pinacotecas do *fresco* romano dos anos 70, pode iluminar alguma coisa sobre os passos da sua passagem pelas Cidade dos Papas, mas carece ainda de investigação.

O mesmo percurso para Roma foi seguido por um obscuro pintor português, chamado João Baptista, que foi moço da casa do Bispo D. Julião de Alva e porteiro de câmara da Rainha D. Catarina, a qual o envia a Roma em 1560 para estudar a arte, pelo mesmo tempo que Campelo e Gaspar Dias, mas a verdade é que a sua obra desapareceu. Desse artista de vida breve, sabe-se ainda que passa pela Catalunha, de regresso a Portugal, fazendo pinturas, em 1565, para a

Princesa de Eboli, mulher de Rui Gomes da Silva, e também para o retábulo da igreja paroquial de Sant Ische e Santa Vitoria, de Dosrius⁴¹.

Além de Campelo, de Dias e de Baptista, sabemos também de outro pintor que nestes anos estadeia em Roma: em 1560, a Infanta D. Maria manda para a Cidade Papal, a fim de se aperfeiçoar na arte da pintura, o moço António Leitão, de que restam obras executadas mais tarde na capela de Cepões (Lamego), esta representando a *Visitação da Virgem a Santa Isabel*, de 1565 (fig. 14), e algumas tábuas na matriz de Vila Nova de Foz Côa, na Misericórdia de Melo e na Sé de Miranda, entre outras, e que tem o interesse de mostrar, a nível de província, algumas ressonâncias dessa educação estética⁴². Por Roma passaram também, já em situação de domínio de uma estética de *Contra-Maniera* (o Maneirismo reformado de tónus tridentino), os citados Simão Rodrigues (em tempo de Sisto V), Amaro do Vale e o eborense Pedro Nunes (estes, já em início do século XVII).



[14]. António Leitão, *Visitação da Virgem a Santa Isabel* (pormenor), 1565. Capela de Santa Ana de Cepões, Lamego.

41 Cf., sobre esse pintor (com nova documentação): Joaquim GARRIGA, *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (Museu d'Art de Girona, novembre 1998-abril 1999), dir. Joan Bosch-Joaquim Garriga, Museu d'Art de Girona, Girona, 1998, e Vitor SERRÃO, «O Maneirismo na pintura portuguesa. Roma, os artistas e o seu contexto social», in *El modelo italiano en las Artes Plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, coord. de María José REDONDO CANTERA, Valladolid, 2004, cit.

42 Cf. João Mário SOALHEIRO (coord.), *Foz Côa. Inventário e Memória. Programa de Inventário do Património Cultural Móvel das Paróquias do Arciprestado de Vila Nova de Foz Côa*, Instituto Português de Museus e da Câmara Municipal de Vila Nova de Foz Côa, 1999, e Vitor SERRÃO, «Ecumenism in images and trans-contextuality in Portuguese 16th century art: Asian representations in Pentecostes by the painter António Leitão in Freixo de Espada à Cinta», *Bulletin of Portuguese-Japanese Studies*, C.H.A.M., n° 20, June 2010, pp. 125-165.

EM CONCLUSÃO

Os trabalhos de investigação de Nicole Dacos-Crifó, no seu esforço de iluminar os caminhos da pintura não-italiana produzida em Roma durante o século XVI, abriram novas perspectivas à História da Arte peninsular e permitiram o desenvolvimento de novos pólos de investigação, até aí mal explorados. Os saberes que possuímos sobre os *grotesche* romanos, sobre a difusão do rafaelismo, sobre a importância do mecenato humanístico, sobre as grandes e pequenas coleções de arte europeia, ou sobre o papel dos *fiamminghi* na sedimentação de novos ‘géneros’, são absolutamente fundamentais.

Nesta homenagem que agora a Universidade Pablo de Olavide de Sevilha justamente presta à sua vasta obra e ao seu labor teórico e metodológico, é necessário testemunhar, por isso, quão importante foi o seu contributo no caso dos estudos da arte portuguesa da segunda metade do século XVI. Tratando-se de um capítulo sempre tão muito desvalorizado pela generalidade das opiniões precedentes, passou a ser olhado à luz das suas verdadeiras potencialidades e grau de *aggiornamento* face à Roma coeva.

Recordo, também, que com toda a justiça decidiu a Universidade de Sevilha, por proposta de Maria José Redondo Cantera, investir Nicole Dacos como *Doctora Honoris Causa* por essa Universidade, em cerimónia que decorreu em 25 de Novembro de 2011.

O exemplo de Nicole Dacos como grande historiadora de arte demonstra, enfim, que é necessário reforçar laços pluri-disciplinares entre Espanha e Portugal no estudo sistematizado do seu património comum. Só através de uma prática renovada de trabalho de conjunto, usando instrumentos de partilha de saberes e pensando os comportamentos artísticos em termos de globalidade, os nossos conhecimentos histórico-artísticos poderão avançar.

NOTA FINAL: O presente texto desenvolve a comunicação «Viaggio a Roma. Campelo, Gaspar Dias, Fernão Gomes – pintores maneiristas portugueses com presença na Cidade Papal», proferida na *Jornada del Proyecto de Plan Estatal de I+D Ruinas, Expolios e Intervenciones en el Patrimonio Cultural*, Coloquio de homenaje a Nicole Dacos, realizado na Universidad Pablo de Olavide a 13 de Maio de 2016.

AGRADECIMENTOS: a Jesús Palomero Páramo (Catedrático de Historia del Arte, Universidade Sevilla), a M.ª del Valle Gómez de Terreros (Catedrática de Hª Arte, Universidad Pablo de Olavide), a M.ª José Redondo Cantera (Catedrática de Hª Arte, Universidad de Valladolid), a Alexandra Gomes Markl (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa), a José Alberto Seabra Carvalho (Museu Nacional de Arte Antiga), a Sylvie Deswarte Rosa (CNRS – Université de Lyon), a Joaquim Oliveira Caetano (Museu Nacional de Arte Antiga), a Christophe Defrance (Musée du Louvre), a Anna Cipparrone (Univ. Calabria), e à memória de Nicole Dacos Crifó (1938-2014).



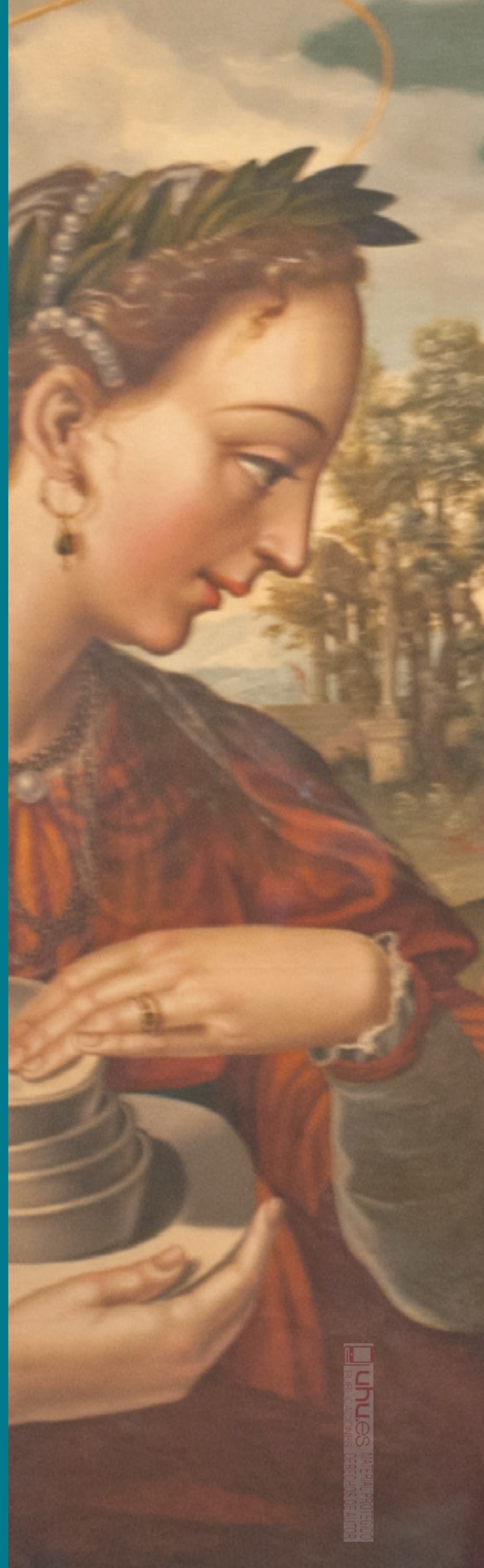


LA AMENAZANTE RUINA.
OTRA INTERPRETACIÓN
DEL *TOPOS* BARROCO
SEVILLANO

FERNANDO QUILES GARCÍA
UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

RESUMEN

Es conocida la presencia de la arquitectura antigua en la pintura sevillana del renacimiento. La influencia de los tratados arquitectónicos y de las incisiones flamencas fue determinante. Y en algún caso se hizo presente la ruina como manifestación de un pasado esplendoroso. En el barroco las llamadas a la antigüedad son más discretas, por no decir que reducidas a una mínima expresión. No obstante, son suficientes los testimonios como para considerar su presencia en el arte pictórico local, más allá del sentido pesimista que la cultura contemporánea le otorgó. Son posibles otras interpretaciones, y de algunas de ellas me hago eco.



“¿Ignoráis por qué razón las ruinas agradan tanto? Yo os lo diré; todo se disuelve, todo perece, todo pasa, sólo el tiempo sigue adelante. El mundo es viejo y yo me paseo entre dos eternidades. ¿Qué es mi existencia en comparación con estas piedras desmoronadas?” (D. Diderot).

Ese “agrado” no parece que cundiera en la sociedad sevillana del barroco, que consideraba “la ruina” como la más clara evidencia del mal estado de una fábrica o incluso el final del proceso vital de un objeto artístico, muchas veces el anuncio de un inexorable fin; en definitiva, algo que no se deseaba y cargaba de negatividad el concepto. En un mundo decadente, atenazado por la miseria e incluso los desastres naturales, hablar de ruina ya no era aludir a una amenaza, sino constatar la culminación de un desastre. El término aparece constantemente en las fuentes documentales para caracterizar un patrimonio artístico y un legado urbano en franca decadencia. Afectaba a un altísimo porcentaje de inmuebles de la ciudad, más a raíz de la crisis demográfica de 1649, que dejó vacías numerosas viviendas. Los documentos y los impresos que hemos podido leer aluden al despoblamiento de algunas collaciones de la ciudad, con las casas desplomándose sobre calles vacías. Los relatos sobrecogen y nos muestran escenarios de abandono y decadencia. Ortiz de Zúñiga, al relatar los estragos de la peste de 1649, decía: “Quedó con tan gran menoscabo de vecindad, si no sola, muy desacompañada, vacía gran multitud de casas, en que fueron siguiendo ruinas en los años siguientes...”¹.

La ruina exterioriza el deterioro de un organismo que ha sucumbido a la enfermedad o a un envejecimiento más o menos prematuro. La traslación del mal estado interno a la piel justifica en cierto modo una expresión muy habitual en la época: “amenazar ruina”. El hecho de que la sintomatología avisara de la inminencia del desastre, permite establecer un paralelo con los seres vivos.

El verbo “amenazar” y el calificativo “amenazante” tienen otra posible lectura en relación con la ruina. Y con ello entramos en nuestra materia: la pintura barroca sevillana y la amenazante ruina.

A mediados del XVIII, se usaba la voz “caduquéz” (*Res cadúca*, en latín), para expresar, como decía *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*, lo relativo a “la vejez, y de todo lo que amenaza ruina por razón de antigüedad”². Vejez y antigüedad. Un estado de la materia y un proceso para llegar a él. Y por medio “la amenaza”. Ello conecta con una serie de pinturas sevillanas en las que la ruina y la vejez se hacen presentes, pero la amenaza sobrevuela el conjunto de la composición y la historia que se cuenta. Me estoy refiriendo al repertorio de niños mendigos de Murillo, a los que se les ve retratados a la sombra de desvencijados muros, de amenazante perfil. Y aunque la ruina en estos casos no ha sido considerada como elemento sig-

1 D. Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de Andalucía*, Madrid, Impr. Real, 1796, t. IV, Lib. XVII, pág. 405.

2 E. de Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, Madrid, Impr. Vda. de Ibarra, Hijos y Cía, 1786, t. I, pág. 305.

nificativo, no deja de ser una constante expresiva en toda la serie. Por ello considero que habría que revisar este signo como parte del lenguaje de la pintura barroca sevillana.

Una interpretación de la misma desde este punto de vista no es nueva en periodos históricos precedentes, donde se hizo abundantemente ese guiño semántico.

ANTECEDENTES

Los antecedentes son diversos y en gran medida se ubican en el ámbito de influencia de flamencos e italianos. Las estampas editadas en talleres flamencos y romanos dieron pautas para generar la composición en las obras locales. Quizás debiéramos remontarnos a principios del XVI, cuando el maestro nórdico afinado en la ciudad y dueño del mercado artístico local, Alejo Fernández, hace sus propuestas. Con el gusto de lo que por entonces conocían como “anticuarios”, levanta arquitecturas fragmentadas para envolver las historias que narra³. En la comprensión de ese legado pétreo hay que considerarlo como una especie de recurso metonímico, como una sinécdoque en la que el fragmento evoca al todo, la antigüedad desvelada. Desde la *Flagelación de Cristo*, que se le atribuye en el Prado, hasta la *Adoración de los Reyes*, que se encuentra en el retablo mayor de la Catedral. Su trayectoria está jalonada de obras en las que la ruina está presente. Se han considerado varias fuentes en esta obra, principalmente una incisión de Martin Schongauer (1475) y otra de Bernardo Prevedari, de acuerdo al diseño de Bramante⁴ (fig. 1). Unas décadas más tarde hace su propia versión de los Magos otro pintor muy vinculado a Italia, Luis de Vargas. En el banco del retablo catedralicio de la *Adoración de los Pastores*, fechado en 1555, donde está representada la de los Reyes. Y frente a la abigarrada escena en que los personas se arremolinan en torno al Niño, en una irrespirable atmósfera, la relativa a la ofrenda real es muy distinta. Menos personajes, una impresionante arquitectura poniendo orden, y dos escenas. El marco arquitectónico es complejo, con diversos arcos y quebrada disposición. Evidentemente, hay un reflejo del gusto italiano por acomodar a la Sagrada Familia en un espacio construido pero en proceso de ruina (fig. 2).

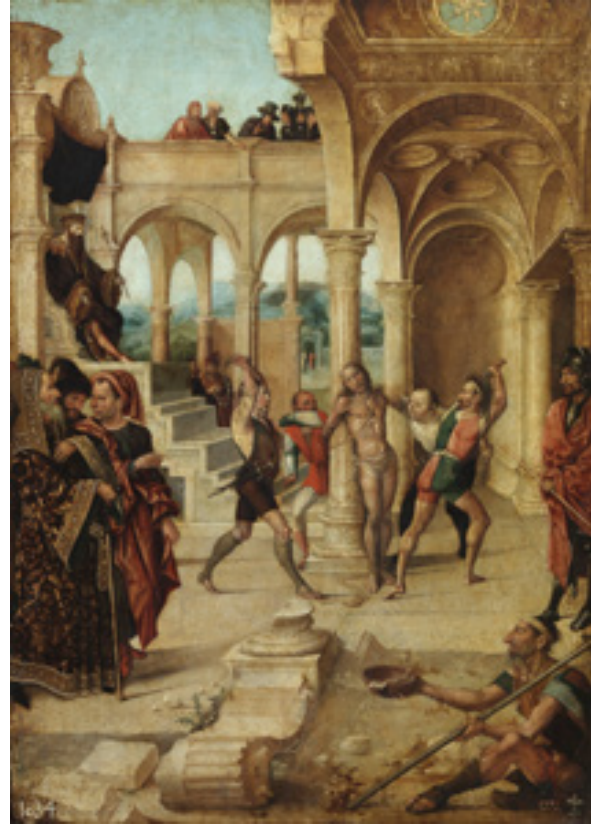
| 78 |

Coetánea es la versión que Hernando de Esturmio hizo de las santas Justa y Rufina, en la que con absoluta precisión quirúrgica reconstruye la fragmentaria forma de la catedral sevillana, quizás en proceso de construcción, si bien está representando el esqueleto de una desvencijada fábrica sobre la que se impone airosa la torre (fig. 3). Esa recreación del cuerpo herido del templo, no volverá a darse en las innumerables versiones del retrato de las patronas sevillanas. A excepción del más creativo de los pintores barrocos sevillanos, Murillo, que muestra, en la distancia de horizonte una puerta que parece romana. De manera muy tardía nos encontramos una propuesta en que aparece un fragmento arruinado, bien que se trata de la diosa romana cuyo culto ocasionó a las hermanas alfareras el martirio que les llevó al altar. El fragmento de escultura romana caído al pie de las mártires forma parte también del repertorio de rotos y ruinas que se plasman en el arte sevillano.

El tránsito obligado hacia el modo de pintar arquitecturas durante el barroco, muy alejado de los precedentes comentados, es el que efectúa Juan de Roelas en su obra. A él le cupo en suerte avan-

³ Arqueólogos, anticuarios y falsos cronicones proliferan en nuestro inquieto siglo XVI. Ambrosio de Morales constituye un modelo. Sus *Antigüedades de las ciudades de España*, que permanecieron inéditas durante años, reflejan el sentir del erudito anticuario y refleja en cierto modo una realidad que trascendió a la literatura de época. Vid. edición crítica de J. M. Abascal Palazón, Real Academia de la Historia, Madrid, 2012. Por lo que respecta a Andalucía consúltese la obra editada por F. Gascó, J. L. Beltrán y J. T. Saracho, *La antigüedad como argumento: historiografía de arqueología e historia antigua de Andalucía*, Sevilla, Consejería de Cultura, 1993, en especial el capítulo de J. Beltrán Fortes, “Entre la erudición y el coleccionismo. Anticuarios andaluces de los siglos XVI y XVIII”, págs. 105-124. No se olvide la síntesis de M. Morán y D. Rodríguez, *El legado de la antigüedad: arte, arquitectura y arqueología en la España moderna*, Madrid, Istmo, 2001.

⁴ D. Angulo, “Bramante et la Flagellation du Musée du Prado”, *Gazette des Beaux-Arts*, XLII (1953), págs. 5-8. Más en: A. Ávila, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, Anthropos, 1993, 1.ª ed., págs. 34-35.



[1]. A. Fernández. *La Flagelación*. Madrid, Museo del Prado. 1500-1505.



[2]. L. de Vargas. *Adoración de los Reyes*. Sevilla, Catedral. 1555.



[3]. Hernando de Esturmio. *Santas Justa y Rufina*. Sevilla, Catedral. 1555.

zar cuanto el barroco aportó al arte sevillano. En el aspecto que ahora me ocupa fue un adelantado. Su capacidad para manejar recursos expresivos marginales y a la vez claves en el entendimiento de su obra es notable. Son diversas las representaciones que podríamos utilizar como muestra, pero me quedo con una de sus menos conocidas, pero a la vez más importantes, el *Cristo ejemplo de mártires* (Madrid, Prado, h. 1615), que se le atribuye con muy buen tino. Refiere la ficha de registro del Museo que fue concebido el cuadro para el convento sevillano de la Merced. Cristo preside la composición y le acompañan en una compleja narrativa los Apóstoles en sus respectivos martirios. Más allá del escenario martirial, de complejidad inusitada, hay un marco arquitectónico de igual complejidad. Su interpretación requeriría un conocimiento profundo de la obra, del lugar al que se destinó y el contexto, sin duda, muy concreto, en que se solicitó. En cualquier caso, podríamos estar ante el juego, siempre al gusto del mundo barroco, de las dualidades. Unas recreaciones arquitectónicas duales. Del lado izquierdo un edificio de gran envergadura, ocupado por un grupo de individuos que participan de esta cruel fiesta de muerte. Y del derecho la ruina. Un conjunto de edificios clásicos, completamente arrasados, sobre los que asoma la vegetación (fig. 4).



[4]. J. de Roelas. *Cristo ejemplo de mártires*. Madrid, Museo del Prado. 1615.

Al final, estos testimonios fragmentarios de antigüedad son “reliquias” o pervivencias de un pasado pagano, que lejos de servir al culto, como en el caso de las santas, contribuyen a recordar un tiempo en que nace el cristianismo. No vamos a entrar en otro “topos” de la cultura barroca, cual es el del valor de estos restos como muestra del valor añadido de la escultura en relación con la pintura, aunque no me resisto a extraer unas palabras de Pacheco, de su *Arte de la Pintura*, donde hace un relato del debate relativo a la primacía de las artes:

“Otra razón, que hace fuerza, tocante a su duración y eternidades, que siendo estas dos artes inventadas para conservar la memoria de las cosas pasadas, la escultura es de mayor estima, porque se mantiene y se conserva más, en servicio y beneficio

de los hombres, y que por esto sin duda es más útil y más digna de ser estimada, pues guarda más en sí el nombre de quien es celebrado de ella. Y cuando sucediera otro general diluvio, en que perecieran las demás obras de los hombres, los simulacros y estatuas de mármol y en bronce vivirían en honra de sus artífices, como vemos en las reliquias de la antigüedad de Roma y otras partes del mundo, que después de tantos siglos duran y se sustentan contra las injurias del tiempo.”⁵

En el medio en que Pacheco se desarrolló, al abrigo de protectores de las artes como el III duque de Alcalá, es fácil entender el guiño a la antigüedad y el basamento intelectual de su manera de entender el arte, pero sin duda hay que encontrar en ello el gusto por los fragmentos de un pasado esplendoroso o digno de rememoración: entre intelectuales destella la llama de la arqueología. La *Nueva Roma* estaría preñada de restos romanos y teñida de ese color de mármol y antigüedad.

El gusto por la antigüedad dejó un rastro en el siglo XVI perceptible a través de innumerables huellas literarias y artísticas. Todavía a mediados del XVII algunos miembros del patriciado andaluz mantuvieron viva esa llama antigua. Valga el caso singular del marqués de Estepa, don Juan de Córdoba Centurión, que llegó a recoger los restos sembrados en el subsuelo de Estepa, para crear un museo (1659). La inscripción que reconoció esta labor, que pendía de los muros de la gliptoteca estepeña, decía así:

CONSAGRADO A LA MEMORIA INMORTAL
D. JUAN DE CÓRDOBA CENTURIÓN
HIJO DE ADÁN, MARQUÉS DE ESTEPA.
CONSEJERO DEL REY FELIPE EL MAGNO DE ESPAÑA
PENSANDO EN LA POSTERIDAD
REUNIÓN CON CUIDADO ESTOS FRAGMENTOS DE EDAD ANTIGUA
QUE ESTABAN ESPARCIDOS CON DESCUIDO POR EL TERRITORIO DE ESTEPA
Y EN LA MEDIDA DE PUDO LOS LIBRÓ DE LA DESTRUCCIÓN
Y CUIDÓ QUE SE COLOCARAN DONDE APARECIERON
PARA QUE OFREZCAN A CUALQUIER PERSONA LA DIGNIDAD DE SU ANTIGÜEDAD
EN EL AÑO 1659 DE LA ERA DE CRISTO.

Volviendo a Roelas, padre de la estética arquitectónica en la pintura barroca, hemos de resaltar con Aurora León que “sus fondos de arquitectura más que *construir* la escena la *ambientan*”⁶. Dejando a un lado la obra arriba distinguida, en el conjunto de su producción el pintor está dando las pautas del modo de concebir los fondos arquitectónicos en adelante. Si bien, esa ambientación dejará de ser meramente epidérmica, para contribuir al mensaje último que algunos de los maestros barrocos quieren dar a través de sus obras.

Algo de ello se aprecia en la obra sevillana de Velázquez, donde sin la presencia de las fábricas, el espacio es sustancial. “Evidentemente, Velázquez, como pintor, es esencialmente pintor, de lo que se deduce que ese espacio real existente no es un espacio arquitectónico. Para conseguirlo, por tanto, no necesita de la pared, del contrafuerte o de la simple voluta decorativa; lo pictórico de este espacio, sentido, vivido y ocupado de manera lógica por las figuras y los objetos, viene dado por el color y la luz.”⁷

En su magistral manera de introducir el espacio sin encuadres arquitectónicos, Velázquez está trazando un itinerario de escuela, que seguirán algunos de sus sucesores, aunque sin su

5 F. Pacheco, *El arte de la pintura*, Lib. 1º, cap. III, págs. 36-37.

6 A. León, *Los fondos de arquitectura en la pintura barroca sevillana*, Sevilla, Diputación Provincial, 1984, pág. 46.

7 A. León, *Los fondos*, op. cit., pág. 53.

talento. Y en este punto podríamos considerar, salvadas sustanciales diferencias, a Murillo, en su particular construcción escenográfica.

En la pintura barroca sevillana la ruina, por lo general, juega un papel marginal. Fueron varios los pintores que la hicieron ingresar en sus lienzos, más como fragmento arquitectónico, al que muchas veces no le encontramos un significado claro. Pudo ser un signo histórico, un síntoma de vejez o de deterioro de fragmento representativo de un escenario histórico. El fragmento, que es lo más abundante, forma parte de un narrativa subliminal, pero contribuye a matizar la narración. En su inigualable habilidad e inefable sensibilidad, fue Murillo el artista que mejor y más abundante uso hizo del fragmento escultórico o arquitectónico. No disemina los fragmentos arquitectónicos a capricho, sino subrayando un mensaje.

Hay una relación muy directa entre la ruina o el roto escultórico y algunos pasajes bíblicos, podríamos decir que tienen una asociación íntima. En las historias de Jacob emergen viejas fábricas, tanto abandonadas fortalezas, como refugios campestres en estado ruinoso. Sutil, pero nada gratuita, es la presencia de las piedras históricas diseminadas por el paraje donde se escenifica la Historia de Jacob. En *Jacob poniendo las varas al ganado de Labán* (Dallas, Meadows Museum, 1660-1665), podemos ver una desvencijada choza en el lado izquierdo de la composición, y un castillo en ruinas, imponiéndose sobre el horizonte sobre una excrecencia rocosa, ambos separado por un promontorio cubierto de vegetación. El paisaje sacro no es creación de Murillo, pero en sus manos se convierte en un subgénero destacado. Con su capacidad para dotar de mensaje religioso a un enclave natural, sin que interfieran lo uno en lo otro, es una muestra más de la grandeza del artista. Y también forma parte del encuadre arquitectónico de uno de los subgéneros más personales del maestro, los niños mendigos. En este capítulo de la creación murillesca las fábricas, entre deterioradas y arruinadas, contribuyen a formalizar el mensaje que el artista quiere ofrecer de estas escenas infantiles⁸.

También aparece de una manera habitual en el paisaje sacro de Murillo. No son tanto ruinas como edificios en proceso, desvencijados y claramente abandonados. El abandono, que conducirá a la inexorable ruina, forma parte del mensaje que se quiere dar. No es baladí esta señal en el paisaje murillesco y en general el de otros seguidores suyos.

Muy significativa es la arquitectura arruinada que aparece tras el *Buen Pastor*, en la versión del Prado (Madrid, Museo del Prado, h. 1660), en la que podemos identificar fragmentos de un basamento de columna y parte del fuste de ésta, así como un trozo de entablamento. Lo primero aún en pie, mostrando la resistencia al paso de un tiempo que inexorablemente va acabando con su integridad; y lo otro caído en el suelo. Todo muy expresivo, sintomático de una decadencia no sólo física sino cultural. La caída de una civilización y la emergencia de una nueva forma de culto. El poderoso imperio romano que dejó su sitio a la religión cristiana, a la que no pudo domeñar. Cristo que vino al mundo para salvarlo y su poderosa y a la vez infantil imagen se sobrepone sobre los restos de civilidad romana (fig. 5).

Sin embargo, considero que la mejor y más sutil aportación de la ruina a la construcción de un mensaje o una lección de vida es la que se produce en relación con las escenas de género. Los *Niños jugando a los dados*, de Múnich (Alte Pinakothek, 1665-1675), un edificio ostensible-

⁸ No hay detalle en la obra de Murillo que no tenga una justificación y que además no esté concatenada, para ofrecer al final un mensaje de conjunto. En el caso de los niños, mucho se ha escrito. Véase al respecto las tres últimas versiones del tema de niños y las escenas de género en Murillo: B. Yun Casalilla, "Imagen e ideología social en la Europa del siglo XVII, trabajo y familia en Murillo y Martínez de la Mata", en J. Ll. Paló y D. Carrió-Invernizzi, dirs., *La historia imaginada, construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, 2008; P. Cherry, "Las escenas de género de Murillo y su contexto", *Niños de Murillo*, Catálogo de la Exposición, Madrid, 2001; G. Hervás, "Huye luego, lexos y largo tiempo. La pintura de niños de Murillo y la peste de Sevilla de 1649", *De Arte*, 14 (2015), págs. 78-89, pág. 87 hace mención a la ruina como parte del escenario de una ciudad apestada.



[5]. Murillo, *El Buen Pastor*. Madrid, Museo del Prado, h. 1660.

mente deteriorado se impone como una inquietante sombra al fondo de la composición. No se aprecia con claridad el edificio de que se trata; tampoco importa. Lo relevante es que provoca una sombría impresión, amenazante, diría, ante una infancia que juega ajena al peligro. Igualmente otro desvencijado edificio aparece, cual acantilado rocoso, a un lado de la composición infantil de la Dulwich Gallery (*Tres muchachos*, h. 1670). Sin ser ruinoso, presenta un estado deteriorado, con los ladrillos asomando bajo de un enlucido roído por el tiempo, es el aspecto del rincón en que el niño que se quita las pulgas se apoya. Un tenue sol otoñal le calienta mientras se asea. Sus ropas desvencijadas, la espuerta con algún alimento y el viejo inmueble que le da abrigo. Sin embargo, un espléndido cántaro con agua se yergue imponente, con su líquido contenido. Sol –luz– y agua, frente a la frugalidad del alimento y la suciedad de la ropa.

Se ha considerado una primera etapa murillesca en la que la arquitectura tiene un enorme valor plástico, lo que la hace susceptible de generar ambientes. Pero esas cualidades sigue presentes en las obras arriba presentadas, que se consideran obras más maduras, en las que la plástica de los paramentos contribuye a generar el ambiente requerido con el que necesariamente concretar una narración⁹.

El propio artista gustó de retratarse con una verdadera filigrana técnica, el autorretrato de juventud, que hoy conserva la Frick Collection de Nueva York (c. 1650-1655), aparece enmarcado con un fragmento de arquitectura. Sin duda, no se puede negar el gusto del artista por los restos antiguos, tan del gusto de otras generaciones antiguas de pintores. En cierto modo hace apología de la antigüedad para dar lustre a su propia persona. Ello se aprecia más claramente si se compara con una serie de retratos o de representaciones religiosas a las que envolvió de ese elemento. En nada se parece al encuadre de Nicolás de Omazur o el del desconocido caballero que guarda la National Gallery de Canadá (c. 1670, fig. 6).

En este punto, a propósito del mensaje último que nos brinda esta magistral representación del flamenco afincado en Sevilla, podríamos introducir el concepto de la *vánitas*. He ahí las dos máximas ma-

⁹ “Lo ambiental en Murillo, en contraposición a lo espacial y arquitectónico de la segunda época, se ofrece con notas de un naturalismo que se aleja de esa Belleza Ideal que buscará en el segundo momento.” A. León, *Los fondos de arquitectura*, op. cit., pág. 74.

nifestaciones del género, las realizadas por Juan de Valdés Leal, para el Hospital de la Caridad de Sevilla. En una de ellas, la que lleva por título *In ictu oculi*, aparece la Muerte con su guadaña en actitud amenazante. De nuevo “la amenaza”, la intimidación. Y esta vez para empujar al espectador a acogerse al refugio de espiritualidad de la institución de Mañara. Curiosamente entre los enseres que forman parte de los bienes terrenales condenados a la pérdida, el libro ilustrado de la *Pompa con que la ciudad de Amberes solemnizó la entrada en ella del infante D. Fernando de Austria (1642)*¹⁰. Pompa, fiesta, celebración urbana... arquitectura efímera y libro para recordar... por lo demás... nada... *vanitas vanitatis*.

En este punto propongo releer el libro de Torre Farfán de la *Fiesta de San Fernando*, donde se justifica la fortaleza del santo, la inmensa suerte de tenerlo en el templo, donde constituye un pilar sólido, el fundamento del culto, lo que le mueve a hacer un alegato en estos términos:

“Desde aquí empecó el Dean, y Cabildo a medir la Solemnidad futura con su Grandeza, y Obligación; Suponiendo que Esta es no menos, que la que deue al Primero Fundador de su Culto, y Aquella toda la que el Orbe adora por la Magestad de su Silla, ambas leuantadas sobre la Possession de aquella Sagrada Vrna, donde sin ofensa de la Corrupcion, parece que Triunfa de los estragos de la Muerte el que a tanto, que incessablemente Triunfó de los enemigos de la Iglesia”¹¹.

La capacidad del santo para sostener el edificio sacro es equiparable a su fortaleza, que le hizo sobreponerse a “los estragos de la muerte”. Y frente a los estragos de la brava naturaleza intercedió otro santo de la manera más teatral, al menos por lo que sabemos a través de la pintura sevillana. Debemos a san Francisco de Paula el perjuicio que pudo ocasionar en las fábricas de la ciudad un sismo. El milagroso suceso fue retratado por Lucas Valdés, en un cuadro singular por el tema elegido y por la manera de construir un escenario que a todos nos puede resultar familiar, pues podría ser Sevilla (fig. 7).

No es la primera ni única vez que la ruina es evitada por una intercesión celestial. La Virgen del Rosario salvó a Cádiz de las terribles consecuencias que podría haber tenido una ola gigante que amenazó a la ciudad tras el terremoto de Lisboa (1755). Un grabado del pintor local Gonzalez, que parece pudo versionar el pintor mexicano Páez en el lienzo *Alegoría de la ciudad de Cádiz con Jesús Nazareno y Virgen del Rosario*¹².

A través de estas ruinas no se habla de antigüedad, de pasado esplendoroso, de memoria; ni siquiera se alude a lo caduco de la vida o de la civilización. Se da cuenta de un hecho milagroso y de la bondad de una reliquia o de una imagen santa en la protección de un *status quo* o de un sistema de vida. Y con ello estaríamos conectando con lo anteriormente relacionado, de la fortaleza de una devoción en la conjura del peligro. En el sostenimiento de la estructura de un edificio que simboliza a la Iglesia, la consistencia de su fábrica o la integridad de sus enseres.

10 T. Falcón, “Valdés Leal y la arquitectura sevillana”, *Laboratorio de Arte*, 4 (1991), pág. 154.

11 F. de la Torre Farfán, *Fiesta de la S. Iglesia Metropolitana y Patricial de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando Tercero de Castilla y León*, Sevilla, Casa de la Viuda de Nicolás Rodríguez, 1671, pág. 9.

12 Sotheby’s subastas, 27/V/2009. Publicado en: <http://rosariocoronada.blogspot.com.es/2011/12/de-una-grabado-una-pintura-ii.html>.



[6]. Murillo. Retrato de Nicolás de Omazur. Madrid, Museo del Prado. 1672.



[7]. L. Valdés. *Terremoto detenido por la intercesión de la imagen de san Francisco de Paula*. Sevilla, Museo de Bellas Artes. H. 1710.

La decadencia frenada por intercesión de una fuerza celeste es a la postre una idea que difiere de lo que se ha comentado en las páginas antecedentes, y nos conduce a considerar, una vez más, en el pensamiento barroco el contraste de pareceres. Y conectar con la atinada reflexión de Rocío Badía:

“La caracterización barroca de la ruina se construye sobre una llamativa polaridad. Por una parte, se rompe con el carácter extático que el ser humano reconoce en la piedra: ese simbolismo casi prehistórico que otorgaba a la piedra la cualidad de la inmutabilidad, de la perduración sobre la brevedad de lo vivo o sobre la variabilidad de otros elementos naturales se va a teñir por vez primera de vulnerabilidad. La contemplación de la piedra erosionada va a conducir a una reflexión metafísica, en tanto que aquellas bases sólidas sobre las que el hombre se apoya –roca, civilización– se descubren frágiles, si no percederas. La clave de este nuevo acercamiento simbólico a la piedra está en el proceso mismo que soporta: la erosión, acción destructora, está aliada con el tiempo. Frente a una devastación brusca, instantánea, producida por un agente de la realidad, la ruina no es sino roca sometida al tiempo; para reconocerla es necesaria una proyección hacia el pasado. Si al erigir un dolmen el hombre mira hacia el futuro, la ruina sólo puede reconocerse sobre la base de ese conocimiento anterior en el que la ruina era monumento, piedra recién erigida. Este conocimiento es el que permite adivinar la decadencia presente y anticipar la futura, causada por esa erosión aliada del tiempo, pues la perspectiva para reconocerla nos sitúa en la lejanía de la erección primera; una vida no permite, en su brevedad, apreciarla, sino que ha de mirarse por encima de generaciones previas ya desaparecidas.”¹³

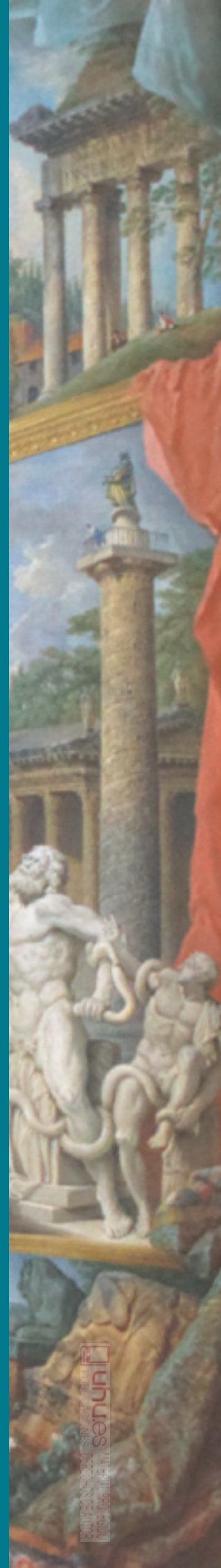
13 R. Badía Fumaz, “Aníbal Núñez: una relectura del tópico barroco de la ruina en el siglo veinte”, *Acta Literaria*, 47 (2013), pág. 135.

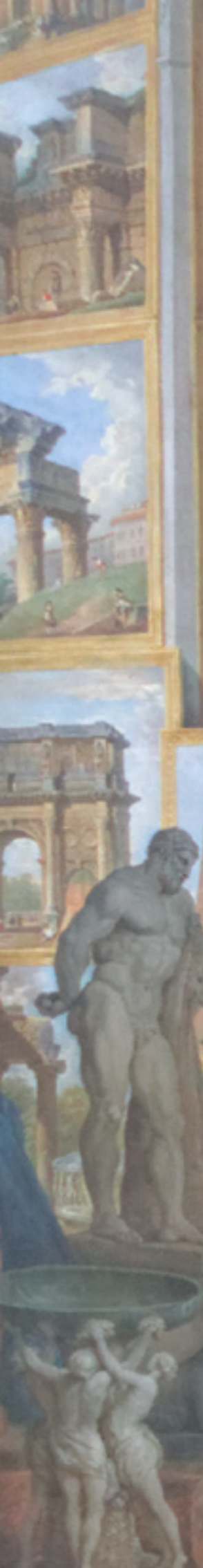




ROMA QUANTA EST:
DE LA REPRESENTACIÓN A LA
RESTAURACIÓN DE LAS RUINAS.
SU LECTURA ACTUAL

M.^a DEL VALLE GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA
UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE





RESUMEN

La intensa divulgación de las ruinas y edificios clásicos de Roma a través de pinturas, dibujos o grabados a partir del siglo XVI generó una imagen prestigiosa y consolidada de dichos restos que incidió en la disciplina de la restauración. Partiendo de dicha influencia, se reflexiona sobre la evolución de la práctica restauradora; las contradicciones que la caracterizan respecto a las normas; y la relevancia que para la misma y la formación de la opinión pública adquiere la difusión y el conocimiento visual de los bienes a intervenir.



1. LA REPRESENTACIÓN Y DIVULGACIÓN DE LAS RUINAS CLÁSICAS*

Cuando leí el magnífico libro de Nicole Dacos “*Roma quanta fuit*” o *la invención del paisaje de ruinas*, lo primero que llamó mi atención fue la noticia que da sobre cómo representó Herman Posthumus el templo de Santa Constanza en su conocida obra *Tempus edax rerum* o *Paisaje con ruinas antiguas*, fechada en 1536 (fig. 1). Como han destacado varios estudiosos, la iglesia, que estaba entonces, como hoy, “intacta”, aparece en el lienzo como si fuera una ruina y algo transformada con respecto a la construcción original, pues, entre otras diferencias que no ponen en cuestión la fuente de inspiración utilizada, decoran su bóveda casetones en vez de los mosaicos con que realmente se hizo¹. De otro de los pintores del XVI, los *fiamminghi* que estudia nuestra homenajeada, Marten van Heemskerck, afirma que, como Posthumus, “seducido por el encanto de la degradación que causa el tiempo (...) destruye lo que ve intacto”². “Arruinar” edificios romanos era práctica común entre los pintores del momento, como es posible apreciar en obras de otros artistas de la misma época, e incluso posteriores a los citados. Véase otro ejemplo: el edificio en ruinas que recuerda al Panteón en *Mujeres en el baño*, de Lambert Sustris, obra fechada sobre la mitad del siglo XVI³. El asunto se usa incluso como crítica a la Roma papal, la “nueva Babilonia”, como podría considerarse en la representación de la *Caída de la torre de Babel*, obra de Cornelis Anthonisz de 1547, por su clara utilización del Coliseo para ilustrar dicho desastre⁴ (fig. 2).

*Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto del Plan Nacional de I+D “Ruinas, expolios e intervenciones en el patrimonio cultural” (DER2014-52947-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Es fruto de una estancia de investigación en la sede del ICCROM en Roma, financiada con una ayuda del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del programa “Estancias de profesores e investigadores seniores en centros extranjeros de enseñanza superior e investigación, incluido el Programa Salvador de Madariaga 2016”. Agradezco a Paul Arenson, director del Servicio de Conocimiento y Comunicación del ICCROM, y a Daniela Sauer y Cécile Gallon, responsables de la Biblioteca del citado organismo, la acogida y el apoyo prestado durante la misma.

1 DACOS, Nicole, “*Roma quanta fuit*” o *la invención del paisaje de ruinas*, Acentilado (traducción de Juan Díaz de Atauri), Barcelona, 2014, pp. 22-23. Se conserva en el Museo Liechtenstein, Viena.

2 *Ibíd.*, p. 103. Sobre estos pintores véase también el catálogo de la exposición comisariada por Nicole Dacos y Bert W. Meijer, *Fiamminghi a Roma, 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, Skira, Milán, 1995.

3 *Fiamminghi a Roma...* ob. cit., pp. 287-290, núm. 211 del catálogo, con texto redactado por Bert W. MEIJER. La obra se conserva en el Kunsthistorisches Museum, Viena.

4 Véase PRETI, Monica, “La polysémie des ruines: Maarten van Heemskerck et les *Clades Judææ Gentis* (1569), en PRETI, Monica y SETTIS, Salvatore (dirs.), *Villes en ruine: images, mémoires, métamorphoses*, Musée du Louvre y Éditions Hazan, París, 2015, pp. 228-229. “Arruinar” edificios, con diversas significaciones, ha sido también práctica pictórica posterior. Ejemplos notables son *Vista imaginaria de la Gran Galería del Louvre en ruinas*, de Hubert Robert (1796, Museo del Louvre, París) y *Banco de Inglaterra en ruinas*, de Joseph Michael Gandy (1830, Sir John Soane’s



[1]. Herman Posthumus, *Paisaje con ruinas romanas (Tempus edax rerum)*, 1536, Museo Liechtenstein (<https://goo.gl/9y9Q11>).



[2]. Cornelis Anthonisz, *Caída de la torre de Babel*, 1547, Rijksmuseum (<https://goo.gl/oTh9cW>, <https://goo.gl/Qi0itN>).

Los dibujos y pinturas del siglo XVI que representan ruinas, por lo común de Roma, han sido numerosas veces interpretados como “testimonios de una grandeza pasada” y, a su vez, “signos de una decadencia ineluctable”⁵. Así, los *fiamminghi* también nos muestran, además de fantásticos edificios recreados, caso del que se inventa Heemskerck en *La destrucción del Templo de Jerusalén* (*Clades Judææ Gentis*, grabados por Philips Galle, 1569), donde mezcla fantasiosamente el Panteón de Agripa y la Basílica de San Pedro (entonces en construcción, una “ruine moderne”)⁶, paisajes de ruinas semi-inventados y fantásticos, como el conocidísimo *Paisaje con rapto de Helena* (1535-36) del mismo pintor⁷. Era tal el aprecio a aquellos dispersos recuerdos de la Antigüedad que, como ya se ha referido, incluso edificaciones en buen estado eran representadas como restos arquitectónicos. Era exactamente lo contrario a lo que se acostumbra a ver en las investigaciones sobre restauración de monumentos: las ruinas se recrecen/crecen continuamente e incluso se reconstruyen.

Otra cuestión que suscita la lectura de Dacos es la comparación de algunas imágenes publicadas en el referido libro con fotografías que tomé en Roma en julio de 2014, durante una breve estancia de investigación. Se pueden identificar con claridad los lugares de los foros romanos que aquéllas muestran. Un ejemplo sería la *Vista del foro romano con los preparativos para la entrada de Carlos V*, dibujo de uno de los álbumes de Berlín atribuido a Marten van Heemskerck⁸. En otras muchas obras del mismo autor también se reconocen ruinas concretas, como en *Lot y su familia huyendo, Sodoma en llamas* (*Clades Judææ Gentis*, 1569), donde se representa lo que parece ser el Arco de Tito, monumento que el artista había dibujado previamente en Roma⁹.

En realidad, muchos artistas nórdicos han dejado buenos testimonios del estado de los monumentos antiguos romanos en el siglo XVI, fueran sus dibujos hechos frente a los modelos reales o copiados de sus colegas: véase el dibujo del *Arco de Septimio Severo* de Matthijs Bril (Museo del Louvre, con otra versión en el Rijksmuseum, fig. 3), en el que el monumento aparece rematado con merlones y el campanario de la ya entonces desaparecida iglesia de San Sergio y San Baco; o del mismo autor, *El templo de Minerva del foro de Nerva*, construcción demolida por Paolo V a comienzos del siglo XVII¹⁰.



[3]. Anónimo (dibujante intermediario Matthijs Bril), Arco de Septimio Severo en Roma, Rijksmuseum (<https://goo.gl/nhuDwW>, <https://goo.gl/v5w2T0>).

Museum, Londres). A este respecto, sobre la significación de las pinturas de ruinas y de la representación de edificios a medio construir o en destrucción, es interesante el texto de Delfín RODRÍGUEZ RUIZ, “De arquitectura y ciudades pintadas. Metáforas del tiempo, del espacio y del viaje”, en el catálogo de la exposición *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*, comisariada por dicho autor y Mar BOROBIA, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2011, pp. 19-49. Comenta dichas obras, ya no como “el sueño del pasado, sino el del futuro”, como una “fascinante anticipación”, en pp. 23 y 40-42.

5 FORERO-MENDOZA, Sabine, “Magnificencia y decadencia: el doble sentido de las ruinas en el Renacimiento”, en *El esplendor de la ruina*, Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, 2005, p. 26.

6 Se comenta en PRETI, Monica, “La polysémie des ruines...”, ob. cit., pp. 229-231.

7 DACOS, Nicole, “*Roma quanta fuit...* ob. cit., pp. 98-104. La obra se conserva en la Walters Art Gallery de Baltimore. Véase también *Fiamminghi a Roma...* ob. cit., pp. 180-181, núm. 112 del catálogo, con texto redactado por Ilija M. VELDMAN.

8 Véase en DACOS, Nicole, “*Roma quanta fuit...* ob. cit., p. 206. Se conservan en Kupferstichkabinett.

9 Sobre la significación moralizante de las ruinas, véase PRETI, Monica, “La polysémie des ruines: Maarten van Heemskerck...”, ob. cit., pp. 210-233. Comenta la lámina citada en p. 226.

10 *Fiamminghi a Roma...* ob. cit., pp. 87-91, núms. 21 y 24 del catálogo, con textos redactados por Luuk PIJL. Los dibujos se conservan en el Museo del Louvre. La versión que aquí reproducimos del arco de Septimio Severo

Todo ello lleva a reflexionar sobre la incidencia de los dibujos, grabados y pinturas de ruinas, muy divulgados a partir del siglo XVI, en las posteriores tareas de conservación y restauración de las mismas y, más específicamente, de los restos arquitectónicos romanos y clásicos, los más difundidos y de mayor renombre y prestigio en nuestra cultura occidental. Porque estos artistas y sus contemporáneos iniciaron un género, el del paisaje o la pintura de ruinas, de enorme éxito en los siglos siguientes¹¹.

Podríamos citar numerosos ejemplos posteriores, pero en lo referente al siglo XVII sólo mencionaré algunas pinturas de autores de renombre, como la *Destrucción del templo de Jerusalén*, de Nicolas Poussin (1639, Kunsthistorisches Museum, Viena), donde aparece representado el Panteón de Agripa, o la visión del *Campo Vaccino* de Claudio de Lorena (1636, Louvre, París). También los grabados de Giacomo Lauro en *Antiquae Urbis Splendor* (1612-28), por el carácter “reconstructivo” —que también se va generalizando desde el siglo anterior— de algunos de ellos¹².

El género adquirió un volumen impactante a partir del siglo XVIII, es decir, antes de que comenzara la restauración de monumentos como una disciplina específica. Giovanni Battista Piranesi es quizá el artífice más conocido del momento en lo referente a la amplia difusión que entonces se dio al paisaje romano con ruinas. Pero otros autores, especializados igualmente en la representación de vestigios clásicos, también nos legaron obras que ilustran inequívocamente el asunto, caso de la *Galería de vistas de la Roma antigua* de Giovanni Paolo Panini (fig. 4, versión fechada en 1758 y conservada en el Museo del Louvre). En este cuadro, en el que se muestran otros muchos, a pesar de que su autor suele combinar en sus representaciones de ruinas elementos reales e inventados, se puede identificar una enorme cantidad de obras romanas, tanto arquitectónicas como escultóricas, y compararlas con su estado actual, tal y como se puede comprobar en una interesante página de Internet¹³.

Similares temas pictóricos abundan hasta mediados del siglo XIX, cuando ya ha entrado en escena la fotografía y el arte contemporáneo comienza, a partir del realismo, salvo excepciones (como el surrealismo y otros movimientos, en los que las ruinas adquieren generalmente un carácter diferente, actuando como motivos simbólicos), a centrarse en temas del momento y en los desastres generados por las guerras recientes¹⁴. Como obras decimonónicas del género cabría aún citar *Arco de Constantino* y *Coliseo* (1919), de Joseph Mallord William Turner, o *El Foro visto desde los jardines Farnese* y *El Coliseo* (1826, Louvre, París), pintado desde el mismo lugar, ambas de Jean-Baptiste-Camille Corot.

es posterior, de 1601, anónima, pero evidentemente vinculada al dibujo de París, Museo del Louvre, que puede verse en: <https://goo.gl/dZjrFI>. Sobre los dibujos de estos pintores, véase también JOKILEHTO, Jukka, *A History of Architectural Conservation. The Contribution of English, French, German and Italian Thought towards an International Approach to the Conservation of Cultural Property*, D.Phil. Thesis, The University of York, England, 1986 (recomposed in PDF format in 2005), p. 13. Se puede consultar en: <https://goo.gl/yNawPA>.

11 A este respecto también es interesante consultar BARBANERA, Marcello, “Metamorfosi delle rovine e identità culturale”, en la publicación editada por el mismo autor, *Relitti Riletti, metamorfosi delle rovine e identità culturale*, Bollati Boringhieri, Turín, 2009, pp. 15-85, especialmente pp. 37-42. Sobre la fascinación por Roma y sus restos a partir del Renacimiento y su incidencia en Sevilla y figuras como Velázquez, trata LLEÓ CAÑAL, Vicente, “Quanta Roma fuit, ipsa ruina docet: el impacto de las ruinas en la sensibilidad artística moderna”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 36 (2008), pp. 93-107.

12 Véase GARMS, Jörg, “Vistas de Roma”, en *Arquitecturas pintadas...* ob. cit., pp. 54-55.

13 Se puede comprobar en: <https://goo.gl/7r4APX>, consultada el 8 de mayo de 2016. Un interesante comentario de la versión de 1757 del Metropolitan Museum of Art puede verse en RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, “De arquitectura y ciudades pintadas...”, ob. cit., pp. 45-47.

14 Véase a este respecto MARÍ, Antoni, “El esplendor de la ruina”, en *El esplendor de la ruina*, ob. cit., pp. 19-21. Sobre las tendencias contemporáneas que utilizan las ruinas es interesante ver FORTUNA, Daniele, “Paesaggi di rovine nelle arti figurative del Novecento”, en BARBANERA, Marcello y CAPODIFERRO, Alessandra (eds.), *La forza delle rovine*, catálogo de exposición organizada en Roma, en el Museo Nazionale Romano Palazzo Altemps (8 de octubre de 2015-31 de enero de 2016, proyecto de M. Balbanera), Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Soprintendenza Speciale per il Colosseo, il Museo Nazionale Romano e l'Area Archeologica di Roma, Mondadori Electa S.p.A, Milán, 2015, pp. 90-103.



[4]. Giovanni Paolo Panini, *Galería de vistas de la Roma antigua*, 1758, Museo del Louvre (fot. Coyau, <https://google.gl/YLMvuq>).

Por tanto, entre los siglos XVI y XIX se generó toda una iconografía, de lo más amplia y variada, de las ruinas romanas. La imagen de Roma, más o menos veraz —bien sabido es que los grabados, dibujos o pinturas en muchísimos casos no representan la realidad exacta de cada construcción—, como afirma Jörg Garms:

“...estuvo omnipresente en la vieja Europa, en iglesias y palacios, en claustros y casas burguesas. A partir del siglo XVI nunca cesó la producción de series de grabados que difundieron la imagen de Roma y se cuentan por miles los dibujos que se conservan en la actualidad.

(.../...) Los principales monumentos de la Roma clásica, vestigios de un gran pasado común, habían alcanzado casi la condición de símbolos (...) como signos inmediatamente identificables...”¹⁵.

A partir de que el mundo conoce dichas imágenes de Roma, y ya no digamos a partir del siglo XIX, con la aparición de la fotografía, se consolida entre el público una idea de la ciudad y sus monumentos que, en muchos aspectos, se mantiene hasta hoy. Se genera una imagen relativamente “congelada” de Roma que se instala en la memoria colectiva de aficionados al arte, eruditos, viajeros o simples ciudadanos y que convierte tales restos en un patrimonio difícil de transformar sin relevantes críticas. Es decir, que aunque se intervenga para su conservación y consolidación, algo inevitable pues el paso del tiempo sigue inexorablemente deteriorando las ruinas, se mantiene, siempre *grosso modo*, su parecido con la imagen ya divulgada.

Esto, en cierta manera, lo reconoce Quatremère de Quincy en 1832, fecha de la publicación de su famoso diccionario, al incluir en el término “restaurer” las siguientes palabras:

¹⁵ GARMS, Jörg, “Vistas de Roma”, en *Arquitecturas pintadas...* ob. cit., p. 53.

“La peinture avoit aussi auparavant mis en mode le genre appelé *de ruines*. Dès-lors, tout projet de rétablir un monument antique ruiné éprouva la désapprobation des sectateurs du pittoresque. Cependant, nous conviendrons qu’il y a un milieu à garder dans la restauration des édifices antiques plus ou moins ruinés”¹⁶.

Es interesante añadir que cuando explica el término “ruines”, afirma que tienen, sobre todo las de la Antigüedad, una relación particular con la pintura, por lo que dedica una buena parte del epígrafe a comentar el género pictórico que las representa, mencionando expresamente a Panini¹⁷.

2. SU POSIBLE INCIDENCIA EN LA RESTAURACIÓN MONUMENTAL COMO DISCIPLINA

A partir de la Ilustración, de la segunda mitad del siglo XVIII, con el surgimiento de la Arqueología y la Historia del Arte como disciplinas, en principio —y hasta no hace tanto— estrechamente ligadas entre sí, las ruinas comienzan a ser objeto de estudio, un instrumento para el conocimiento histórico, y se convierten, de algún modo, en un objeto del presente, dejándose a un lado su interpretación como “vehículo de meditaciones, tanto nostálgicas como premonitorias”¹⁸ (salvando, como se ha apuntado, ciertas tendencias contemporáneas)¹⁹. El clasicismo es además el modelo a seguir, con unos autores más partidarios de Grecia, como Winckelmann, y otros de Roma, como Piranesi. También comienzan entonces a ser más frecuentes las expediciones a Grecia, que dieron como fruto importantes publicaciones, muy bien ilustradas, como *The Antiquities of Athens measured and delineated* (1762, el primer volumen, fig. 5), resultado del trabajo realizado en aquel país por los británicos James Stuart y Nicolas Revett entre 1751 y 1753. Presentan, como afirma María Dolores Jiménez-Blanco “secos dibujos geométricos que podrían haber servido para su reconstrucción después del bombardeo de la Acrópolis por parte de los venecianos en 1678”. Más pintorescos son los dibujos de Julien Le Roy en *Les ruines des plus beaux monument de la Grèce* (1758). Recordemos que era más difícil ir a Grecia, bajo dominación turca, que a Roma u otros lugares de Italia que también contaban con restos griegos, como Paestum, dada a conocer por Dumont en 1764 (sobre dibujos de Soufflot). No sólo Roma y Atenas se estudian, también sus provincias, como Palmira, y otros lugares y culturas, como el Egipto antiguo, proporcionando los viajeros no ya la impresión estética que aún se ve en Piranesi, sino medidas y datos. Y también se inician importantes excavaciones sistemáticas, sobre todo en Italia: Pompeya, Herculano o Villa Adriana²⁰. Las ruinas, como objeto de estudio comienzan a adquirir un sentido contemporáneo patrimonial que conducirá hacia su restauración.

Pero sigamos con Roma, porque allí comenzó el género que representa ese nuevo aprecio por las ruinas, cuyas raíces se remontan, como hemos visto, al siglo XVI. Sin embargo, en la Edad Moderna dicha admiración no impidió la reutilización de los restos antiguos romanos para

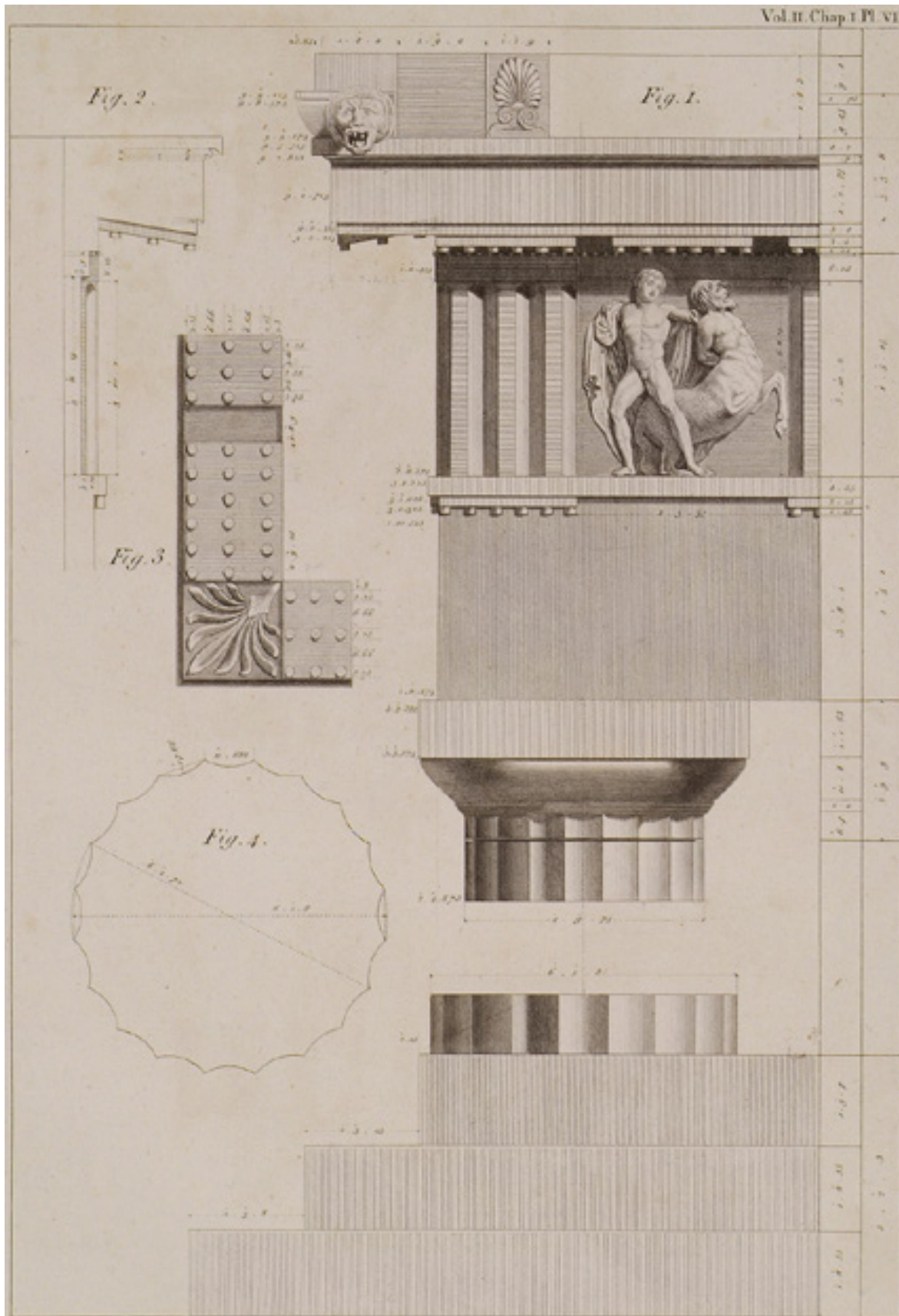
¹⁶ Esta cita la reproduce CASIELLO, Stella, “Tutela e conservazione di edifici allo stato di rudere”, *Restauro*, 12 (1974), pp. 12-13. Véase el texto original en QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine, *Dictionnaire historique d’architecture*, A. Le Clère et Cie., París, 1832, vol. 2, p. 376. Se puede encontrar en: <https://goo.gl/9BLIuw>, consultada el 4 de octubre de 2016.

¹⁷ QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine, *Dictionnaire...* ob. cit., pp. 398-399.

¹⁸ JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, “El nacimiento de la arqueología: el pasado desmitificado”, en *El esplendor de la ruina*, ob. cit., pp. 87-88.

¹⁹ Véase el ya aludido catálogo de BARBANERA, Marcello y CAPODIFERRO, Alessandra (eds.), *La forza delle rovine*, ob. cit., que contiene imágenes contemporáneas de ruinas de gran interés.

²⁰ JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, “El nacimiento de la arqueología...”, ob. cit., pp. 89-92 y 96, la cita en p. 90. Sobre los dibujos de Paestum, véase JOKILEHTO, Jukka, *A History of Architectural Conservation...* ob. cit., p. 83.



[5]. El Partenón: capitel y entablamento de las columnas del pórtico, publicado en James STUART y Nicholas REVETT, *The Antiquities of Athens measured and delineated*, vol. II, John Nichols, Londres, 1787, Aikaterini Laskaridis Foundation (<https://goo.gl/fLntBD>, <https://goo.gl/LYvNfQ>).

otros fines como, por ejemplo, su reconversión en iglesias; ni tampoco el aprovechamiento de sus materiales para erigir nuevas construcciones. Es a partir del siglo XVIII cuando las ruinas, al intensificarse su estudio de manera, como se ha visto, más sistemática y científica, adquieren importancia en su propia materialidad; y también cuando se comienza a prestar verdadera e inequívoca atención a su conservación, por encima de su uso para diversos fines, entre otros el enaltecimiento de la Roma papal. De hecho, como afirma Elisabetta Pallottino, hasta ese momento la restitución de la integridad de los restos antiguos siempre había sido tan sólo ideal, es decir, que se podía haber plasmado únicamente en dibujos de arquitectos que habrían probado a imaginarla o en las palabras de anticuarios que la habrían descrito²¹. A partir de entonces se empieza a girar la mirada a la recuperación material de lo perdido, como bien expresa el comentario de Jiménez-Blanco antes aludido sobre algunos rigurosos dibujos del siglo XVIII.

También en Italia surgen las principales corrientes restauradoras relativas a las ruinas, que han tenido una proyección internacional sin parangón, a pesar de la tradición inglesa y francesa en el asunto. A este respecto es muy interesante la opinión de Carlo Ceschi en su conocido libro sobre la historia de la restauración: que en el tratamiento de los restos antiguos se generalizó un gran respeto por los mismos, es decir, que se fue generando una tradición de intervenir en ellos de un modo científicamente correcto, una especie de “restauro pre-científico”, prácticamente desde la inauguración de la disciplina, allá por los años finales del siglo XVIII y los primeros del siguiente, es decir, mucho tiempo antes de que las primeras cartas de restauración así lo promulgaran (recordemos la primera carta internacional de Atenas de 1931, aunque sus preceptos proceden de los de Camillo Boito de 1883)²². Es cierto que en la tradición e historia teórica y real de la restauración en Italia la ruina clásica ha disfrutado, generalmente, de una consideración, muy especial y respetuosa en comparación al resto de edificios históricos, en los que las intervenciones reales, generalmente más reconstructivas e historicistas, responden a la diferenciación por épocas que hizo Boito. Este distinguió entre la restauración arqueológica y la de edificios medievales y modernos, pudiendo permitirse, como se ha referido, mayores variaciones en estos últimos, en los que la valoración artística parece incrementarse frente a la meramente documental²³. La distancia histórica, el estado de ruina y desuso en que se hallaban los restos y otros factores pudieron incidir en todo ello. Pero también la difusión y el prestigio que había adquirido el asunto en la cultura occidental, visualmente favorecidos por el género pictórico que comentamos en el anterior epígrafe.

Así, lo que aquí pretendo plantear es si en dicho respeto por las ruinas es posible que tenga alguna relevancia e incidencia su divulgación plástica y visual, es decir, la referida consolidación de una imagen de las ruinas romanas y del conocimiento y aprecio de las mismas que de ello derivó. Es evidente que mientras más conocido, relevante y apreciado fuese un monumento, más difícil sería alterar su imagen, esa que eruditos y viajeros de los siglos XVIII y XIX esperaban reconocer, con sus guías en mano, en la irreplicable ciudad de Roma. Creo que no se trata sólo, como dice Marcello Barbanera, de que la ruina esté aislada, en un lugar deshabitado, en vez de inserta en la ciudad contemporánea, para que sea más fácil su estudio, integración o reconstrucción, sino también de que su imagen se haya divulgado ampliamente, derivando en el reconocimiento y aprecio colectivo de la misma²⁴.

21 PALLOTTINO, Elisabetta, “Cultura della ricostruzione a Roma tra Ottocento e Novecento. Precedenti e prospettive”, *Ricerche di Storia dell'Arte*, 95 (2008), pp. 7-8.

22 Cfr. CESCHI, Carlo, *Teoria e storia del restauro*, Mario Bulzone Editore, Roma, 1970, p. 115.

23 Sobre Boito tratan numerosísimas publicaciones. Puede consultarse el ya citado libro de Ceschi, pp. 107-110, quien apunta además que Boito pudo tener en consideración, al elaborar sus teorías, tanto las doctrinas de Ruskin como conceptos madurados en Francia en torno y en oposición a la escuela de Viollet-le-Duc. Véase también GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio, *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 228-236. Este último autor matiza bien las ideas de Boito, que quizá llegaron a las cartas en una forma excesivamente dogmática.

24 Cfr. BARBANERA, Marcello, “Le città dei vivi e dei morti: l'archeologia (ri)costruisce il nostro passato”, en

También cabe reflexionar sobre el hecho de que dicho aprecio por las ruinas romanas y los criterios de conservación bastante respetuosos con su materialidad que de él derivaron incidieron en los que se divulgaron e impusieron (aunque fuera sólo teóricamente) con posterioridad para la restauración arquitectónica en general²⁵ y que, por su carácter un tanto idealista, por su distancia de la realidad, han conducido a una divergencia manifiesta entre los preceptos teóricos y la práctica de la disciplina. Desacomodación entre preceptos y actuaciones que, en cualquier caso, admitamos que se produce tanto en la restauración arquitectónica como en la arqueológica²⁶.

Veamos algunos ejemplos de intervenciones romanas tempranas, decimonónicas, aunque sea muy someramente, por ser bien conocidas, que ilustren sobre los criterios que se fueron generando en los comienzos de la disciplina.

Empecemos con un antecedente de los casos más divulgados: el del obelisco colocado en Montecitorio por Giovanni Antinori, por orden de Pío VI, a fines del siglo XVIII (fig. 6). En el contrato hecho con dicho arquitecto quedó establecido que no debían restituirse los jeroglíficos que faltaban y que las partes perdidas del monumento debían ser añadidas pero sin intentar falsificarlas. Jukka Jokilehto sostiene que quizá sea el primer intento consciente que hubo en Roma para intentar distinguir los añadidos del original en los monumentos, vinculándolo a la influencia de Winkelmann (que había sido traducido por Carlo Fea, responsable de las antigüedades romanas a principios del siglo XIX) y a sus indicaciones al respecto para evitar posteriores engaños²⁷.

El segundo caso es el del Coliseo, monumento representado hasta la infinitud en dibujos, pinturas, grabados o fotografías desde el siglo XVI a nuestros días. La elección del anfiteatro romano no es casual pues, como afirman Keith Hopkins y Mary Beard, “is the most famous, and instantly recognisable, monument to have survived the classical world”²⁸. Por ello es un ejemplo extremo, no común, pero, a su vez muy expresivo de la hipótesis que pretendo sostener sobre la incidencia del paisaje de ruinas en cómo se conservan y restauran los monumentos.



[6]. Obelisco de Montecitorio, Roma (fot. User:MatthiasKabel, <https://goo.gl/JtMWTR>).

BARBANERA, Marcello y CAPODIFERRO, Alessandra (eds.), *La forza delle rovine*, ob. cit., pp. 184 y 187.

25 Algo de esto se apunta en PALLOTTINO, Elisabetta, “Roma 1846-1878: restauro di monumenti antichi tra rappezzi mimetici e ricostruzione semplificate”, *Ricerche di Storia dell’Arte*, 52 (1994), p. 71.

26 Sobre la realidad de la restauración sigue siendo interesante el texto de Paolo MARCONI, “La restauración arquitectónica en Italia, hoy”, *Loggia: Architettura & Restauración*, 3 (1997), pp. 8-15. En cuanto a la definición de restauración arqueológica, que se puede entender como parte de la arquitectónica, la planteo como la de los monumentos arqueológicos, abandonados, que han perdido su funcionalidad, que muchas veces están en ruinas, aunque otras no (un arco de triunfo, por ejemplo). Véase la definición dada en GIUSBERTI, Piero, *Il restauro archeologico*, Fratelli Palombi Editore, Roma, 1994, pp. 7-8.

27 JOKILEHTO, Jukka, *A History of Architectural Conservation...* ob. cit., pp. 102-103. En pp. 88-90 analiza su influencia en los criterios aplicados por el escultor Bartolomeo Cavaceppi.

28 HOPKINS, Keith y BEARD, Mary, *The Colosseum*, Profile Books, London, 2005, p. vii.

Hay un texto de G. A. Guattani, de 1805, que expresa muy bien la idea:

“Anfiteatro Flavio. Detto con ragione il *Colossèo*. Qual'altra mole teatrale vi potè essere più macchinosa di questa? E qual vi è ora più superba ed imponente rovina? Basta vederla per non iscordarla mai più. Il pittoresco che il tempo nel distruggerlo vi ha insensibilmente introdotto, l'ha resa poi sì vaga ed interessante, che si giunge da molti a non desiderarne il ristauero. Potrebbero contentarsi l'età future di vederlo nello stato presente; ma lo sfacelo si avanza a gran passi: di qua ad un secolo se n'anderà il resto dell'interior tessitura, e farà d'uopo ai curiosi di ricorrere al *Serlio*, al *Desgodetz*, al *Fontana*, all'*Overbeke*, al *Piranesi*...”²⁹.

El objetivo que parece derivar de este tipo de comentarios sobre el monumento es el de mantener su imagen. Y también que al necesitarse irremediablemente intervenir en el mismo para evitar su pérdida, incluso desde fechas tan tempranas como cuando lo hicieron Raffaele Stern y Giuseppe Valadier añadiendo sus robustos contrafuertes en 1806-07 y 1824-26 (fig. 7), era conveniente distinguir los añadidos a través de los materiales y su tratamiento (aunque sea más reconstructiva y filológica la segunda propuesta que la primera, causada por una emergencia más que por la intención de hacer poco más o menos que una loa de la ruina), conservando todo lo posible del edificio original. En el Coliseo se hicieron más obras por esos años, en la primera mitad del siglo XIX, sobre las que no me voy a extender³⁰. Sólo señalar que quizá algunas de las intervenciones posteriores más llamativas sean las de Gaspare Salvi y Luigi Canina. Al parecer, el primero proyectó e inició la reconstrucción, en el sector sureste del monumento, de siete arcos del primer cuerpo y ocho del segundo. Tras su muerte, en 1849, se responsabilizó de esta intervención una comisión compuesta por Canina, Poletti y Folchi. Para este nuevo añadido, hecho básicamente con ladrillo, solo se usó travertino en algunos elementos puntuales, como en las basas de los pilares (fig. 8). Este tipo de intervenciones parece que pretendían, sobre todo, estabilizar constructivamente el monumento más que realmente completarlo, aunque siguen una línea de trabajo tendente a perfeccionar los edificios que se había iniciado con anterioridad en el arco de Tito, caso que comentamos un poco más adelante³¹.

De todas formas, quiero resaltar la consciencia que los arquitectos que conservaban el Coliseo tenían de la fama del mismo y, por tanto, de la relevancia de su imagen. Para ello nos sirve el contenido de un escrito del 10 de noviembre de 1806 de los arquitectos Giuseppe Palazzi, Giuseppe Camporesi y Raffaele Stern, en el que comentan un proyecto de consolidación del edificio en el que se preveía tirar una parte del mismo, contrastándolo con el suyo propio que, además de que permitiría conservar íntegramente el monumento, “annuncia a tutti quanto ora si conosca il pregio delle belle Arti, e quanto si abbiamo a caro le preziose reliquie della Romana grandezza: oggetti per cui tutt'i Popoli del Mondo vengono ad ammirare, e quindi invidiarci”³².

29 GUATTANI, Giuseppe Antonio, *Roma descritta ed illustrata*, nella stamperia Pagliarini, 2.ª ed. Roma 1805, t. II, p. 2. Este texto, traducido al inglés, lo cita Jukka JOKILEHTO en *A History of Architectural Conservation...* ob. cit., p. 126.

30 JOKILEHTO, Jukka, *A History of Architectural Conservation...* ob. cit., pp. 126-132 y 139-141. Sobre la emergencia de la obra de Stern, véase PALLOTTINO, Elisabetta, “Roma 1846-1878: restauro di monumenti...”, ob. cit., pp. 69-71.

31 Véanse MOCCHIGIANI CARPANO, Claudio y LUCIANI, Roberto, “I restauri dell'Anfiteatro Flavio”, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, S. III, IV (1981), p. 60; JOKILEHTO, Jukka, *A History of Architectural Conservation...* ob. cit., pp. 139-141; y D'ORSI, Paola (correlatore Elisabetta Pallottino), “Roma: Pantheon, Portico degli Dei Consenti, Colosseo. Tre monumenti antichi restaurati a metà Ottocento”, *Ricerche di Storia dell'Arte*, 52 (1994), pp. 72-77. Véase también DEZZI BARDESCHI, Marco, “Colosseo, illustre sconosciuto. Contributo alla riapertura del progetto di conoscenza”, *Ananke: cultura, storia e tecniche della conservazione*, 66 (2012), p. 46, que atribuye la reconstrucción de los arcos de mediados del XIX a Canina y dice “...da ora in poi Canina, Poletti, Salvi e Folchi lavorino alle più spregiudicate ricostruzioni nel cantiere del Colosseo”.

32 JOKILEHTO, Jukka, *A History of Architectural Conservation...* ob. cit., pp. 128 y 144. Sigo literalmente la transcripción del documento de este autor.



[7]. Contrafuertes realizados en el Coliseo por Raffaele Stern y Giuseppe Valadier en 1807 y 1826 (fots. M.^a del Valle Gómez de Terreros, 2014).



[8]. Arquerías que completan el sector sureste del Coliseo, terminadas a mediados del siglo XIX (fot. M.^a del Valle Gómez de Terreros, 2014).

Un tercer ejemplo es el de la recuperación del templo de Hércules del Foro Boario, conocido como el templo de Vesta, que fue representado por Piranesi antes de su restauración por Valadier y Carlo Fea entre 1808 y 1810 (figs. 9 y 10). Entonces se quitaron las paredes existentes entre las columnas, teniéndose que reparar las mismas y las paredes de la cella, lo que se hizo en parte con mármol, reutilizando fragmentos encontrados en la zona, y en parte con mortero. El tejado y las paredes de la cella se dejaron como estaban antes de emprender las obras, sin



[9]. Giovanni Battista Piranesi, *Vista del templo de Cibeles en la plaza de la Boca de la Verdad*, entre 1760 y 1778, Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España (<https://goo.gl/5tCo0k>, <https://goo.gl/6QsmIJ>).



[10]. Warren W. Vernon, templo de Hércules (llamado de Vesta) en el Foro Boario, Roma, ca. 1860-1870, Rijksmuseum (<https://goo.gl/QtBo2p>, <https://goo.gl/tDJ7nE>).

añadir mayores modificaciones en un edificio que se siguió usando como iglesia³³.

Por último, en la disciplina se considera paradigmática la recuperación del Arco de Tito por Stern y Valadier (quien finalizó las obras), entre 1817 y 1823 aproximadamente (figs. 11 y 12). Lo es, sin duda, como ya hemos referido, por haber iniciado una vía de trabajo tendente a completar el monumento, aunque fuera distinguiendo la parte original, de mármol, de lo nuevo, realizado en travertino y sin labra detallada de su decoración, sobre un corazón estructural de ladrillo. A pesar de que dicha distinción siempre se ha valorado como un acierto, el mismo Valadier justificó el uso de un material diferente por cuestiones económicas, lo que nos hace pensar que sus autores no tenían tan claro un punto que mucho tiempo después se regularizó en las cartas del restauro. En cualquier caso, con esta intervención sí se produjo un sustancial cambio en la imagen del monumento tal y como se había divulgado previamente, es decir, incrustado en la fortificación medieval de la familia Frangipani, por lo que hubo que reconstruir su ático (sobre la base comparativa de los arcos de Ancona y Benevento) y reposicionar las columnas de los ángulos (de acuerdo con vestigios encontrados durante la excavación). Tanto varió, que el cardenal Pacca escribía “...che si poteva allor dire l’arco de Pio [por Pío VII], e non di Tito”; y el mismísimo Stendhal afirmaba, un tanto exageradamente, que del monumento más antiguo y refinado de Roma, hasta el momento en que fue rehecho por Valadier, no quedaba más que una copia³⁴. Duras críticas por un fuerte cambio, en este caso sí, de la imagen del monumento. No obstante, esta intervención fue tomada por otros, como Quatremère de Quincy, como ejemplar³⁵.



[11]. Bernardo Bellotto, Canaletto, *El arco de Tito en Roma, antes de ser restaurado*, ca. 1742-1743, Accademia Carrara, Bergamo (fot. The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH, <https://goo.gl/3K7B96>).



[12]. Arco de Tito, Roma, en la actualidad (fot. M.^a del Valle Gómez de Terreros, 2014).

³³ *Ibíd.*, p. 131.

³⁴ DEZZI BARDESCHI, Marco, “Del più e del meno nella storia del restauro archeologico. Aggiunte e sottrazioni al valore testimoniale del documento. Archeologia a Roma, 1801-1828”, en BORIANI, Maurizio (ed.), *Patrimonio archeologico, progetto architettonico e urbano, Atti del convegno, Milano, 21-22 maggio 1996*, col. A-LETHEIA, 8, ALINEA Editrice, Florencia, 1997, pp. 10-14. Trata concretamente sobre el Arco en pp. 13-14. Véanse igualmente CESCHI, Carlo, *Teoria e storia del restauro*, ob. cit., pp. 41-45; y JOKILEHTO, Jukka, *A History of Architectural Conservation...* ob. cit., pp. 135-139.

³⁵ Véase TESTA, Fausto, “Restaurare per imitare: recupero ideale e restituzione materiale dei modelli antichi nella cultura neoclassica”, en BORIANI, Maurizio (ed.), *Patrimonio archeologico...* ob. cit., pp. 28-32.

Es interesante recordar que Jokilehto ha puesto este cambio de criterio, al ser una intervención más reconstructiva, en conexión con las ideas expresadas por Guy de Gisors, arquitecto enviado a Roma durante la ocupación francesa para inspeccionar, entre otras cuestiones, la conservación de los monumentos. Él pensaba que más que apuntalar ruinas, como había hecho Stern en el Coliseo, se debía reconstruir los monumentos con los restos que quedaban de los mismos y añadir lo que faltaba, fuera en piedra o en ladrillo, hasta dar una idea exacta de sus formas y proporciones. Era lo que Guy de Gisors tenía más o menos pensado hacer con el Arco de Tito, que después, como hemos apuntado, se llevó a efecto; y también lo que hizo Valadier en su segundo contrafuerte del referido anfiteatro³⁶.

Ante esta muestra de la mentalidad al respecto de la conservación de las ruinas de la Antigüedad de un arquitecto francés a comienzos del siglo XIX, no podemos dejar de mencionar que el respeto por dichos restos era común en otros países europeos, algo en lo que también pudo tener influencia la amplia divulgación que ya se había efectuado de los mismos. Cabe además recordar que desde Francia se mandaba a los estudiantes de arquitectura a la Academia Francesa en Roma a estudiar y dibujar los monumentos. Así, en las obras emprendidas en dicho territorio desde fechas bien tempranas, como las que se efectuaron en el anfiteatro de Nimes (1809-13) o en el arco triunfal de Orange (1807-09), se actuó con una prudencia que no era común en otro tipo de edificaciones. También podríamos plantearnos que fueron respetuosas hasta algunas reconstrucciones iniciales en la Acrópolis, como la primera anástilosis efectuada en el templo de Atenea Niké en la década de los treinta de ese mismo siglo³⁷.

Los casos vistos muestran que sí se restauraron los monumentos ya ampliamente divulgados y conocidos, pero que se hizo generalmente manteniendo los restos originales y, en lo posible, su imagen, con gran respeto hacia lo que se considera la parte más “auténtica” de los mismos. Tampoco dejaron de ser, en algunas ocasiones, intervenciones selectivas, en tanto que tendieron también a la eliminación de añadidos posteriores en las fábricas. Y cuando se cambiaba algo más señaladamente, como en el caso del Arco de Tito, antecedente claro, como se ha referido, de posteriores criterios, surgían las dudas y las habituales críticas. Pero los cambios vistos entrarían casi siempre dentro de los márgenes de lo que hoy consideramos, más o menos, un restaura científico, adelantándose considerablemente a las cartas y normas posteriores.

Las principales actuaciones restauradoras decimonónicas romanas tuvieron, como ha ocurrido con otras actividades artísticas a lo largo de la historia, gran repercusión en los años posteriores. En un estudio sobre las intervenciones realizadas en el parque arqueológico de Brescia entre 1823 y 1945 se puede leer que el modelo de actuación, desde la primera mitad de la centuria era Roma, “i più famosi restauri archeologici di Raffaele Stern, Giuseppe Valadier, Giuseppe Camporesi, Luigi Canina che accompagnarono un po’ ovunque in Italia, particolarmente a Roma, il lavoro di scavo”³⁸.

La teoría del restaura contemporáneo “oficial” hunde sus raíces, como es bien sabido, en las propuestas de Camillo Boito, quien a su vez, como ha sido ya referido, distinguía entre “restaurar archeologico”, para la Antigüedad, “pittorico”, para la Edad Media, y “architetonico”, para el Renacimiento y épocas posteriores. De él parte la común aceptación de la legitimidad de la recomposición de las ruinas (anástilosis, al fin y al cabo), pero sin el más mínimo añadido mimético, distinguiendo lo antiguo de lo moderno, así como la implantación (teórica, al menos) del máximo respeto al monumento como documento histórico. Esto no era, como ya se ha visto, ni mucho menos nuevo, en la tradición restauradora italiana: las intervenciones de Stern, Valadier

36 JOKILEHTO, Jukka, *A History of Architectural Conservation...* ob. cit., pp. 133-134, 137 y 154-157.

37 *Ibíd.*, pp. 233-234. Sobre el tratamiento de los monumentos antiguos en Francia trata también CASIELLO, Stella, “Tutela e conservazione...”, ob. cit., p. 14.

38 TRECCANI, Gian Paolo, “Ruinismo, ambientismo, restaura: il caso del Parco Archeologico di Brescia (1823-1945)”, en BORIANI, Maurizio, *Patrimonio Archeologico...* ob. cit., pp. 15-20, la cita en p. 15.

y algunos otros (aunque pudieron tener su origen en motivaciones más económicas que disciplinarias), así lo demuestran, aunque el mismo Boito criticaría que no todos sus antecesores habían actuado igual, pues se habían reconstruido inventivamente otras construcciones o intervenido sin efectuar distinciones tan claras como las que él proponía³⁹. En cualquier caso, algo que venía manifestándose en la restauración arqueológica desde comienzos del ochocientos en Roma es lo que finalmente se sistematiza en 1883 a modo de recomendaciones a aplicar en la restauración arquitectónica en general. Esto lo pone de manifiesto Chiara Dezzi Bardeschi quien, al estudiar el papel de la Arqueología y su método en los escritos de Boito, concluye que:

“the principles of archaeological methodology, deeply embedded in his approach, represented a cornerstone of his theoretical approach to restoration; the respect recommended by Boito in interventions concerning archaeological contexts have been successively extended as fundamental requirement to interventions on later periods’ buildings, culminating in the proposal of the Italian Charter of restoration (1883)”⁴⁰.

Más abiertamente lo afirma aún Ceschi cuando dice que:

“Era stata proprio la lunga sperimentazione in campo archeologico a definire metodi e principi che, dapprima per intuizione e infine per scelta cosciente, si erano estesi ai monumenti ed alle opere d’arte d’ogni altra epoca, fino a consolidarsi nei dieci punti della Conferenza di Atene e nelle Norme dettate dal Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti, ambedue del 1931”⁴¹.

Los principios de la que se conoce como la primera carta italiana de restauración, tras pasados posteriormente con ciertas puntualizaciones a las cartas de Atenas (1931) y Venecia (1964) reflejan, aún hoy en día, lo que la mayor parte del público tiene asumido como modo de actuación en el tratamiento de los monumentos, sean ruinas o no (la restauración crítica ha pasado, ciertamente, más desapercibida para los no especialistas y, a veces, incluso para estos últimos). Fueron también aceptados mayoritariamente por los expertos, al menos en teoría y tal y como demuestra su dilatadísima difusión; y, aunque han sido parcialmente revisados en documentos posteriores, siguen considerándose la base de la teoría de la restauración contemporánea.

Recordemos aquí tan sólo una muestra de los preceptos que contienen algunos relevantes documentos internacionales, de los que extractamos algunas frases. En la Carta de Atenas se puede leer:

39 A este respecto, sobre las actuaciones habituales, es interesante PALLOTTINO, Elisabetta, “Roma 1846-1878...”, ob. cit., pp. 69-71. La autora distingue en dicha época entre “restauro diretto” o “piccolo”, generalmente imitativo, y “restauro di sostegno” o “grande”, en el que la diferenciación de materiales nuevos y antiguos adquiere tradición a mediados del siglo XIX, a pesar de tratarse de intervenciones miméticas, que no idénticas. Igualmente afirma que Boito impondrá dicha distinción también en el restauro directo o pequeño, como en la restauración arquitectónica en general. Otro texto interesante en cuanto a la tradición en la distinción de los materiales añadidos en las obras de restauración en Roma y el Lacio es GIZZI, Stefano, “Reintegrazioni di superfici in pietra: una verifica in area romana-laziale”, en BISCANTIN, Guido y MIETTO, Daniela (eds.), *Le pietre nell’architettura: struttura e superfici. Atti del convegno di Studi, Bressanone 25-28 giugno 1991*, Libreria Progetto Editore, Padua, 1991, pp. 185-202. Este autor apunta en sus conclusiones que en el siglo XIX las distinciones eran más discretas que en las primeras cuatro décadas del siglo XX, para volverse después al primer criterio al buscarse en las últimas décadas mayor concordancia cromática.

40 DEZZI BARDESCHI, Chiara, “Boito e il Restauro Archeologico”, *Ananke: cultura, storia e tecniche della conservazione*, 57 (2009), número monográfico: Rileggere Camillo Boito, oggi, p. 64.

41 CESCHI, Carlo, *Teoria e storia del restauro*, ob. cit., p. 115. A este respecto véase también: GIZZI, Stefano, “Modelli di comportamento per la reintegrazione delle lacune nel restauro archeologico in ambito mediterraneo”, en SEGARRA LAGUNES, María Margarita, *La reintegrazione nel restauro dell’antico. La protezione del patrimonio dal rischio sismico. Atti del Seminario di Studi, Paestum 11-12 aprile 1997*, Gangemi Editore, Roma, 1997, pp. 117-119.

“...predomina (...) la tendencia general a abandonar las restituciones integrales y a evitar sus riesgos mediante la institución de obras de mantenimiento regular y permanente, aptos para asegurar la conservación de los edificios.

En los casos en los que la restauración aparezca indispensable (...) recomienda respetar la obra histórica y artística del pasado, sin menospreciar el estilo de ninguna época.

...cuando se trata de ruinas, se impone una escrupulosa labor de conservación y, cuando las condiciones lo permitan, es recomendable volver a su puesto aquellos elementos originales encontrados (*anastylosis*); y los materiales nuevos necesarios para este fin deberán siempre ser reconocibles.

...los expertos (...) han aprobado el empleo juicioso de todos los recursos de la técnica moderna, muy especialmente del concreto armado.

... estos medios de refuerzo deben estar disimulados para no alterar el aspecto y el carácter del edificio a restaurar...”⁴².

En la carta italiana de 1932 se añade algo más que quiero apuntar por lo que veremos después:

“...el problema de “represtino” motivado por razones artísticas y de unidad arquitectónica estrechamente conectadas con el criterio histórico, puede realizarse sólo cuando se base en datos absolutamente ciertos proporcionados por el monumento que hay que reprecinstinar y no en hipótesis...

Que en (...) los monumentos antiguos, debe excluirse ordinariamente todo completamiento, considerando sólo la *anastylosis*; es decir, la recomposición de partes desmembradas existentes, con la adición eventual de aquellos elementos neutros que representen el mínimo necesario para integrar la línea y asegurar las condiciones de conservación.

...los añadidos (...), limitar tales elementos nuevos al mínimo posible, el de darles también un carácter de desnuda simplicidad y correspondencia con el esquema constructivo; y que sólo pueda admitirse en estilo similar la continuación de líneas existentes...

...deben ser cuidadosa y claramente señalados (...) de modo que nunca una restauración realizada pueda conducir a engaño a los estudiosos y representar una falsificación de un documento histórico”⁴³.

De la de Venecia de 1964 podríamos destacar:

“La restauración es un proceso que debe tener un carácter excepcional. Su finalidad es la de conservar y (...) se fundamenta en el respeto a los elementos antiguos y a las partes auténticas. La restauración debe detenerse allí donde comienzan las hipótesis: cualquier trabajo encaminado a completar, considerado como indispensable por razones estéticas y teóricas, debe distinguirse del conjunto arquitectónico y deberá llevar el sello de nuestra época.

...Los elementos destinados a reemplazar las partes que faltan deben integrarse armoniosamente en el conjunto, pero distinguiéndose a su vez de las partes originales, a fin de que la restauración no falsifique el monumento.

...las ruinas (...) deberá excluirse *a priori* cualquier trabajo de reconstrucción, considerando aceptable tan sólo la *anastylosis* o recomposición de las partes existentes, pero desmembradas. Los elementos de integración deberán ser siempre reconocibles y representarán el mínimo necesario para asegurar las

42 Puede consultarse en: http://ipce.mcu.es/pdfs/1931_Carta_Atenas.pdf.

43 Véase en: http://ipce.mcu.es/pdfs/1932_Carta_Restauro_Roma.pdf, traducción de María José Martínez Justicia.

condiciones de conservación del monumento y restablecer la continuidad de sus formas”⁴⁴.

Podemos seguir también con la de 1972, de donde entresaco lo que sigue:

“... evitando en todo caso intervenciones innovadoras o de reoprístino (...) Las obras de adaptación deberán limitarse al mínimo (...) Anastilosis documentada con seguridad (...) reconstruyendo los intersticios de poca entidad con técnica claramente diferenciable...”⁴⁵.

O con la de Cracovia de 2000, menos atendida en general, donde consta:

“Debe evitarse la reconstrucción en `el estilo del edificio´ de partes enteras del mismo. La reconstrucción de partes muy limitadas con un significado arquitectónico puede ser excepcionalmente aceptada a condición de que esta se base en una documentación precisa e indiscutible. Si se necesita, para el adecuado uso del edificio, la incorporación de partes espaciales y funcionales más extensas, debe reflejarse en ellas el lenguaje de la arquitectura actual. La reconstrucción de un edificio en su totalidad, destruido por un conflicto armado o por desastres naturales, es solo aceptable si existen motivos sociales o culturales excepcionales...

...los trabajos de conservación de hallazgos arqueológicos deben basarse en el principio de mínima intervención”⁴⁶.

Podríamos continuar con otros documentos, como las Directrices de aplicación de la Convención sobre el Patrimonio Mundial, constantemente reformadas, pero creo que con lo expuesto es más que suficiente para seguir con nuestro discurso.

Lo más curioso es que dichas recomendaciones, tan claras y absolutamente respetuosas con los monumentos, son frecuentemente interpretadas libremente y, así, han sido sistemáticamente incumplidas, incluso por sus proponentes más reconocidos. Valga de ejemplo un asunto que destaca Andrea Pane al analizar las similitudes y divergencias en las trayectorias vitales y profesionales de Camillo Boito y Gustavo Giovannoni, quien participó en la reunión de Atenas de 1931 y en la carta italiana del año siguiente: “la ricorrente contraddizione tra teoria e prassi, che contraddistingue l’opera di entrambi nel momento in cui si cimentano direttamente nell’intervento sui monumenti”⁴⁷.

3. LA TRASGRESIÓN DE LA NORMA TEÓRICA

Para ser justos con estos dos personajes, Boito y Giovannoni, recordemos cómo se restauraron hasta entonces, hasta que surgen las primeras cartas, la mayor parte de los monumentos, cuando no se trataba de ruinas antiguas. Mayoritariamente se intervino en edificios medievales, primando en estas actuaciones una tendencia creativa y reconstructiva, derivada de la influencia de Viollet-le-Duc, muy activo entre los años cincuenta y setenta del siglo XIX, que procuraba no sólo consolidar las partes dañadas, sino también finalizar monumentos inacabados o “mejorarlos”, eliminando lo que se consideraba inadecuado o de mal gusto. Sólo citando alguno de los

44 http://ipce.mcu.es/pdfs/1964_Carta_Venecia.pdf, traducción realizada por María José Martínez Justicia a partir del texto italiano.

45 http://ipce.mcu.es/pdfs/1972_Carta_Restaurom_Roma.pdf, traducida por María José Martínez Justicia a partir del texto italiano.

46 http://ipce.mcu.es/pdfs/2000_Carta_Cracovia.pdf, versión española del Instituto Español de Arquitectura (Universidad de Valladolid), Javier Rivera Blanco y Salvador Pérez Arroyo. Miembros del Comité Científico de la “Conferencia Internacional Cracovia 2000”.

47 PANE, Andrea, “Da Boito a Giovannoni: una difficile eredità”, *Ananke: cultura, storia e tecniche della conservazione*, 57 (2009), p. 144.

trabajos más conocidos de dicho arquitecto, como el ejecutado en las paradigmáticas murallas de Carcassonne, queda el asunto muy claro (fig. 13). También se podrían poner muchos ejemplos italianos, entre los que tan sólo mencionaré la nueva fachada de Santa María del Fiori, en Florencia, proyectada por De Fabris y realizada entre 1876 y 1887⁴⁸. En cuanto a España, las catedrales de León, Barcelona o Sevilla sirven de buena muestra de este tipo de intervenciones que, aunque se iniciaron en el siglo XIX, perduraron hasta bien entrado el siglo XX, en el que tampoco nunca llegaron a desaparecer. Tengamos presente que, por ejemplo, la portada neogótica de la Concepción, sita en el Patio de los Naranjos de la Catedral de Sevilla, no se terminó hasta el año 1917⁴⁹. Así era la práctica común, sancionada por administraciones y academias, antes de la carta de Atenas.



[13]. Sigurd Curman, ciudad medieval de Carcassonne, 1907, Tekniska Museet, Suecia (<https://goo.gl/4cYN7G>, <https://goo.gl/AJHRrB>).

Estas diferencias evidentes entre la forma de intervenir, con muy distintos niveles de rigurosidad, en las ruinas clásicas y antiguas y el resto de los monumentos se deben, según explica Stella Casiello para el caso italiano, a que los restauradores se preocupaban principalmente, en lo referente a los segundos, por darles un uso o una función práctica (que muchas veces ya tenían) y a que, en materia de tutela, los restos antiguos tenían una mayor consideración, generalmente, que los edificios más recientes⁵⁰ (ya en 1832 Quatremère de Quincy deja claro el menor interés de la ruina moderna frente a la antigua)⁵¹.

Más raras eran las intervenciones respetuosas y/o en las que se distinguiera lo antiguo y lo repuesto en las fábricas medievales. Sin embargo, algunas se pueden recordar, como la consolidación como ruina de la iglesia del monasterio de San Galgano (fig. 14), del siglo XIII, sito en la Toscana italiana, que fue realizada por Gino Chierici en los años veinte del siglo pasado. El mismo arquitecto dejó claro que su intención fue “consolidare il monumento senza alterarne l’aspetto attuale”, para lo que tuvo, por ejemplo, que reconstruir alguna bóveda, si bien “con i vecchi materiali, ai quali vennero aggiunti quelli nuovi che erano indispensabili”; e incluso “si eseguirono, più che altro a titolo di prova, alcune colate di cemento in un tratto di muro”. También menciona dicho artífice lo que sigue:

48 Para comprobar esto solo hace falta echar un vistazo al libro CESCHI, Carlo, *Teoria e storia del restauro*, ob. cit., caps. 4, 5 y 7.

49 Sobre la Catedral de Sevilla y otros edificios medievales de la misma ciudad, véase, por ejemplo, GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, María del Valle, “La arquitectura medieval sevillana de 1350 a 1450. Una mirada desde la contemporaneidad”, *Goya*, 334 (2011), pp. 20-39.

50 Cfr. CASIELLO, Stella, “Tutela e conservazione...”, ob. cit., p. 8.

51 QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine, *Dictionnaire...* ob. cit., p. 398, en la definición de “ruine, ruines”.

“una delle parti caratteristiche del sistema di consolidamento studiato, il quale consiste nel ricollegare le pareti della navata centrale coi muri perimetrali per mezzo di arcate trasversali identiche, per forma, dimensioni e materiali a quelle preesistenti”⁵².



[14]. Abadía de San Galgano, en la Toscana, estado actual (fot. M.^a del Valle Gómez de Terreros, 2016).

En definitiva, que incluso una intervención con la que se pretendía simplemente dejar el monumento en el estado en el que estaba, requirió ciertas actividades reconstructivas y trabajos técnicos, de consolidación, relevantes. Posteriormente analizaremos este asunto como una de las dificultades características de la conservación de las ruinas.



[15]. Patio del Yeso del Real Alcázar de Sevilla tras su primera restauración, ca. 1913, y en la actualidad (fot. publicada por el Marqués de la Vega Inclán en *La Comisaría Regia del Turismo en la Alhambra de Granada*, Comisaría Regia del Turismo y Cultura Artística, Madrid, febrero de 1915; y fot. M.^a del Valle Gómez de Terreros, 2010).

En cuanto a la diferenciación de lo añadido respecto de lo preexistente, fue llevada al extremo en un caso español que pretendía ser ejemplarizante ante las obras a emprender en La Alhambra de Granada: la restauración del patio almohade del Yeso del Real Alcázar de Sevilla, hacia 1913, realizada por el Marqués de la Vega Inclán con la colaboración del arquitecto José Gómez Millán (fig. 15). Tanto chocó el resultado obtenido que la construcción fue des-restaurada por Rafael Manzano Martos a comienzos de los años setenta del pasado siglo, rehaciendo “en estilo” lo que faltaba y marcando sutilmente lo rehecho (algo de lo que pocos se dan cuenta). Los criterios aplicados por el Marqués posiblemente inspiraron otra intervención, en este caso sobre restos

⁵² CHIERICI, Gino, “Il consolidamento degli avanzi del tempio di San Galgano”, *Bollettino d’Arte*, 4 (1924-1925), pp. 129-140.

antiguos, muy respetuosa: la restitución del primer cuerpo del frente de la escena del teatro romano de Mérida, realizada a modo de anastilosis con proyectos de Antonio Gómez Millán de 1916 y 1923. Este segundo ejemplo también fue des-restaurado: en los años sesenta José Menéndez-Pidal Álvarez rehízo el frente escénico con dos cuerpos y distinguiendo sutilmente los añadidos, algo que los visitantes tampoco suelen detectar o interpretar con corrección⁵³ (fig. 16).

Posiblemente la supremacía del valor estético sobre el histórico ha incidido en la laxa interpretación, cuando no en el incumplimiento, de lo teóricamente promulgado, lo que en el caso de las ruinas es especialmente problemático pues, como afirma Augusto Molina-Montes, constituyen “objetos” que perdieron generalmente hace tiempo su funcionalidad, transformándose así sus valores originales y adquiriendo un valor histórico singular que no debe ser manipulado por razones económicas, turísticas, nacionalistas, pseudo-artísticas o pseudo-didácticas. Dicho autor promulga la conservación y un extremo cuidado de las ruinas, rechazando las grandes reconstrucciones que convierten los monumentos en “falsifications, cold and grotesque mockeries of their ancient glory”⁵⁴.

Para justificar o explicar la continuidad hasta nuestros días de la tendencia a reconstrucciones excesivas o a las restauraciones “en estilo”, en la disciplina se suele aludir a la crisis que en la misma provocaron las enormes destrucciones acaecidas en las dos grandes guerras europeas. Sin embargo, en dichas operaciones, que no han dejado nunca de existir en la práctica, inciden otros factores que, como bien apunta Molina-Montes, surgen por el desarrollo de un turismo masivo y por intereses políticos o económicos, entre otros motivos. Este autor da un buen ejemplo de ello al analizar la evolución de las restauraciones efectuadas en grandes monumentos prehispánicos de Mesoamérica, que califica de aceptables y, en algunos casos, de muy buenas, en el primer tercio del siglo XX (antes de la Carta de Atenas), para pasar a ser, a su juicio, excesivamente reconstructivas entre los años cuarenta y sesenta, algo que achaca en parte a posibles intereses políticos y también al escaso conocimiento de los técnicos americanos de los criterios teóricos sobre el asunto. A mi juicio, debería también considerarse que la distancia entre dichos preceptos y la práctica restauradora era un hecho igualmente constatable en el viejo continente⁵⁵.

Volvamos a los ejemplos, en este caso de supuestos incumplimientos (quizá mejor decir de no estricto cumplimiento) de los preceptos antes expuestos, expresamente en el tratamiento de las ruinas. Es interesante insistir en que ha sido más fácil transformar las ruinas “nuevas”, es decir, las que se han ido sistemáticamente sacando a la luz desde comienzos del siglo XIX a nuestros días, y aquellas que, si bien ya existían como tales, no habían sido divulgadas masivamente, al estilo de las de Roma, desde el siglo XVI. Sobre estos tipos de ruinas, más desconocidas, se ha generado muy frecuentemente una nueva imagen, la que ha resultado de su restauración, que a veces ha sido realmente intensiva. Nueva imagen que, a su vez, se ha consolidado en medios variados (libros, carteles, Internet...) y que es la que ahora todo el mundo espera ver cuando las visita.

53 Sobre estas dos obras pueden consultarse: VEGA INCLÁN, Marqués de la, *La Comisaría Regia del Turismo en la Alhambra de Granada*, Comisaría Regia del Turismo y Cultura Artística, Madrid, febrero de 1915 (en: http://fama2.us.es/earq/pdf/Alhambra_de_Granada.pdf); GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, María del Valle, “El teatro romano de Mérida, ¿modelo ideal de restauración?”, en PÉREZ-PRAT DURBÁN, Luis y GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, María del Valle (eds.), *Teatros romanos en España y Portugal, ¿patrimonio protegido?*, Universidad de Huelva, 2014, pp. 253-305; GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M.ª del Valle, *Antonio Gómez Millán (1883-1956): una revisión de la arquitectura sevillana de su tiempo*, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Fundación El Monte y Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 1993, pp. 114-141; y “Reconstitución de la escena del teatro romano de Mérida. La intervención de Antonio Gómez Millán”, *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 2 (1994), pp. 129-135.

54 MOLINA-MONTES, Augusto, “Archaeological Buildings: Restoration or Misrepresentation”, en SULLIVAN, Sharon and MACKAY, Richard (eds.), *Archaeological Sites: Conservation and Management*, The Getty Conservation Institute, Los Ángeles, 2012, p. 487.

55 *Ibíd.*, pp. 487-492.



[16]. Teatro romano de Mérida, recién excavado, ca. 1915-1916; tras finalizar las obras realizadas por Antonio Gómez Millán, ca. 1925 (fot. Boccóni); y en la actualidad, tras la restauración de José Menéndez-Pidal Álvarez (Archivo Antonio y Jesús Gómez Millán, Fundación FIDAS, Sevilla; y fot. actual de M.^a del Valle Gómez de Terreros, 2011).

Si dejamos de lado excepciones muy tempranas, como Herculano y Pompeya, que comienzan a excavarse en la primera mitad del siglo XVIII, es a partir del siglo XIX cuando se inician excavaciones sistemáticas en diversos e importantes yacimientos, desenterrándose, como ya he referido, esas nuevas ruinas. Entonces se emprendieron trabajos, además de en Roma⁵⁶, en la Acrópolis de Atenas, el santuario de Olimpia, Troya, Micenas, Delfos o Éfeso; y posteriormente en Knossos, Pérgamo, Mileto, Babilonia... Como bien afirma Marcello Barbanera “queste `nuove` rovine sono spesso significative dal punto di vista scientifico ma non colpiscono più da quello monumentale...”. Así comienzan las reconstrucciones, más o menos parciales y/o científicas, pero reconstrucciones al fin y al cabo, de estos hallazgos contemporáneos⁵⁷.

Una muestra de estos nuevos restos que ven la luz en Roma es el Pórtico degli Dei Consenti, descubierto en 1833 (fig. 17). Del mismo aparecieron 10 basas en su lugar original y una gran parte de las columnas acanaladas que lo formaban, aunque rotas, así como muchos de sus capiteles corintios y numerosas piezas del entablamento. Fue restaurado principalmente entre 1857 y 1858, realizándose una relevante labor de anastilosis. Siempre se ha apuntado que la hizo Luigi Canina, aunque parece que en los criterios empleados tuvo gran responsabilidad Luigi Grifi, funcionario de la Comisión de Bellas Artes del momento. En esta intervención se reafirmaron los criterios empleados en el Arco de Tito al reconstruirse las cinco columnas que faltaban en travertino en vez de mármol, sin acanaladuras y con los capiteles con formas simplificadas. Sin embargo, en las columnas antiguas que había que reparar, se usó el mismo mármol cipollino de las piezas originales e incluso se hicieron acanaladuras. Era la típica distinción entre la restauración “directa” y la “de sostén” propia del momento: en la primera solían no diferenciarse los materiales, mientras que sí se hacía en la segunda. También el uso de refuerzos de hierro, cobre y otros materiales en las columnas y en la construcción convierten esta intervención en un ejemplo emblemático del momento⁵⁸. Nos encontramos, en este caso, con un nuevo monumento inserto en el foro, con un nuevo elemento en un paisaje previamente existente, que fue reintegrado siguiendo tan solo parcialmente los criterios supuestamente vigentes desde décadas atrás.



[17]. Portico degli Dei Consenti, Roma (fot. M.^a del Valle Gómez de Terreros, 2014).

56 Sobre las excavaciones en Roma a comienzos del siglo XIX, véanse, entre otros, DEZZI BARDESCHI, Marco, “Del più e del meno nella storia del restauro archeologico...”, ob. cit., pp. 10-14; y JOKILEHTO, Jukka, *A History of Architectural Conservation...* ob. cit., pp. 125-126.

57 Cfr. BARBANERA, Marcello, “Le città dei vivi e dei morti...”, ob. cit., p. 180.

58 PALLOTTINO, Elisabetta, “Roma 1846-1878...”, ob. cit.; y D’ORSI, Paola (correlatore Elisabetta Pallottino), “Roma: Pantheon, Portico degli Dei Consenti, Colosseo...”, ob. cit. Sobre los tipos de restauro, léase la nota 39. Véase también CESCHI, Carlo, *Teoria e storia del restauro*, ob. cit., pp. 44-45 y 119-120, donde no se menciona que se completaron las columnas originales y se relata que el pórtico fue nuevamente intervenido en el siglo XX por Antonio Muñoz utilizando más columnas originales encontradas en excavaciones posteriores.

Otro hallazgo importante, algo posterior, fue el del templo de Vesta, excavado en 1876 (fig. 18). Desde que vio la luz comenzaron a hacerse estudios para su restitución. Sin embargo, a fines del siglo, tras haberse recuperado más restos relativos al monumento, aún eran demasiadas las incógnitas que se planteaban para efectuar la obra, por lo que se renunció al proyecto. Hubo que esperar a finales de los años veinte del siglo siguiente, época caracterizada por la fuerte intencionalidad política y propagandística del gobierno fascista, para ver los restos en pie. A pesar de que las referidas dudas aún no se habían disipado, la obra se finalizó entre 1929 y 1930 siguiendo el diseño de Alfonso Bartoli y Gustavo Giovannoni. En este caso se usaron para realizar los añadidos nuevos, porcentualmente dominantes, sillares de travertino con formas y tallas algo simplificadas⁵⁹. Esta obra, que genera otro “nuevo” monumento, es considerada excesiva por Ceschi⁶⁰. Anticipa, en el ámbito fascista que prima la imagen sobre la rigurosidad, lo que sucederá también después con lo que el mismo autor denomina el “restaurio turístico”⁶¹.



[18]. Templo de Vesta, Roma (fot. M.ª del Valle Gómez de Terreros, 2014).

Recordemos que en el periodo fascista, a raíz de los grandes derribos y excavaciones que se emprendieron en Roma y otros lugares, se efectuaron en Italia más reconstrucciones arquitectónicas de monumentos antiguos que nunca, primándose la inmediatez comunicativa sobre carácter científico de las mismas, si bien hoy se reconoce que, en general, los encargados de efectuarlas fueron buenos técnicos y procuraron generalmente distinguir los añadidos⁶². Se trató, en la mayor parte de los casos, de anastilosis excesivas que, como afirma Barbara Reggio, apuntaron hacia el límite filológico de interpretación de los restos e ignoraron cualquier huella de otra época que pudiera haber quedado plasmada en los mismos (caso de la Curia Iulia)⁶³. Entre los muchos ejemplos que se podrían mencionar: el del templo de Venus Genetrix de Roma, excavado en los años treinta, tres de cuyas columnas se repusieron, completándose buena parte de las mismas con ladrillo y rematándolas con un trozo del entablamento⁶⁴; el templo de Vespasiano o Capitolium de Brescia (fig. 19), restaurado mediante una también excesiva anastilosis entre 1937 y 1941, aunque distinguiendo perfectamente los añadidos, que hoy se ven en un desentonado ladrillo⁶⁵; los trabajos emprendidos en Ostia Antica, entre los que cabe resaltar los del teatro (fig. 20), muy reconstruido entre los años veinte y treinta, empleando materiales similares a los antiguos⁶⁶; o

59 Este caso se estudia en: PALLOTTINO, Elisabetta, “Cultura della ricostruzione a Roma...”, ob. cit. pp. 10-24.

60 CESCHI, Carlo, *Teoria e storia del restauro...* ob. cit., pp. 122-124.

61 Véase más adelante cómo analiza el caso del templo E de Selinunte.

62 PALLOTTINO, Elisabetta, “Cultura della ricostruzione a Roma...”, ob. cit., pp. 10-24.

63 REGGIO, Barbara, “Il restauro archeologico nell'Italia mussoliniana attraverso gli Archivi dell'Istituto Luce”, en MICHELI, Mario (ed.), *1860-1970. Il restauro archeologico in Italia. Fonti storiche e pratiche disciplinari*, Archivio Centrale dello Stato, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Roma 2015, p. 609 y ss.

64 CESCHI, Carlo, *Teoria e storia del restauro...* ob. cit., p. 119, se califica como una buena reconstrucción y se apunta que para su ejecución se contó con dibujos previos de Palladio.

65 VENTURA, Valeria, “Archeologia e restauro a Brescia: la ricostruzioni in anastilosi del Tempio di Vespasiano (1937-1941)”, *Tema: tempo, materia, architettura*, 4 (1995), pp. 63-69.

66 CESCHI, Carlo, *Teoria e storia del restauro...* ob. cit., p. 127. Véase también SHEPHERD, Elisabeth Jane, “L'evocazione



[19]. Capitolium o templo de Vespasiano, Brescia (fot. Zanner, 2007, <https://goo.gl/i1sJkr>).



[20]. Teatro de Ostia Antica, visto desde el templo de Ceres (fot. M.^a del Valle Gómez de Terreros, 2016).

la elevación de unas quince columnas y parte del entablamento del templo C de Selinunte, por el arquitecto Francesco Valenti en 1928⁶⁷.

En la misma época cabe también resaltar los trabajos de excavación y puesta en valor realizados por Pietro Romanelli, Renato Bartoccini, Giacomo Caputo y Giacomo Guidi en la Libia italiana, destacando los casos de Leptis Magna y Sabratha, cuyo teatro cuenta desde los años treinta con el frente escénico “antiguo” quizás más completo del panorama internacional⁶⁸ (figs. 21 y 22).



[21]. Teatro romano de Sabratha, Libia, tras ser excavado (fot. publicada en Giacomo Caputo, *Il teatro di Sabratha e l'architettura teatrale africana*, col. “Monografie di Archeologia Libica”, VI, L'Erma di Bretschneider, Roma, 1959, fig. 20).

| 113 |



[22]. Teatro de Sabratha, Libia, vista del escenario tras su restauración, Université Catholique de Louvain, (<https://goo.gl/E67X8w>, <https://goo.gl/bTgOLc>).

rapida di un sogno: prime esperienze di teatro all'aperto ad Ostia Antica”, pp. 135-170, consultado en http://www.w.ostia-antica.org/fulltext/shepherd/shepherd_acta.pdf, el 11 de octubre de 2016. Contiene buenas imágenes de las obras. El teatro se comenzó a excavar, por Rodolfo Lanciani, a partir de 1880-1881. El proyecto se le encargó al arquitecto Raffaele De Vico, asistido por el arqueólogo Guido Calza y el arquitecto Italo Gismondi. Entre 1926-1927 se reconstruyó la cávea y entre 1936-1939, aproximadamente, los tres arcos centrales del ambulacro o galería externa y zonas contiguas.

67 CESCHI, Carlo, *Teoria e storia del restauro...* ob. cit., p. 131.

68 *Ibid.*, p. 117. Sobre el teatro de Sabratha, véanse, por ejemplo: GUIDI, Giacomo, “Il teatro romano di Sabratha”, *Africa Italiana*, vol. III, n.º 1-2 (1930), pp. 1-52; del mismo autor, “Criteri e metodi seguiti per il restauro del teatro

Dada la extensión de este texto, tan sólo cabe apuntar lo sucedido en la Acrópolis de Atenas, donde desde el siglo XIX hasta la época actual se han realizado diversas operaciones de limpieza de estratos posteriores, labores de anátesis varias veces repetidas y restauraciones múltiples que han llevado al conjunto a la situación actual que más adelante comentaremos. Simplemente recordaré que Nikolaos Balanos, por la misma época, entre 1898-1902 y 1923-33, reconstruyó en buena medida el Partenón utilizando piezas antiguas que reponía sin distinguirlas de las previamente existentes, en aras de la unidad visual⁶⁹.

Y quizá también cabe resaltar aquí que otras ruinas “nuevas”, algunas más antiguas aún que las griegas, fueron ampliamente reconstruidas en las primeras décadas del siglo con mucha más fantasía que la Acrópolis, caso del palacio de Knossos, sobre el que después se tratará de nuevo. También impresiona contemplar imágenes como las que ilustran el libro de Can Bilsel sobre el Museo de Pérgamo de Berlín. Una de ellas muestra una habitación muy alargada repleta de tableros con miles de minúsculos fragmentos procedentes de Babilonia, en cuyo pie se lee: “Assembly of the Babylonian brick fragments into figures and ornaments of the Istar Gate of Babylon in Berlin, 1928”. Es la demostración más evidente de lo que se puede leer en el texto sobre la labor del restaurador alemán Walter Andrae, quien “thus began an unprecedented project of archaeological reconstruction. His design consists of a creative rearrangement of about 300,000 broken fragments of glazed brick into an image of the ancient city of Babylon”⁷⁰. En otras fotografías se ven las maquetas (1926) y las obras de reconstrucción (1925) de la puerta del Mercado de Mileto en el mismo museo (figs. 23 y 24), que merecen el siguiente comentario: “Successive photographs document how a relatively small number of antique fragments were mixed with brick and cement, reinforced by steel, and covered with stucco, producing, as it were, an ‘antique’ monument as a composite object in the museum”⁷¹.



[23]. Reconstrucción de la puerta del Mercado de Mileto en el Pergamonmuseum (frontón central), 12 de septiembre de 1925, Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, (<https://goo.gl/hHOVyX>, <https://goo.gl/QtuOoD>).

romano di Sabratha”, *Africa Italiana*, vol. VI, n.º 1-2 (1935), pp. 30-53; y CAPUTO, Giacomo, *Il teatro di Sabratha e l’architettura teatrale africana*, col. “Monografie di Archeologia Libica”, VI, L’Erma di Bretschneider, Roma, 1959. Ambos autores intervinieron en la restauración del edificio.

⁶⁹ Sobre la Acrópolis contiene una amplia información JOKILEHTO, Jukka, *A History of Architectural Conservation...* ob. cit., pp. 149-163 y 396-397.

⁷⁰ BILSEL, Can, *Antiquity on Display. Regimes of the Authentic in Berlin’s Pergamon Museum*, Oxford University Press, Oxford, 2012, pp. 179 y 181. La imagen procede de: bpk, Berlín, Vorderasiatisches Museum.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 202 y 204-205. Las imágenes son de Lichtbildwerkstatt Max Krajewsky, Charlottenburg, Deutsches Archäologisches Institut, Nachlass Wiegand, Kasten 21. Algunas otras imágenes interesantes pueden verse en la página web del Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. Aclaramos que de este



[24]. Detalle de la puerta del Mercado de Mileto en la actualidad, en el Pergamonmuseum (fot. M.^a del Valle Gómez de Terreros, 2016).

Si avanzamos en el tiempo nos encontramos con lo que Ceschi, al tratar sobre la reconstrucción del templo E de Selinunte por Jole Bovio Marconi entre 1960 y 1965 (figs. 25 y 26), calificó como “restauo turístico”, vinculándolo a la necesidad de disfrute de la sociedad de masas. En ella se empleó el hormigón armado en exceso, por lo que el referido autor afirma que podría calificarse de excesiva, innecesaria e incluso antihistórica⁷². Sería la misma época en la que se restaura Mérida por segunda vez, o se rehace por completo la Stoa de Átalo en Atenas. En estos momentos se da un paso hacia adelante, aún más firme que el de las décadas anteriores, hacia las reconstrucciones de las ruinas que no contaban con una imagen demasiado difundida y que a partir de ahí adquieren, insisto, carta de naturaleza en el imaginario colectivo.

Esto no sólo ocurre con las ruinas clásicas. También se extiende a otros tipos de restos monumentales, sobre todo y lógicamente, por su ya dilatada vida, a los medievales. Véase el Salón Rico (y su entorno) de Medinat az Zahra (Córdoba), yacimiento en el que trabajó Félix Hernández Giménez, entre 1949 y 1975, con criterios claramente reconstructivos, aunque muy fundamentados por sus rigurosos estudios, y que quizá se puedan justificar desde el punto de vista expositivo: mejor que guardar los restos desmembrados en un almacén, cabe la recreación de una estructura básica en la que insertarlos⁷³. Citemos también la intensa reconstrucción del castillo

archivo procede la que reproducimos, localizada a través de Europeana Collections, y que es igual a la que figura en la p. 204 de la publicación citada, aunque en la fuente por nosotros usada no consta autoría alguna.

⁷² CESCHI, Carlo, *Teoria e storia del restauro...* ob. cit., pp. 131-133.

⁷³ GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, María Gracia y María del Valle, “La restauración monumental en Andalucía Occidental durante el desarrollismo (1959-1975): valoración general, casos relevantes y criterios de intervención”, trabajo en prensa presentado en el *Seminario internacional sobre la reconstrucción y la restauración en la Europa*



[25]. Giuseppe Incorpora, Selinunte, templo de Juno, ca. 1880 (<https://goo.gl/ePAgqD>)



[26]. Templo E de Selinunte, en 2009 (fot. Ben and Asho, <https://goo.gl/31Zbz1>).



[27]. Puerta de la muralla de Torreparedones, Baena, Córdoba (fot. M.^a del Valle Gómez de Terreros, 2015).

de Segura de la Sierra (Jaén), entre 1964 y 1968, por Rafael Manzano Martos, en la que se distinguieron los ladrillos nuevos y viejos, aunque no la piedra añadida, y de la que quedan unos reportajes gráficos excepcionales⁷⁴; o casos como el del Alcázar de Jerez de la Frontera (Cádiz), donde Menéndez-Pidal Álvarez reconstruyó la parte alta de la torre de la mezquita a comienzos de los años setenta sin mayor problema⁷⁵.

Si nos acercamos más aún a nuestros días, abundan igualmente los casos de importantes reconstrucciones. Algunas de ellas se comentarán en el último epígrafe, por lo que sólo mencionaré una cuestión que me parece significativa: que en España, a partir del inicio de la época democrática, dichas restituciones se han podido hacer “en estilo”, a veces con distinciones sutiles, o “modernas”, y por ello con diferenciaciones sustanciales, pero que, en cualquiera de los casos, no dejan de ser reconstrucciones. El yacimiento arqueológico de Torreparedones, en Baena (Córdoba), que pude visitar en diciembre de 2015, constituye un buen muestrario (junto con el castillo de la misma población, recreado hasta límites cuestionables “a la moderna”) de muy diversas actuaciones. Allí es posible ver un “auténtico” templo ibérico que cuenta hasta con tejado; una puerta de la muralla romana con dos fantásticas torres reconstruidas con diseño “moderno” (fig. 27); el arranque del suelo

de las posguerras. *Spain is different?*, celebrado en la Institución Fernando el Católico de Zaragoza, en mayo de 2014. Este trabajo se basa en los proyectos de restauración de monumentos conservados en el Archivo General de la Administración (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), sito en Alcalá de Henares.

74 GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, María del Valle y María Gracia, “La arquitectura de la orden de Santiago en la provincia de Jaén”, en GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, María del Valle (ed.), *La arquitectura de las órdenes militares en Andalucía. Conservación y restauración*, Universidad de Huelva, 2011, pp. 136-141. La intervención la realizó la Dirección General de Arquitectura (Ministerio de la Vivienda) con proyecto de los arquitectos Francisco Pons-Sorolla y Arnau (como Jefe de Sección) y Rafael Manzano Martos (ejecutor efectivo del mismo), colaborando en la dirección de obras Ramiro Moya Blanco. La información procede igualmente del Archivo General de la Administración (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte). El castillo ha sido intervenido posteriormente, aumentando las partes reconstruidas. Puede consultarse también GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, María del Valle, “Conservación y restauración de los castillos de las órdenes militares en Andalucía: breves reflexiones sobre los criterios y métodos de intervención”, en ZALAMA, Miguel Ángel y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coords.), *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, Universidad de Valladolid y Universidad de Extremadura, Valladolid, 2013, pp. 267-274.

75 GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, María Gracia y María del Valle, “La restauración monumental en Andalucía Occidental...”, ob. cit.

de una basílica perfectamente definida en planta, “en estilo”, con las columnas incompletas claramente nuevas ubicadas en su correspondiente lugar y sutiles distinciones entre lo nuevo y lo original (fig. 28); y un castillo medieval con sus muros bien acrecentados, con sus añadidos pertinentemente marcados, y partes reconstruidas con formas y estructuras contemporáneas. Y todo ello junto a recrecimientos parciales, bien señalados, de muretes de otras edificaciones menores y muchos restos arqueológicos en estado puro, es decir, tal y como aparecen tras excavar: bastante destrozados y dispersos.



[28]. Basílica de Torreparedones, Baena, Córdoba (fot. M.ª del Valle Gómez de Terreros, 2015).

Todo ello se justifica en la página web municipal de la siguiente manera:

| 117 |

“Entrado ya el s. XXI el Ayuntamiento de Baena ha retomado las actuaciones con el objetivo de crear en Torreparedones un parque arqueológico de cara, no solo a su estudio científico, sino también a su puesta en valor como un producto turístico. Se han comprado los terrenos, se han vallado, se han reiniciado las investigaciones, se está trabajando en la restauración y puesta en valor de ciertos elementos, etc., todo ello con el fin de que pueda convertirse en un importante foco de atracción turística. Los hallazgos realizados en las dos campañas de excavación hasta ahora realizadas ponen de relieve la excepcional importancia del yacimiento”⁷⁶.

Tras todo lo dicho, recordemos aquí, muy brevemente, algunas significativas indicaciones que figuran en nuestra propia legislación y que, por tanto, han sido o son de obligado cumplimiento.

En la Ley de 1933 de Patrimonio Artístico, en su artículo 19, constaba lo que sigue:

“Se proscribe todo intento de reconstitución de los monumentos, procurándose por todos los medios de la técnica su conservación y consolidación, limitándose a restaurar lo que fuera absolutamente indispensable y dejando siempre reconocibles las adiciones”⁷⁷.

En la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, que prácticamente copia el precepto anterior y sigue aún vigente, se lee en el art. 39.2:

⁷⁶ <https://goo.gl/WnpVWa>. Sobre este yacimiento puede consultarse MORENALÓPEZ, José Antonio, “Torreparedones: un yacimiento único”, *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 76 (2010), pp. 28-34, que contiene interesantes imágenes anteriores a la ejecución de las obras de restauración. Consultado en <https://goo.gl/1luT7d>.

⁷⁷ <http://boe.es/datos/pdfs/BOE//1933/145/A01393-01399.pdf>.

“En el caso de bienes inmuebles, las actuaciones a que se refiere el párrafo anterior irán encaminadas a su conservación, consolidación y rehabilitación y evitarán los intentos de reconstrucción, salvo cuando se utilicen partes originales de los mismos y pueda probarse su autenticidad. Si se añadiesen materiales o partes indispensables para su estabilidad o mantenimiento, las adiciones deberán ser reconocibles y evitar las confusiones miméticas”⁷⁸.

Y en la Ley 14/2007 de Patrimonio Histórico de Andalucía, art. 20:

“3. Los materiales empleados en la conservación, restauración y rehabilitación deberán ser compatibles con los del bien. En su elección se seguirán criterios de reversibilidad, debiendo ofrecer comportamientos y resultados suficientemente contrastados. Los métodos constructivos y los materiales a utilizar deberán ser compatibles con la tradición constructiva del bien.

4. En el caso de bienes inmuebles, las actuaciones a que se refiere el apartado 3 evitarán los intentos de reconstrucción, salvo cuando en su reposición se utilicen algunas partes originales de los mismos o se cuente con la precisa información documental y pueda probarse su autenticidad. Si se añadiesen materiales o partes indispensables, las adiciones deberán ser reconocibles y evitar las confusiones miméticas”⁷⁹.

Como dijo Rafael de La-Hoz, en España, desde 1933 “ha sido legalmente imposible reconstruir, o intentar restaurar, todo monumento” y, si se ha hecho ha sido “gracias al hispánico don de la inobservancia” y “pese a dicha prohibición”⁸⁰.

Y finalizemos este epígrafe remarcando que introducir en la legislación ciertas licencias para reconstruir, como la que figura en la Ley Andaluza (sobre la que ha llamado la atención Leonardo Sánchez-Mesa al analizar diversas leyes autonómicas⁸¹), además de constituir un cierto peligro, porque abre una puerta realmente problemática, no clarifica el asunto y da pie a continuar con la ambigüedad interpretativa de la norma que ha caracterizado la práctica restauradora en España y que ha derivado en casos conflictivos como el conocidísimo del teatro romano de Sagunto. Porque, como dice Nicholas Stanley-Price para el caso de las ruinas procedentes de excavaciones, es bastante difícil, por no decir imposible, cumplir el requisito de que “se cuente con la precisa información documental”: “It is hard to see how excavated remains alone could provide that. Because reconstructions do involve conjecture to a greater or less degree...”⁸².

78 <http://ipce.mcu.es/pdfs/ley16-1985.pdf>.

79 <http://www.juntadeandalucia.es/boja/2007/248/1>.

80 LA-HOZ ARDERIUS, Rafael de, “III Congreso Internacional de rehabilitación del patrimonio arquitectónico y edificación. Conferencia inaugural. `De Ruskin a Viollet-le-Duc´”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 83, 1996, p. 75.

81 SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Leonardo J., “La restauración ante los Tribunales de Justicia: sentido y límites de la regulación jurídica de las intervenciones de conservación. Algunos apuntes a la luz del caso del teatro romano de Sagunto”, en PÉREZ-PRAT DURBÁN, Luis y GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, María del Valle (eds.), *Teatros romanos en España y Portugal...* ob. cit., pp. 200-201.

82 STANLEY-PRICE, Nicholas, “The Reconstruction of Ruins: Principles and Practice”, en RICHMOND, Alison y BRACKER, Alison (eds.), *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, Elsevier/Butterworth-Heinemann, Oxford, 2009, p. 37.

4. LAS PARADOJAS DE LA RESTAURACIÓN DE LAS RUINAS

Cuando nos enfrentamos a la conservación de ruinas, especialmente las arqueológicas y medievales, nos encontramos realmente en una situación un tanto “contradictoria”: por un lado se defiende un escrupuloso respeto por la mismas y todos sus elementos; y, por otro, se procura su legibilidad, “motivada por el cambio cultural de uso” que sufren, “tratando siempre de diferenciar la incorporación de elementos ajenos [lo que no siempre ocurre, o frecuentemente es, como ya he advertido, casi imperceptible para el público], pero buscando en todo momento la comprensión integral, cultural e histórica del objeto de nuestro trabajo”⁸³. En definitiva, se pretende facilitar la lectura para que el público entienda los restos que ve. Aunque, en principio, creo que, en numerosos casos, poco debe comprender.

Partiendo de la base de la complejidad del asunto, porque si las ruinas no se intervienen acaban desapareciendo y, como afirma Stefano Gizzi, “ogni restauro perpetuato su una rovina rischia, almeno in parte, di risolversi in un fallimento annunciato (...) poiché -come ci insegna Marc Augé- ogni resurrezione delle antiche vestigia va contro il `tempo puro´, insito nelle rovine ed impossibile da far rivivere”⁸⁴, podríamos plantear si el aludido “escrupuloso respeto”, es siempre compatible con la “legibilidad” de las ruinas. Es decir, si realmente se respetan rigurosamente las mismas en las intervenciones que en ellas se hacen o si, por el contrario, se “sacrifican”, al menos en parte (en numerosas ocasiones en gran parte), para facilitar su comprensión; si se prima, en definitiva, al público general (que también puede servir de simple excusa para justificar las intervenciones) sobre el patrimonio, al ser el primero, al fin y al cabo, el principal destinatario del mismo.

Creo sinceramente que, al menos en España, hay una fuerte tendencia a primar la legibilidad que, unida a la —al parecer— inclinación “natural” del arquitecto a construir, a lo que se suma la voluntad política de poner en valor y obtener recursos económicos, nos lleva en más ocasiones de las deseables a la reconstrucción patrimonial o a intervenciones excesivas e innecesarias⁸⁵. Bien es cierto que el respeto a las ruinas se demuestra más con un buen proyecto que impida su desaparición, que permita su conservación y restauración, que con la mera contemplación pasiva de las mismas. Pero los proyectos deben, como afirma Gizzi, “operare con tocco leggero, senza sfigurarlo e senza sciuparne il senso più profondo”, sin “far perdere le loro sembianze primarie per acquisirne altre secondarie”⁸⁶. Porque, como dice el mismo autor,

“il voler `facilitare la lettura´, come recitano le *Carte del Restauro* (in particolare quella del 1972), é stato, spesso, un falso obiettivo —lasciata da parte l’ambiguità dell’assunto— che avrebbe dovuto condurre più a uno stimolo di comprensione critica che non di mera lettura (passiva da parte dell’osservatore)”⁸⁷.

Muchos otros especialistas insisten en este tipo de problemas de partida para la conservación de las ruinas. Por ejemplo, Gionata Rizzi trata sobre la imposibilidad de devolver las ruinas

83 VIDAL LORENZO, Cristina y MUÑOZ COSME, Gaspar, “Intervenciones de restauración en ruinas arqueológicas”, en *XXV Congreso Nacional de Arqueología: Actas*, Diputación de Valencia, 1999, p. 159.

84 GIZZI, Stefano, “Il rudere tra conservazione e reintegrazione”, en BILLECI, Bruno, GIZZI Stefano, y SCUDINO, Daniela (eds.), *Il rudere tra conservazione e reintegrazione. Atti del Convegno Internazionale (Sassari 26-27 settembre 2003)*, Gangemi Editore, Roma, 2006, p. 23. Cita a Marc Augé, *Le temps en ruine*, Galilée, Paris, 2003, p. 38.

85 Véanse textos como los de MASRIERA ESQUERRA, Clara, “Las reconstrucciones arqueológicas: problemas y tendencias”, *Hermes: revista de museología*, 1 (2009), dedicado a: Museografías emergentes y coord. por Joan Santacana Mestre, pp. 41-49; y “Presentación del patrimonio arqueológico: ruinas `versus´ reconstrucciones, ¿Qué entiende más el público?”, *Íber: Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, 57 (2008), dedicado a: Arqueología experimental, pp. 39-51.

86 GIZZI, Stefano, “Il rudere tra conservazione e reintegrazione”, pp. 24 y 26.

87 *Ibid.*, pp. 41-42.

a su estado original, generalmente desconocido; o sobre la falsedad que, hasta cierto punto, supone la reconstrucción de algo que ya no existe. En definitiva que, mientras más se restaura una ruina, más pierde su autenticidad, más se diluye su poder evocativo y más se desdibuja su verdad arqueológica⁸⁸. En palabras de John Ashurst:

“The site and ruin may be thought of as unread, or partially read, books. The more respectfully they have been treated, the more information there will be to read. Carefully conserved, they will remain for future readers to reinterpret in the light of more knowledge and understanding. Carelessly or ignorantly handled the pages will be spoiled and confused; obliterated they will be more irretrievably lost than books burned in the Opernplatz in 1933 (...)

Tampering with the evidence for whatever reason, either archaeological or in the way standing ruins are conserved is inexcusable. Archaeologists and conservators, of all people, must understand this, whatever external pressures may be applied to avoid or distort the facts.”⁸⁹

Siendo cierto, además de deseable, lo dicho, y siendo también lo que el gran público cree que se hace generalmente con las ruinas, sin embargo y a su vez, Rizzi reconoce algo que los que llevamos años trabajando sobre restauración monumental ya sabemos por nuestra propia experiencia: que muchas de las mejores ruinas (el Partenón, Pompeya y Herculano, Éfeso...) han sido restauradas durante siglos por lo que hoy son en realidad una mezcla de fábricas antiguas y nuevas reconstrucciones. Es decir: “In fact, in an attempt to preserve them as *found*, to present them as ruins, many remains have been reshaped and retouched several times. Odd as it may sound, more ruins than we suspect are made-up ruins”⁹⁰. En realidad lo único que podemos y debemos hacer es proteger las ruinas de un deterioro mayor y preservarlas como están, como nos han llegado, intentando aminorar o desacelerar su decadencia para disfrutarlas por más tiempo. Pero para ello, como se ha visto en el caso de San Galgano, siempre habrá que alterar algo los restos: ponerle refuerzos estructurales, cubrirlos, proteger las partes altas de muros, reintegrar un tanto la fábrica... En definitiva, “a conserved ruin is always, in a way, an artifice”⁹¹.

Y esto es lo primero que debería saber el gran público porque, tras tanta voluntad de legibilidad y de acercar el patrimonio al ciudadano común, éste no suele saber que toda ruina conservada, de alguna manera, es una ruina restaurada y, por tanto, al menos parcialmente “artificial”. Si en la arquitectura ocurre algo similar (recordemos lo apuntado por Antoni González Moreno-Navarro: “la mayoría de los monumentos no son genuinas creaciones de lejanos antepasados, sino restos alterados o reconstrucciones recientes a través de las que rememoramos aquellas obras seculares”⁹²), al tratarse de ruinas, de restos, en muchas ocasiones desmembrados, el asunto se acentúa aún más, por el propio proceso de decadencia en el que dicho patrimonio se encuentra. Esto, que parece obvio, lo desconocen habitualmente muchos de los turistas que las visitan, numerosos estudiantes universitarios y, a veces, incluso algunos docentes, historiadores u otros profesionales vinculados al patrimonio. Y lo primero que hay que explicar es que sin intervenciones ya no existirían esas ruinas y que en ocasiones las reconstrucciones o reintegraciones de, generalmente, parte de las mismas, son la mejor manera de legarlas a la posteridad, siempre que la referidas actuaciones sean realizadas en proporciones limitadas y circunstancias concretas y bien documentadas. Catherine Woolfitt da buenos ejem-

88 RIZZI, Gionata, “Preface”, en ASHURST, John, *Conservation of Ruins*, Oxford, Elsevier, 2007, trata sobre la conveniencia o no de restaurar las ruinas en pp. xxi-xxii.

89 ASHURST, John, “Introduction — continuity and truth”, en *Conservation of Ruins*, ob. cit., p. xxvi.

90 RIZZI, Gionata, “Preface”, ob. cit. pp. xxi-xxii.

91 *Ibíd.*, p. xxii.

92 GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni, “El monumento, documento y arquitectura. Apuntes sobre su posible restauración objetiva”, en REPRESA, Ignacio (coord.), *Restauración arquitectónica II*, Universidad de Valladolid, 1998, p. 48.

plos de ello, como el caso de las torres ruinosas y los castillos, en los que son comunes los trabajos de retechado o de restitución de suelos y escaleras con materiales bien tradicionales y distinguibles (plomo, madera...), bien modernos y fácilmente reconocibles (cristal...), que no afectan a las estructuras originales y facilitan su mantenimiento⁹³.

Teniendo en consideración lo que desde el principio de este texto venimos suponiendo, la relevancia que la imagen divulgada de los monumentos adquiere a la hora de proceder a elegir criterios para su restauración, considero de suma importancia el análisis de la opinión pública general al respecto de las intervenciones en el patrimonio arquitectónico, del conocimiento que se tiene de las mismas, de sus reacciones sobre/ante las obras restauradas y, en el caso de este estudio específico, ante las ruinas en las que se ha actuado y ante los vestigios arqueológicos.

5. LA RUINA, SU LECTURA Y EL PÚBLICO EN LA ACTUALIDAD

Teniendo presente que este trabajo trata sobre todo de ruinas arqueológicas, eminentemente clásicas, aunque pongamos ejemplos de algunas posteriores, vamos a analizar varios de los conflictos más comunes que se detectan cuando se interviene en las mismas y cómo creemos que reacciona el público ante dichos asuntos. Eso sí, debe considerarse que las tipologías de ruinas, desde las industriales a las aisladas en el campo, los conjuntos urbanos... presentan problemáticas muy diversas que no favorecen las generalizaciones al respecto, al igual que impiden el establecimiento de criterios homogéneos de intervención. Y también han de tenerse en cuenta las variantes que caben dentro del término “público”⁹⁴.

Como se ha podido comprobar en los epígrafes anteriores, una de las cuestiones más amenazantes es la “tentación” de las anastilosis (única posibilidad de intervención claramente aceptada por cartas y leyes españolas) “demasiado extendidas y turísticas”⁹⁵. Sería el caso, por ejemplo, del templo de Zeus en Nemea (fig. 29), un proyecto reconstructivo del siglo XXI que ha sido analizado por Rosario Paone⁹⁶. Se podrían citar otras obras también relativamente recientes, como el ninfeo Antonino de Sagalassos, en Turquía, intervenido entre 1998 y 2010⁹⁷. De hecho,

93 WOOLFITT, Catherine, “Preventive conservation of ruins: reconstruction, reburial and enclosure”, en ASHURST, John, *Conservation of Ruins*, ob. cit., pp. 157-158 y 160. Analiza los casos de los castillos de Guilford, en Reino Unido, y Juval, en Alto Adige, Italia.

94 Sobre la problemática que presenta la restauración de los restos arqueológicos, es interesante el trabajo de FERRONI, Angela Maria, “Dalla parte delle aree archeologiche: un approccio specifico alla conservazione”, en VARAGNOLI, Claudio (ed.), *Conservare il passato. Metodi ed esperienze di protezione e restauro nei siti archeologici*, *Atti del Convegno, Chieti-Pescara - 25-26 settembre 2003*, Gangemi Editore, Roma, 2003, pp. 133-153.

95 MELUCCO VACCARO, Alessandra, “La crisis de la `belleza de las ruinas´. Problemas actuales en la conservación de las áreas arqueológicas”, en MASETTI BITELLI, Luisa (coord.), *Arqueología, restauración y conservación. La conservación y la restauración hoy*, Nerea, Hondarribia, 2002 (Nardini Editore, 1993, trad. Ariadna Viñas), p. 16. Sobre el concepto de anastilosis y sus variantes, véase GIZZI, Stefano, “L’anastilosi tra restauro architettonico e restauro archeologico”, en GONZÁLEZ, Antoni (dir.), *I Biennal de la Restauració Monumental: L’Hospitalet de Llobregat (Barcelona), del 23 al 26 de novembre de 2000*, Col. “Quaderns científics i tècnics de restauració monumental”, 13, Diputació de Barcelona, Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, Barcelona, 2002, pp. 79-97.

96 PAONE, Rosario, “La conservazione del patrimonio archeologico: i progetti sui singoli edifici”, en MARINO, Luigi (ed.), *Conservazione e manutenzione di manufatti edilizi ridotti allo stato di rudere: report 1/1989*, Università di Bologna, Napoli, Firenze e Urbino, Gruppo di ricerca sul Restauro Archeologico, Opus Libri, Firenze, 1989, pp. 4-5. Sobre este proyecto de reconstrucción, del siglo XXI y dirigido por Nikros Maris, puede verse la página Nemea Centre (University of California, Berkeley), que contiene diversos informes sobre la marcha de los trabajos: <http://nemeacenter.berkeley.edu/projects/temple-zeus-reconstruction-project>, consultada el 26 de septiembre de 2006.

97 Véase, TORUN, Ebru y ERCAN, Semih, “Two Decades of Anatylisis Experience at Sagalassos”, en PLOBOME, Jeroen (ed.), *Exempli Gratia. Sagalassos, Marc Waelkens and Interdisciplinary Archaeology*, Leuven University Press,

en lo que afecta a las restauraciones arqueológicas, la tendencia a realzar, a recomponer las partes dispersas es como un profundo anhelo, incluso social y político⁹⁸. Frente a esto el público no suele tener reacción alguna, sobre todo porque lo común es que desconozca cuál era el estado de cada monumento antes de su restauración, que asimila normalmente como “auténtica”, como afirma Molina-Montes para, por ejemplo, el caso de la parcialmente “inventada” (“*probable historical falsification*”) pirámide de Tlahuizcalpantecuhtli (B), en Tula, México⁹⁹, o como se puede comprobar ante el frente escénico del teatro romano de Mérida. Eso sí, cuando al público se le muestran fotografías de los monumentos anteriores a las intervenciones, la reacción suele ser, tras la perplejidad, de desilusión, pues creen encontrarse ante falsos históricos. Por ello, insisto, la divulgación de las imágenes de los monumentos ha constituido históricamente un factor clave para la valoración que hace la opinión pública (ahora masiva, pero hasta el siglo XIX mucho más elitista) de la actividad restauradora en ruinas y monumentos.



[29]. Tempo de Zeus en Nemea, en agosto de 2010 (fot. Ophelia2, <https://goo.gl/W2SY8o>).

Lo mismo ocurre, en cuanto a lo que percibe el público, con lo que llama Gizzi la ruina “purista”, en la que se busca el momento histórico y artístico álgido intencionadamente, haciendo desaparecer lo que no interesa e interviniendo y reintegrando lo que se quiere resaltar. El caso ejemplar no podía ser otro que el de la Acrópolis y el Partenón¹⁰⁰, edificio que sigue siendo reconstituido con supuestas anastilosis en las que se van incluyendo piezas que estaban esparcidas por el lugar y que han sido recientemente identificadas. Con este proceder se continúa, progresiva y lentamente, completando y renovando por fases la ruina. A ello el público y la crítica pueden ser también sensibles (cambio de la imagen del monumento, ya de larga tradición, provocada a su vez ¿por hiperconsumo artístico?)¹⁰¹. En concreto, Marcello Barbanera, comenta sobre la Acrópolis que,

Lovina, 2013, pp. 27-41. También SULFARO, Nino, “Under the shelter: problems in presenting archaeological sites to the public”, en BISCONTIN, Guido y DRIUSSI, Guido (eds.), *Conservazione e valorizzazione dei siti archeologici: approcci scientifici e problemi di metodo. Atti del convegno di studi, Bressanone, 9-12 luglio 2013*, Col. “Scienza e Beni Culturali”, XIX, Edizione Arcadia Ricerche, Venecia, 2013, pp. 1207-1208 y Tav. 52.

98 Cfr. GIZZI, Stefano, “Il rudere tra conservazione e reintegrazione”, ob. cit., p. 42.

99 MOLINA-MONTES, Augusto, “Archaeological Buildings...”, ob. cit., pp. 488-490. El mismo caso se comenta en STANLEY-PRICE, Nicholas, “Excavated Foundations and Total Reconstruction”, en *International Conference on Reconstruction of the Hwangnyongsa Temple: Gyeongju-si, Republic of Korea, April 28-29, 2006*, Gyeongsanbuk-do, National Research Institute of Cultural Heritage, Republic of Korea, 2006, pp. 11- 13.

100 GIZZI, Stefano, “Il rudere tra conservazione e reintegrazione”, ob. cit., pp. 36-37.

101 Véase FERRARA, María Luisa, “Il rudere archeologico tra anastilosi, reintegrazione e ripristino: le attuali linee comportamentali del restauro in Grecia”, *Recupero e Conservazione*, 82 y 84 (2008), pp. 66-71 y 40-45, analiza los planteamientos de recientes intervenciones en la Acrópolis, el Partenón y otros monumentos clásicos griegos, en ocasiones restaurados sucesivamente para corregir errores previos y para facilitar, supuestamente, su legibilidad. También GLENDINNING, Miles, *The Conservation Movement: A History of Architectural Preservation*, Routledge,

“odierna ha l’aspetto di una landa desolata, uno sperone roccioso, da cui emergono i fetici di un’antichità artificiale del V secolo a. C., risultato di una sterilizzazione culturale. Il tempio di Atenea Nike lo si potrebbe difficilmente considerare una costruzione antica (...) Anche L’Eretteo subì una sorte analoga...

(.../...) Oggi l’Acropoli (...) dove non c’è nulla di autentico, né lo sguardo d’insieme, né le singole parti, tutto è stato liberato dalla tracce della storia e il complesso si può ascrivere facilmente a quello delle rovine artificiali del XVIII secolo”¹⁰².

Como ejemplos de intervenciones aún más extremas efectuadas en ruinas de la Antigüedad, caso de las reconstrucciones y recreaciones, recordemos aquí las ya mencionadas obras efectuadas en el Palacio de Knossos, bajo la dirección de Arthur Evans a principios del siglo XX, que aún hoy asombran a cualquier alumno de Historia del Arte; o la conocidísima erección de la Stoa de Átalo en Atenas, realizada entre 1953 y 1956, sobre los restos excavados principalmente a fines del siglo anterior, por el American School of Classical Studies at Athens¹⁰³ (fig. 30). Recientemente se han multiplicado este tipo de actuaciones para cuya justificación se consideran diversos factores, destacando, además de los pedagógicos, los socio-económicos (el intento de generar recursos en zonas deprimidas, por ejemplo), que según los expertos deben aceptarse sólo en conexión con el contexto cultural, local y nacional¹⁰⁴. Porque realmente, aunque cualquier especialista o persona interesada en los restos clásicos o en la restauración monumental suele percibir que son reconstrucciones contemporáneas, los turistas no suelen darse muchas veces cuenta de ello. En el caso de la Stoa ateniense, Hartwig Schmidt relata que “tour guides report that it is often difficult to rid tourists of their romantic notion that Socrates once rallied his students around him on the very steps on which the modern visitors are standing”¹⁰⁵. Y sobre la misma reconstrucción



[30]. Stoa de Átalo, Atenas (fot. ApostleKtenas, <https://goo.gl/OUdjHL>).

Londres, 2013, pp. 438-439, que incluye las obras recientes en la Acrópolis en el epígrafe titulado “Facsimile monuments: the image of heritage”. Sobre el cambio de imagen del monumento, que ha sido restaurado en las últimas décadas por equipos multidisciplinares altamente cualificados, es interesante el texto de Fani MALLOUCHOU-TUFANO, “Thirty Years of Anastelosis Works on the Athenian Acropolis, 1975-2005 (2006), en SULLIVAN, Sharon and MACKAY, Richard (eds.), *Archaeological Sites...* ob. cit., pp. 471-483.

102 BARBANERA, Marcello, “Metamorfosi delle rovine...”, ob. cit., p. 59 y ss. La cita procede de pp. 59 y 62.

103 Véase un comentario de las mismas en WOOLFITT, Catherine, “Preventive conservation of ruins...”, ob. cit., pp. 151-152. La Stoa ateniense se comenta también, por ejemplo, en SCHMIDT, Hartwig, “Reconstruction of Ancient Buildings”, en TORRE, Marta de la, *The Conservation of Archaeological Sites in the Mediterranean Region. An International Conference Organized by the Getty Conservation Institute and the J. Paul Getty Museum, 6-12 May, 1995*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1997, pp. 42-43; y en STANLEY-PRICE, Nicholas, “Excavated Foundations...”, ob. cit., pp. 8-10.

104 WOOLFITT, Catherine, “Preventive conservation of ruins...”, ob. cit., pp. 149, 150 y 158. Véase también, en la misma publicación WHITE, Amanda, “Interpretation and display of ruins and sites”, p. 250, donde la autora afirma que las reconstrucciones, que cayeron en desgracia a fines del siglo XIX, vuelven a ser populares como un medio de presentación.

105 SCHMIDT, Hartwig, “Reconstruction of Ancient Buildings”, ob. cit., p. 43.

Nicholas Stanley-Price apunta, ante los factores que considera que le hacen perder autenticidad (uso de hormigón armado, instalaciones modernas, falta del colorido original, aunque pueda ser exacta en los volúmenes), lo que sigue: “Many visitors apparently assume it is a genuine surviving Classical building. Should they not be informed that it is not?”¹⁰⁶. En cuanto a Knossos, es el segundo lugar más visitado de Grecia, tras la Acrópolis, y uno de los sitios arqueológicos más admirados del mundo¹⁰⁷.

Como afirma el mismo Schmidt, generalmente las reconstrucciones (yo añadiría las intervenciones en ruinas de cierta envergadura, incluidas las anastilosis) “falls in the realm of tourist attractions, and as such should not be part of archaeological sites”.¹⁰⁸ De hecho, la restauración la Biblioteca de Celso en Éfeso (1970-78, figs. 31 y 32), supuestamente producto de una labor de anastilosis dirigida por Friedmund Hueber, ha convertido el monumento en uno de los principales símbolos y el mayor atractivo del sitio arqueológico en el que se encuentra. En esta intervención se partió del supuesto de que “today’s visitors do not want to see romantic ruins (...) but prefer to see the monument as it looked in ancient times”¹⁰⁹.



[31]. Biblioteca de Celso, Éfeso, en 1935, antes de su reconstrucción, Medelhavsmuseet, Suecia (<https://goo.gl/fpbT9Y>, <https://goo.gl/bPRjSy>).

106 STANLEY-PRICE, Nicholas, “Excavated Foundations...”, ob. cit., p. 9.

107 PAPADOPOULOS, John K., “Knossos”, en TORRE, Marta de la, *The Conservation of Archaeological Sites...* ob. cit., pp. 93-125, las cifras de visitantes en pp. 99-101. Sobre Knossos véase también el comentario de Marcello BARBANERA en “Le città dei vivi e dei morti...”, ob. cit., p. 180.

108 SCHMIDT, Hartwig, “Reconstruction of Ancient Buildings”, ob. cit., p. 50. Del mismo autor, véase: “The impossibility of resurrecting the past: Reconstructions on archaeological excavation sites”, *Conservation and Management of Archaeological Sites*, 3: 1-2 (1999), pp. 61-68.

109 DEMAS, Marta, “Ephesus”, en TORRE, Marta de la, *The Conservation of Archaeological Sites...* ob. cit., pp. 127-149, la cita en p. 138. La dirección de la anastilosis consta, por ejemplo, en SCHMIDT, Hartwig, “The impossibility of resurrecting the past...”, ob. cit., p. 64.



[32]. Biblioteca de Celso, Éfeso, en 2010 (fot. Benh LIEU SONG, <https://goo.gl/jhfgBF>).

Quizás uno de los casos más extremos de reconstrucción de ruinas en tiempos recientes (aunque nació décadas atrás se sigue desarrollando), vinculado a la denominada arqueología experimental, es el del Parque Arqueológico de Xanten, realizado sobre la antigua ciudad *Colonia Ulpia Traiana*, en Alemania. Allí las construcciones “romanas” *ex novo*, algunas veces levantadas sobre ruinas originales (aunque parece que, al menos en algunos casos, convenientemente protegidas) y basadas en concienzudas investigaciones, constituyen una atracción turística de primer nivel¹¹⁰. Pueden visitarse casas (2007-2014), un hostel con restaurante y baños “romanos”, parte de las murallas y puertas monumentales (erigidas con los mismos materiales y sistemas constructivos), los restos del templo del Puerto (de 27 m de altura, cuyos detalles “have been reproduced on the basis of innumerable fragments found during the excavations” y cuya “original foundation plate” está debajo de lo construido, figs. 33 y 34) o un anfiteatro (fig. 35), en el que se celebran espectáculos tales como carreras de carros o luchas de gladiadores. Todo ello forma un conjunto singular de reconstrucciones (“full size buildings”) en el que se ha experimentado (y se continúa experimentando) el afán reconstructivo que ha cobrado fuerza en las últimas décadas también en otro tipo de monumentos histórico-artísticos¹¹¹.

En la página del parque de Xanten puede leerse, por ejemplo, que:

“The temple’s foundation plate and innumerable fragments were discovered during the excavations in 1977 and the following years. Several of these fragments will be on display in the new Roman Museum. The foundation plate can now be reached via an entrance at the back of the temple, for the reconstructed building stands over it like a protective building. Interested visitors will find many archaeological traces dating back to the days when the temple was built almost two thousand years ago”.

Así que el templo incluso se puede valorar como una cobertura, como una construcción que protege convenientemente los restos originales.

¹¹⁰ Véase ZITO, Rosa Maria, “Austria e Germania: il Limes, le ville romane e l’archeologia urbana”, en RUGGIERI TRICOLI, Maria Clara, *Musei sulle rovine. Architetture nel contesto archeologico*, Edizione Lybra Immagine, Milán, 2007, pp. 231-232.

¹¹¹ Véase la página web oficial del parque, especialmente el apartado relativo a “reconstructed buildings”: http://www.apx.lvr.de/en/lvr_archaeologischer_park/archaeologischer_park.html, consultada el 27 de septiembre de 2016. En Alemania y los países del este de Europa son bien conocidos numerosos casos de reconstrucciones. Por ejemplo, en Berlín está ahora mismo en construcción el nuevo Palacio Real. A este respecto es muy interesante DUSHKINA, Natalia, “Historic reconstruction: prospects for heritage preservation or metamorphoses of theory?”, en STANLEY-PRICE, Nicholas y KING, Joseph, *Conserving the authentic. Essays in honour of Jukka Jokilehto*, ICCROM, Roma, 2009, pp. 83-94.



[33]. Reconstrucción parcial del templo del Puerto, Parque Arqueológico de Xanten, Alemania (fot. Christoph Matthias Siebenborn, <https://goo.gl/uj4VIF>)



[34]. Cimientos del templo del Puerto, Parque Arqueológico de Xanten, Alemania (fot. Carole Raddato, <https://goo.gl/nlorQT>).



[35]. Anfiteatro del Parque Arqueológico de Xanten, Alemania (fot. Magnus Manske, <https://goo.gl/8Jfud6>)

El anfiteatro fue parcialmente reconstruido a comienzo de los años ochenta

“on the original pillars which were discovered during the excavations.

(.../...) Today, the amphitheatre is once again the scene of regular performances, albeit without shedding a single drop of blood. Artistes of international renown come to Xanten to perform in the operas, operettas and musicals during the Summer Festival.

Gladiator fights are one of the highlights of the Roman Festival Swords, Bread and Games. The gladiators also present their authentic equipment during the Roman Weekends in summer”.

Esto evidentemente es un parque temático magnífico. No lo conozco personalmente, pero no creo que la experiencia de visitar esta “antigua” y exitosa ciudad romana (que parece un gran escenario cinematográfico, aunque cuente con un excelente museo, restos originales, concienzudos investigadores y espectaculares infraestructuras), aunque puede ser divertida e incluso ilustrativa, pueda parecerse mucho a la experiencia de pasear por los foros romanos o por Villa Adriana en Tívoli, a pesar de las también muchas restauraciones emprendidas en ambos conjuntos arqueológicos.

Y no es, como es bien sabido, un fenómeno único en Europa o Alemania, donde también se han rehecho otras edificaciones en el ámbito de las “Frontiers of the Roman Empire: Upper German-Raetian Limes”, cuyos restos están incluidos en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO desde 2005, quedando excluidos de tal reconocimiento los edificios reconstruidos con posterioridad a 1965, sobre los que simplemente se recomendó su inclusión en la zona de amortiguamiento. Una, quizá pequeña, llamada de atención hacia un tipo de intervenciones criticadas desde muy diversos ámbitos científicos¹¹².

Mucho se ha abusado del recurso a la legibilidad, de la relevancia de la educación en lo relativo a la exposición del patrimonio y, especialmente, de las ruinas. Muchos autores llevan ya unos años insistiendo en que “the promotion of educational values should not be at the expense of the monuments”¹¹³. Pero insisto que el asunto es más grave si consideramos que el público, en general, está leyendo bastante mal las ruinas.

Cuestión diferente es cuando la anastilosis amplia o la reconstrucción se aplican en edificios destruidos de forma catastrófica (terremotos, guerras...), caso de la catedral de Venzone o la Frauenkirche de Dresde¹¹⁴, pues se suele considerar como un método aceptable por el público que, en este caso, sí conoce la realidad previa a la intervención y recupera la imagen del monumento que tiene en su memoria, en su mente (no hace falta una exactitud absoluta, generalmente, en la operación reconstructiva). Se recupera algo existente hasta hace más o menos poco tiempo, que se ha perdido accidental y repentinamente. No creo que sea sólo cuestión de resanar heridas emocionales de los ciudadanos afectados por este tipo de acontecimientos, que también. Creo que la distancia temporal, la falta o no de la memoria patrimonial, la mayor o menor lejanía del momento de la pérdida, es igualmente un factor clave en este tipo de evaluaciones, bien populares, bien profesionales, del patrimonio cultural.

Así, por ejemplo, lo ve Fabiano Ferrucci al decir:

“La scelta di ricostruire `dove era, com’era´ è meno sofferta quando avviene a pochissima distanza dall’evento calamitoso. L’immagine del rudere non ha infatti tempo di sedimentarsi nella memoria collettiva, storicizzarsi, acquisire valenze formali proprie e iniziare quindi a confluire con l’entità intero cui il rudere stesso rimanda”¹¹⁵.

112 Véase ZITO, Rosa Maria, “Austria e Germania...”, ob. cit., p. 227. Ejemplos de dichas reconstrucciones alemanas son las de la Puerta Praetoria de Weissenburg (1990) o de la torre de Rheinbrol (1974). También puede consultarse la documentación de la UNESCO en: <http://whc.unesco.org/en/decisions/511>, vista el 28 de septiembre de 2016. La zona del Reino Unido incluida también en “Frontiers of the Roman Empire”, la “Hadrian’s Wall”, se incluyó en la Lista en 1987.

113 SULFARO, Nino, “Under the shelter: problems in presenting archaeological sites...”, ob. cit., p. 1207.

114 GIZZI, Stefano, “Il rudere tra conservazione e reintegrazione”, ob. cit., pp. 37-39.

115 FERRUCCI, Fabiano, “Note sul trattamento del rudere”, *Progetto Restauro*, 54 (2010), p. 23.

Tanto en el ámbito de la anastilosis como en las intervenciones en ruinas en general, uno de los grandes temas de debate es si las restauraciones y añadidos deben ser visibles, distinguibles, o no. Y si se deben hacer con materiales y técnicas antiguos o modernos¹¹⁶. Cuando dichas diferencias son muy evidentes, suelen impactar negativamente en el público, que cree mermada la autenticidad del monumento, según se entiende vulgarmente tal concepto (materialidad generalmente). Si las distinciones son sutiles el espectador, con frecuencia, ni las percibe, creyendo que la obra se ha conservado siempre tal como la ve. Sería el caso, ya comentado, del Patio del Yeso del Alcázar de Sevilla, con sutiles diferencias entre lo correspondiente a la fábrica almohade y a la contemporánea que introdujo Rafael Manzano en los años setenta del pasado siglo, al des-restaurar la obra previamente hecha en torno a 1913. Si se hacen con el mismo material, pero nuevo, lo que en principio se distingue, tiende a confundirse con el desgaste y el paso del tiempo, por lo que pronto vuelve a pasar desapercibido. También se usan a veces estructuras diferentes, como los asientos de madera sobre estructura metálica del anfiteatro de Beit Guvrin, en Israel, intentando respetar el original, lo que suele ser mejor interpretado; o, en el recrecimiento de muros, líneas de distinción entre lo antiguo y lo recrecido (desde rebajando los materiales añadidos, hasta con pintura negra, piedras más pequeñas, tejas...)¹¹⁷, con lo que se intenta (aunque no siempre se consigue) que el espectador perciba claramente que las ruinas están restauradas. Además, con el paso del tiempo, las intervenciones se suelen acumular unas sobre otras, a veces actuándose con diferentes medidas de diferenciación en cada una de ellas, con lo que el visitante puede llegar a encontrarse finalmente con paramentos difícilmente legibles, incluso para el medianamente formado en el asunto.

Otro problema, como también apunta Gizzi, es el de la selección del lenguaje cuando los añadidos son considerables, pues se sigue oscilando entre el modo expresivo similar al de la ruina original y la distinción clara entre lo antiguo y lo nuevo usando un lenguaje actual. Bien es cierto que esta segunda tendencia quizás está ya algo superada porque con el paso de los años dichas intervenciones pierden buena parte de su riqueza expresiva (como ejemplo propone Gizzi la obra de 1961 de Egon Eiermann en la Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche). Fueron experiencias innovadoras en su momento pero que se han extendido quizá en exceso, con soluciones similares y más simples¹¹⁸. En España, se puede distinguir entre cómo aceptan estas intervenciones “modernas” los arquitectos (en general, pues siempre hay excepciones, especialmente entre los arquitectos-historiadores) y otros profesionales del patrimonio y el público. En cualquier caso, este tipo de intervenciones han sido, y siguen siendo, muy abundantes en nuestro país en las últimas décadas, a pesar de la opinión popular y de la de algunos expertos, como Alfonso Jiménez, quien al tratar del asunto afirma:

“este tipo de opciones se basan en una interpretación abusiva del precepto que [en la actual legislación española] prohíbe el mimetismo y que, obviamente, no tiene por qué conducir automáticamente a resultados como los que muestran las fotografías adjuntas; este problema se puede matizar mucho, ya que las soluciones intermedias que se pueden diseñar, ubicadas entre el execrable mimetismo y la deseada confrontación, son casi infinitas, dependiendo de la calidad del arquitecto, requisito que sólo se verifica a posteriori, cuando ya no tiene remedio¹¹⁹.”

Cabe aclarar que los ejemplos a los que se refiere el autor son el diseño de Franco Minissi, de hace ya varias décadas, para cubrir los mosaicos de la villa siciliana de Casale, en Piazza Armerina, donde se recreó el volumen de las construcciones con nuevos y discretos materiales, mostrando respeto por la historia y ejemplificando una buena convivencia de la creatividad del

116 RIZZI, Gionata, “Preface”, ob. cit., p. xxii.

117 Véase este ejemplo en WOOLFITT, Catherine, “Preventive conservation of ruins...”, ob. cit., p. 155.

118 GIZZI, Stefano, “Il rudere tra conservazione e reintegrazione”, ob. cit., pp. 32-35.

119 JIMÉNEZ MARTÍN, A., “Para restaurar, ¿leyes, cartas...o nada?”, en RODRÍGUEZ LEÓN, Luis Carlos (coord.), *Protección jurídica del patrimonio cultural*, Instituto Andaluz de la Administración Pública, Sevilla 2009, p. 46 y ejemplos en pp. 46-48.

arquitecto con la conservación del monumento; y la Casa del Mitreo de Mérida, con una cubierta efectuada siguiendo un “aparatoso” diseño, que podría igual estar en el “peaje de una autovía” y que adquiere protagonismo propio al margen del monumento.

En Italia, sin embargo, el mismo Gizzi afirma que esta tendencia no ha sido muy desarrollada, como ha ocurrido en otros países de Europa (entre ellos el nuestro) y que es más frecuente dejar las ruinas en su estado actual, “con regolarizzazioni minime”, siguiendo el ya citado modelo de San Galgano, de Gino Chierici, más en línea con el concepto de preservación anglosajón. En el restauro arqueológico quizás, como apunta el mismo Gizzi, lo que más preocupa, el problema que más comúnmente se plantea, es el del *skyline* de los restos (cómo protegerlo, si dejarlo más o menos irregular), más que cuestiones reconstructivas o estructurales¹²⁰.

Un caso diferente, por el recurso al lenguaje arquitectónico contemporáneo, aunque también se ha criticado por ser una restauración-reconstrucción excesiva, es el del teatro romano de Sagunto (fig. 36), cuyo proyecto, de Giorgio Grassi y Manuel Portaceli, se hizo en 1985¹²¹. En este caso el impulso inicial del público es de rechazo e incomprensión ante lo que se duda que sea una forma idónea de conservación patrimonial. Algo similar a lo que suele ocurrir ante la percepción de obras como la efectuada en 1989 en la capilla de los Benavides del convento de San Francisco, en Baeza, por Jaime Nadal y Sebastián Araujo, en la que arcos de metálicos insinúan la cubierta¹²²; o la realizada por Francesco Ceschi en el templo de Apolo, cerca de Veio, a modo de evocativa reconstrucción con una ligera estructura de hierro (proyecto de 1993, fig. 37)¹²³.

Cabe añadir a todo ello que con el relativismo posmoderno, con la patrimonialización de prácticamente todo (no sólo lo material, sino lo inmaterial), con la reivindicación de la memoria, más que de la historia, parece que hemos entrado en un periodo en el que vale casi todo o, más bien, se encuentran excusas para cualquier tipo de intervención, incluso aquéllas que en el ámbito de las ruinas confunden lo nuevo y lo preexistente. Miles Glendining llega a decir que se ha “reventado” (“burst open”) el sistema de valores del movimiento conservador¹²⁴.



[36]. Teatro romano de Sagunto, (fot. Antonio Marín Segovia, <https://goo.gl/pj0tvM>).

120 GIZZI, Stefano, “Il rudere tra conservazione e reintegrazione”, ob. cit., p. 36.

121 Véase la crítica a esta intervención de PAONE, Rosario, “La conservazione del patrimonio archeologico...”, ob. cit., p. 5.

122 PALMA CRESPO, Milagros, *Baeza restaurada. Un siglo de intervenciones en el patrimonio monumental*, Universidad de Granada, 2013, pp. 340-346 (tesis doctoral dirigida por Francisco Javier Gallego Roca y Susana Mora Alonso-Muñoz). Puede consultarse en: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/30854>.

123 SULFARO, Nino, “Under the shelter: problems in presenting archaeological sites...”, ob. cit., p. 1209; y PORRETTA, Paola, “The Temple of Apollo in Veio. Just for show”, *Iuav*, 39 (2006), p. 13.

124 Véase el último capítulo de GLENDINNING, Miles, *The Conservation Movement...* ob. cit., pp. 415-449.



[37]. Templo de Apolo en Veio, Santuario de Portonaccio (fot. Livioandronico2013, <https://goo.gl/sz63LJ>).

Pero además nos deberíamos plantear, visto lo visto, si el público realmente tiene (o sigue teniendo) interés por el pasado o la historia, y si lo que hemos conseguido es llegar a una vulgarización del patrimonio y a una banal lectura y consumo del mismo por un turismo de masas. A este respecto son muy sugerentes las reflexiones que plantea Marcello Barbanera, quien, ante la multiplicidad de respuestas posibles ante el dilema de cómo conservar las ruinas, hace un breve pero interesante recorrido histórico por relevantes conjuntos arqueológicos y las intervenciones efectuadas en ellos en su “renacer” contemporáneo, bien *in situ*, bien en museos, para finalizar con algunos ejemplos que ilustran la siguiente afirmación: “Dei resti dei templi e delle statue anni fa si impadronì la modernità, che oggi non di rado volge alla volgarità”¹²⁵.

| 130 |

Julián Esteban Chapapría, por su parte, resume la evolución del panorama cultural que ha rodeado la conservación del patrimonio del siglo XIX al XXI muy clara y brevemente diciendo:

“ha cambiado sustancialmente, del aprecio romántico y erudito se pasó al mundo científico, y de éste al mundo de la técnica, y en el último estadio al de una sociedad que se mueve entre el disfrute colectivo de los bienes culturales, los parques temáticos y la rudeza de la especulación más desconsiderada”¹²⁶.

Insisto en que la paradoja es que el público quiere ver las ruinas reconstruidas, pero cuando se entera de que lo están, se decepciona. Al menos hasta ahora. No sé si en un futuro no se le dará relevancia a la confusión entre realidad y ficción, entre historia y memoria o entre la Historia y las historias (*History* y *stories*, que dirían los anglosajones).



Aunque hay que tener en consideración también una cuestión que apuntó Alessandra Melucco Vaccaro, “la restauración como momento cognitivo insustituible, como instrumento para la restitución crítica del texto material”¹²⁷, de momento debe tener ciertos límites, al menos en los casos en que esa restitución sea aún posible, quizá ya sólo en las nuevas excavaciones o en ruinas poco o nada restauradas. Por ello quizá necesitemos revisar tanto la educación patrimonial del público como los planteamientos teóricos y normativos sobre los que supuestamente se cimenta la conservación de los

¹²⁵ BARBANERA, Marcello, “Le città dei vivi e dei morti...”, *ob. cit.*, p. 200.

¹²⁶ ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, “De restauraciones, cartas y leyes”, en RODRÍGUEZ LEÓN, Luis Carlos (coord.), *Protección jurídica del patrimonio...* *ob. cit.*, p. 181.

¹²⁷ MELUCCO VACCARO, Alessandra, “La crisis de la `belleza de las ruinas´”, *ob. cit.*, p. 13. Véase de la misma autora “I nodi attuali nella conservazione delle aree archeologiche”, *Restauro: quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi*, 110 (1990), p. 21.

monumentos. Recordemos que, por ejemplo, el proyecto de Grassi y Portaceli para el teatro romano de Sagunto se fundamentó en que en el edificio “intervención tras intervención [más de quince desde 1955 a 1978] se llegó a la situación de una ruina artificial”¹²⁸. ¿Qué es una ruina artificial? ¿La que ha tenido numerosas intervenciones? Pensemos de nuevo en el Partenón y la Acrópolis, o en el Coliseo. Solo habría que tener a mano el conocidísimo texto de Jukka Jokilehto para calificarlos como absolutas “ruinas artificiales”, no ya sólo por las numerosas intervenciones contemporáneas, sino también por las transformaciones y actuaciones que sufrieron a lo largo de toda su historia. Como ya hemos referido, la mayor parte de las más famosas ruinas del mundo son “artificiales” y pocos osarían, ante dichos símbolos mundiales, hacer o justificar acciones como la efectuada en el teatro valenciano. Porque, además, como dicen Mary Beard y Keith Hopkins sobre el tan alterado Coliseo, aún se puede aprender mucho con una atenta contemplación de los restos del monumento que han sobrevivido¹²⁹.

También es cierto que algunas ruinas se han conservado en un estado más fiel que otras al recuerdo de su posible aspecto original, pero ello tampoco es óbice para que las erróneamente intervenidas se conviertan igualmente en iconos del lugar en el que se ubican, sean altamente divulgadas a través del mundo de la imagen y por ello más “intocables” que otras, como afirma Stefano Gizzi respecto al Canopo de Villa Adriana en Tívoli, el templo circular de Atenea Pronaia en Delfos o el más recientemente re-erigido Traianeum de Pérgamo¹³⁰. Como bien dice Julián Esteba Chaparría la restauración no ha sido sólo el intento de recuperación de ciertos “documentos” históricos. Ha sido también una operación de arquitectura como resignificación ideológica, de fabricación de símbolos, identidades y memorias, y también [y yo diría que muy frecuentemente, al menos en España] de dignificación artística”¹³¹.

Así que deberíamos volver a plantearnos la teoría y los criterios de la restauración monumental desde la realidad social y patrimonial, como en cierto modo ha hecho Nicholas Stanley-Price con el tema de la reconstrucción de las ruinas. Si por muchas cartas y convenciones que rechacen las reconstrucciones se siguen rehaciendo, creando edificios que él considera nuevos, hay que tratar del asunto e intentar proponer nuevas recomendaciones útiles al efecto¹³².

En la realidad patrimonial y social actual la difusión de las imágenes tiene unos efectos, sin duda, muy relevantes, tanto para la educación del público, como para capacitar a los teóricos y técnicos a la hora enfrentarse a la restauración de las ruinas. Al público hay que refrescarle la memoria con el conocimiento histórico, algo que se puede hacer bien y fácilmente con imágenes expuestas en los propios monumentos sobre los estados previos, con una muestra significativa de su iconografía a lo largo de su propia trayectoria vital. Muchas veces me he preguntado si no se aplica esta sencilla medida porque realmente no interesa a los gestores de los monumentos, que venden su “autenticidad”. A los agentes patrimoniales, también hay que recordarles la relevancia de la indagación histórica e iconográfica, que debe ser convenientemente contextualizada en el panorama general de tantos estudios previos como se hacen (o se supone que se hacen) antes de restaurar.

Y los criterios y los problemas de hoy hay que analizarlos desde la realidad actual, aunque teniendo en mente la trayectoria real, también ya histórica, de la disciplina y no desde la tradición teórica decimonónica en las que parecen asentarse aún los debates actuales sobre la restauración monumental. Siempre volvemos la mirada a Ruskin, Viollet, Boito, Giovannoni... cuando la realidad, tanto de nuestro patrimonio cultural como de la sociedad, ha cambiado y evolucionado bastante.

Hay que repensar qué debemos y queremos hacer en el futuro con nuestras ruinas, que aumentan sin cesar sin que apenas tengamos tiempo y medios suficientes para actuar sobre ellas.

128 ESTEBAN CHAPARRÍA, Julián, “De restauraciones, cartas y leyes”, ob. cit., p. 198.

129 Véase HOPKINS, Keith y BEARD, Mary, *The Colosseum*, Profile Books, London, 2005, pp. 122-125.

130 GIZZI, Stefano, “Anastilosi e rimontaggi `infedele´, quale `simbolo dei luoghi´”, en *Topos e progetto*, 2 (2000), pp. 53-80.

131 ESTEBAN CHAPARRÍA, Julián, “De restauraciones, cartas y leyes”, ob. cit., p. 205.

132 Véase STANLEY-PRICE, Nicholas, “The Reconstruction of Ruins...”, ob. cit.

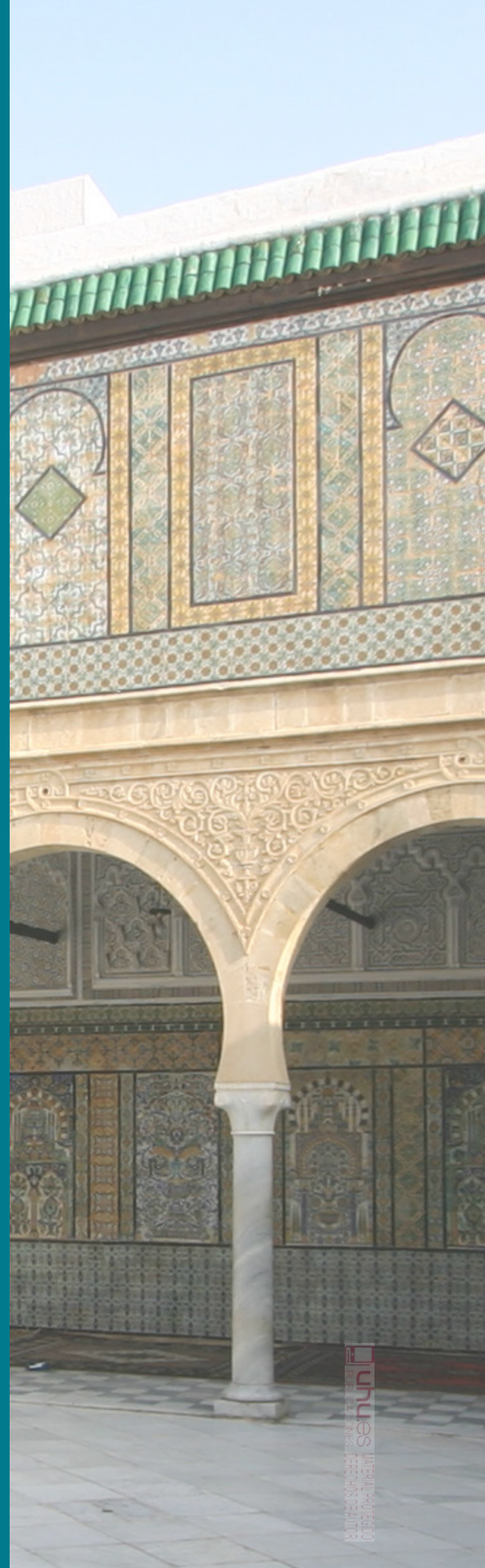




EL ESTADO, EL ESTADO ISLÁMICO,
LA COMUNIDAD INTERNACIONAL Y
LA DESTRUCCIÓN INTENCIONAL DE
LAS RUINAS

LUIS PÉREZ-PRAT DURBÁN
UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE





RESUMEN

Ante la destrucción intencional de las ruinas, del patrimonio cultural en suma, a la que se ha dedicado el Estado Islámico, con ánimo de efectuar una limpieza cultural, la comunidad internacional cuenta con una panoplia de medios para responsabilizarle, aunque en gran medida de menor eficacia para detenerle. Es este marco jurídico y político el que se pretende reconstruir en este trabajo. Antes de examinar tanto los hechos actuales, como el interés de la comunidad internacional por evitar tales destrucciones intencionales, se ha pasado revista a un fenómeno, el de la erradicación del propio patrimonio, practicado por actores estatales y no estatales, que es multifacético y controvertido. Después de hacerlo, se ha examinado la reacción internacional, desde la normativa internacional y la Declaración de la UNESCO de 2003 a las más recientes resoluciones del Consejo de Seguridad, sin olvidar la acción de los tribunales penales internacionales

1. INTRODUCCIÓN*

En lo tocante a las ruinas, restos arqueológicos, museos y, en suma, al patrimonio cultural, la guerra en Siria e Irak ha dado lugar a una devastación de un rango similar a la que han sufrido su población, sus ciudades, sus infraestructuras. Nada nuevo bajo el sol. Guerra y destrucción de patrimonio cultural forman parte de una ecuación indisoluble desde la antigüedad hasta ahora, inclusive a pesar del esfuerzo de la comunidad internacional por proveerse de una normativa que impida que se causen daños a los bienes culturales en caso de conflicto armado. Sí ha sido significativa, aunque tampoco nueva, la destrucción deliberada del patrimonio cultural por el Estado Islámico (EI, ISIS, ISIL o DAESH¹), no ya como acto de guerra, que también, sino con vocación de limpieza cultural en las zonas ocupadas por esta organización islámica radical de fe salafista. A ello debe añadirse el uso propagandístico de esas acciones, que buscan algo similar a lo que aconteció con ocasión de la voladura de los Budas de Bamiyán en 2001 por el gobierno talibán de Afganistán: ruptura y destrucción de la memoria de otras comunidades, limpieza cultural, en suma; campaña de propaganda para inspirar a las organizaciones satélites que actúan en Libia, Mali y otros países; provocación a la comunidad internacional y, por qué no, obtención de financiación con la venta en el mercado negro de los restos arqueológicos conseguidos en su campaña de devastación.

Esta es la cuestión que vamos a analizar: la destrucción deliberada de patrimonio cultural. Por supuesto que, en esa categoría entran las ruinas pero, advertimos que el concepto de ruina no es jurídico, mientras que sí lo es el de bien o patrimonio cultural. El Estado Islámico ha atentado contra ruinas arqueológicas (por ejemplo el sitio de Palmira), edificios de significación religiosa cristiana (el monasterio de San Elías, cerca de Mosul, el más antiguo de Irak) o inclusive islámica (la tumba de Yunus o Jonás, al norte de Mosul) y museos (como el de Mosul) (fig. 1). En el mismo sentido, aunque en mucha menor escala, ha actuado Al-Nusra, la sucursal de Al Qaeda en Siria,

*Catedrático de Derecho Internacional Público y Relaciones Internacionales de la Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla (lperpra@upo.es). Este trabajo ha sido realizado gracias a una estancia de investigación en la sede del ICCROM en Roma, financiada con una ayuda del Ministerio de Educación, Deporte y Cultura del programa “Estancias de profesores e investigadores senior en centros extranjeros, incluido el Programa “Salvador de Madariaga” (convocatoria de 2016). Quiero agradecer a Paul Arenson, director del Servicio de Conocimiento y Comunicación del ICCROM, y a Daniela Sauer y Cécile Gallon, responsables de la Biblioteca del citado organismo, la acogida y el apoyo prestado durante esa estancia en una modélica biblioteca y una institución de referencia mundial en el ámbito de la restauración de bienes culturales. El trabajo, por otra parte, se enmarca en el desarrollo del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad “Ruinas, expolios e intervenciones en el patrimonio cultural”. Código DER2014-52947-P.

1 Sobre el significado de ISIS y su diferenciación respecto de la expresión DAESH (transcripción a siglas de *Dawlat al Islamiya lil Iraq wa Sham, esto es, de Estado Islámico de Irak y Levante*), véase una certera explicación en la prensa en “¿Estado Islámico, Daesh o ISIS? ¿Qué diferencias hay?”, en http://www.huffingtonpost.es/2015/11/17/estado-islamico-daesh_n_8583052.html.

destruyendo objetos religiosos y dañando iglesias y edificios en Malula, población de mayoría cristiana al norte de Damasco, en la que se sigue hablando el arameo. Así que aunque analicemos la destrucción de ruinas de significado histórico o arqueológico, lo haremos sobre la base del concepto que permite hilar el discurso jurídico internacional: el de bien o patrimonio cultural.



[1] . Vandalismo de miembros del Estado Islámico en el museo de Mosul; captura de fotografía por el autor de este trabajo de vídeo de la organización islámica, que puede verse en https://www.youtube.com/watch?v=_341B9pUpiE.

Nos referiremos, en primer lugar, a los supuestos de destrucción patrimonial, tanto en tiempo de guerra como de paz, analizando su motivación, puesto que ese es el alcance de la indagación de este escrito: la destrucción intencional (epígrafe 2). A continuación se pondrá el énfasis en las situaciones en las que la destrucción deliberada de patrimonio puede atribuirse al propio Estado (epígrafe 3) o a grupos no estatales (epígrafe 4). Debe hacerse notar que es en este último epígrafe en el que hemos situado el análisis de las acciones del Estado Islámico, tomando partido por su consideración como actor no estatal, aunque la frontera entre tenerlo por un Estado o un grupo no gubernamental que controla un territorio es tanto difusa como problemática y peligrosa. Su implicación en la violación masiva de derechos humanos y la responsabilidad en el despliegue de acciones terroristas en suelo sirio e iraquí o de otros países, así como el padrinazgo a las que se realizan por yihadistas que juran lealtad al califato, y el deseo de subvertir el orden internacional, militan contra la posibilidad de que otros Estados arrosten la difícil de decisión de llevar a cabo su reconocimiento como Estado. Hacerlo sería concederle una dosis de legitimación que ningún actor internacional, inclusive los países de confesión suní, parece estar dispuesto a asumir, porque ello conllevaría complicar las relaciones con los países occidentales. Desde la perspectiva del Derecho Internacional también hay límites al reconocimiento de un Estado cuando éste se construye sobre la violación de los derechos humanos más elementales. Pero si descontamos estos argumentos –que no pueden descontarse–, a estas alturas el Estado Islámico reúne tres de los requisitos esenciales para que sea considerado como un actor estatal, que no son otros que los tradicionales territorio, gobierno y población. Aún así, debemos sostener, por lo dicho, que estamos ante un actor no estatal.

El epígrafe 5 se ocupará de explicar los fundamentos que excitan el interés internacional ante la destrucción intencional del patrimonio cultural, con una análisis especial de la Declaración de la Conferencia general de la UNESCO, adoptada en 2003 y relativa a la destrucción intencional de patrimonio cultural. El epígrafe 6 abordará la responsabilidad internacional del Estado destructor de su propio patrimonio, el epígrafe 7 la reacción institucional de la comunidad internacional ante los supuestos de destrucción deliberada, sea por el Estado o por actores no estatales, y el epígrafe 8 se ceñirá a la exposición del control jurisdiccional de la responsabilidad internacional por este tipo de actos.

2. LA DESTRUCCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

La destrucción de patrimonio cultural, una de las formas más acusadas de producción de ruinas, ha sido una constante histórica, desplegándose desde mucho antes de que se suscitara el mismo concepto de patrimonio cultural. Por ejemplo, los anales de Senaquerib muestran la aniquilación de Babilonia en el 689 a.C. por los asirios, arrasadas sus murallas, los templos de sus dioses, toda la ciudad, tal vez porque había depuesto al hijo del rey asirio, que previamente en otra campaña había sido colocado allí como rey². En general, más allá de este caso, se trata de un comportamiento que encuentra su origen en una multiplicidad de causas bien variada y no es la única la violencia desplegada en el marco de los conflictos armados. Piénsese en los efectos de las excavaciones ilegales sobre los sitios arqueológicos, en los desmembramientos de objetos culturales para su posterior venta en el mercado negro, en una actividad urbanística que ignora la existencia de restos antiguos, en una restauración de ruinas que acaba no respetándolas, en el atentado realizado por un individuo contra un bien cultural especialmente significativo³ o en la inserción de graffiti en una obra de arte⁴. Todos estos actos son supuestos que implican o traen por consecuencia el daño –querido o no– a los bienes culturales. En ese rango de actividades, el vandalismo aplicado a las obras históricas, artísticas o culturales ocupa un lugar especial, connotado por la intencionalidad del autor, aunque ésta no tenga que ser especialmente clara, ni siempre de la misma o de una única condición. Por ejemplo, en el caso de las excavaciones arqueológicas, la diferenciación entre actos de expolio y de vandalismo⁵ se centra en la intencionalidad, quedando para el primero de los casos las motivaciones económicas⁶ o el ansia por el coleccionismo de antigüedades⁷; en esos supuestos, el daño causado a los bienes arqueológicos es consecuencia, no necesariamente querida, de las actividades realizadas. Por su parte, el acto vandálico incluye la intencionalidad manifiesta de destrucción del objeto cultural.

2 Aparte de los anales citados, cfr. Paolo MATTHIAE, *Distruzioni, saccheggi e rinascite. Gli attacchi al patrimonio artistico dall'antichità all'Isis*, Mondadori, Milano, 2015, p. 113-115. Véase también Leila A. Amineddoleh, "Cultural Heritage, Vandalism and Looting: the Role of Terrorist Organizations, Public Institutions and Private Collectors", en *Santander Art & Culture Law Review*, 2, 2015, pp. 27 y ss.

3 El atentado contra la Pietà de Miguel Ángel, llevado a cabo a martillazos el 21 de mayo de 1972, es un claro caso de acto vandálico; véase, entre otros, Guy DEVREUX, *La Pietà di San Pietro. Storia e restauro 40 anni dopo*, Edizione Musei Vaticani, 2014.

4 Piénsese que, referente a los graffiti, no pueden juzgarse de la misma manera los descubiertos en los muros de Pompeya que los realizados más recientemente por miembros de la MINURSO en cuevas con arte rupestre del Sáhara occidental. Al respecto, véase Joaquim SOLER i SUBILS y Nick BROOKS, "Damage to rock art sites attributed to MINURSO in Western Sahara between 1995 and 2007", en http://www.udg.edu/portals/92/grup%20del%20sahara/minurso/minurso_damage_inventory.pdf. Es verdad que el paso del tiempo puede llenar de significado estos últimos, y acabar convirtiéndose en pruebas de que en un remoto siglo de la antigüedad, el siglo XX, hubo un conflicto político en el Sáhara Occidental que exigió el despliegue de tropas internacionales, entre las que figuraba un capitán egipcio, ese que se dejó arrastrar por el deseo de inmortalizar su nombre en las cuevas de Rekeiz Lemgasem. Mientras que su graffiti incorpora el deseo deliberado de que quede plasmado en un lugar que integra valores culturales socialmente reconocidos, los de Pompeya no fueron generados por la misma voluntad "destruktiva" de bienes culturales.

5 Cfr. Clive VELLA et al., "Looting and vandalism around a World Heritage Site: Documenting modern damage to archaeological heritage in Petra's hinterland", en *Journal of Field Archaeology*, vol. 40, 2, April 2015, p. 222.

6 El fenómeno de la huaquería en Perú iría en esta dirección; véase, sobre su efecto y detección, entre otros, D. A. CONTRERAS, "Huaqueros and Remote Sensing Imagery: Assessing Looting Damage in the Virú Valley, Perú", *Antiquity* 84, 210, pp. 544-555.

7 De ello puede ser un muy buen ejemplo el Fondo Arqueológico Ricardo Marsal Monzón, donado a la Junta de Andalucía –véase en http://www.juntadeandalucia.es/cultura/web/areas/bbcc/sites/consejeria/areas/bbcc/fondo_FARMM.html– y aceptado por ella al final de un confuso proceso que acabó con el sobreseimiento del procedimiento abierto al coleccionista por receptación.

No obstante, la línea entre preservación y destrucción patrimonial es mucho más difusa de lo que pudiera parecer a primera vista y ha generado una interesante reflexión en ciertos ámbitos académicos sobre la base de indagar en algo obvio, que “we always be forced to allow a certain amount of destruction because it is impossible and indeed undesirable to preserv and protect everything”⁸. Y porque la destrucción patrimonial puede ser vista como temas diferentes⁹: uno, bajo ciertas condiciones, como un acto de transformación de lo viejo –lo que se transmite al debate sobre la autenticidad e integridad de los bienes patrimoniales–; dos, cuando el resultado de la destrucción se acaba patrimonializando, lo que se observa en la decisión de la UNESCO de oponerse a la restauración de las estatuas de los Budas de Bamiyán, al optar por la conservación de los nichos tal cual quedaron después de su voladura; y tres, la constitución de patrimonio mediante actos de destrucción de otro. A ello se refiere Thomas Fibiger¹⁰, en un ejemplo peculiar, derivado del enfrentamiento en Bahrein tras su ‘primavera árabe’ de 2011, que consistió en la demolición por el gobierno del país del Pearl Monument, alrededor del cuál se reunía la oposición. Esa destrucción provocó la patrimonialización posterior del lugar, su conversión en una especie de patrimonio vinculado a las protestas.

La destrucción deliberada es, pues, sinónimo de vandalismo, pero no todas las destrucciones de bienes culturales son deliberadas, no todas alcanzan esa cota de intencionalidad. La destrucción negligente, como la ocasionada por la incuria en el desarrollo de políticas de conservación de objetos culturales, o también cuando a raíz de un conflicto armado se utilizan bienes culturales para finalidades espurias, se sitúa en otro orden de consideraciones respecto de la que queremos aquí abordar y que ha alcanzado un alto grado de notoriedad debido a la acción vandálica del DAESH o ISIS en Siria e Irak. Tomemos un ejemplo suministrado, esta vez sí, por los conflictos armados y su repercusión sobre el patrimonio cultural: el establecimiento por el ejército de los Estados Unidos durante la guerra de Irak del *Camp Alpha* en el sitio arqueológico de Babilonia. Los daños causados en el entorno del sitio tanto por los ocupantes estadounidenses en 2004 como por el ejército polaco, que heredó las instalaciones en 2005, se suscitaron por actuaciones que tenían por causa el funcionamiento del campo militar, incompatible con un sitio arqueológico¹¹.

Otro ámbito en el que se acaba por generar un efecto destructor –permítase esta expresión quizás excesiva– de patrimonio, aunque en él la intención deliberada milita en la dirección contraria, la de su preservación o, mejor dicho, recomposición, es el de la restauración. Más allá del caso extremo del teatro romano de Sagunto, que muy bien puede leerse como la construcción de un teatro romano actual sobre las ruinas romanas¹², una situación paradójica ha tenido lugar en el caso de los Budas de Bamiyán, el supuesto paradigmático de destrucción deliberada de

⁸ Como sostienen Cornelius HOLTORF y Troels Myrup KRISTENSEN, “Heritage erasure: rethinking ‘protection’ and ‘preservation’”, en *International Journal of Heritage Studies*, vol. 21, 4, abril 2015, pp. 313-317, quienes recuerdan, al hilo de la posibilidad de preservar el patrimonio, que se calcula que el coste de realizar todo lo necesario para la conservación del sitio de Pompeya alcanzaría los 335 millones \$.

⁹ Cfr, *Ibid.*, p. 315.

¹⁰ Véase Thomas FIBIGER, “Heritage erasure and heritage transformation: how heritage is created by destruction in Bahrain”, en *International Journal of Heritage Studies*, vol. 21, 4, abril 2015, pp. 390-404, especialmente las pp. 398-400.

¹¹ Véase Elizabeth C. STONE, “Archaeological site looting: the destruction of cultural heritage in Southern Iraq”, en Geoff EMBERLING & Katharyn HANSON (eds.), *Catastrophe! The Looting and Destruction of Iraq’s Past*, The Oriental Institute Museum of the University of Chicago, 2013, p. 78.

¹² Caso exhaustivamente estudiado por la literatura especializada. Citaremos la obra de Santiago MUÑOZ MACHADO, *La resurrección de las ruinas*, Iustel, Madrid, 2010; y las aportaciones de Julián ESTEBAN CHAPAPRÍA, Cristina GUIASOLA LERMA y LEONARDO SÁNCHEZ-MESA en la obra colectiva dirigida por Luis PÉREZ-PRAT DURBÁN y María del Valle GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, *Teatros romanos en España y Portugal: ¿patrimonio protegido?*, Universidad de Huelva, 2014.



[2]. El Buda grande de Bamiyán; el autor de la fotografía, tomada en 1976, es Marco Bonavoglia, y puede verse en <https://goo.gl/FVRg4c>.



[3]. El Buda chico de Bamiyán; el autor de la fotografía, tomada en 1977, es Phecda109, y puede verse en <https://goo.gl/9Z4mQ6>.

patrimonio al que me referiré más adelante, pero ahora relativa a su restauración, en concreto la de las efigies de los dos Budas (figs. 2 y 3). La UNESCO, que en 2003 había incluido en la Lista del Patrimonio Mundial el sitio *El paisaje cultural y los restos arqueológicos del valle de Bamiyan*, decidió en 2011 que no se restauraran las estatuas de arenisca de los Budas y que el tratamiento se ciñera al estado de los nichos y de las pinturas en ellos existentes¹³. Sin embargo, un equipo de arqueólogos alemanes del ICOMOS, comandados por Michael Petzet¹⁴, quien fuera su director general, estuvo realizando labores de restauración en los Budas, con el conocimiento y consentimiento de las autoridades afganas pero sin que la UNESCO fuese informada en ningún momento, como exigen las Directrices de aplicación de la Convención de la UNESCO de 1972 sobre el patrimonio mundial cultural y natural. Resulta curiosa la implicación de la sección alemana del ICOMOS –el organismo consultivo de la propia UNESCO para la aplicación de la citada convención– en una actividad contraria a lo establecido por el Comité del Patrimonio Mundial de la UNESCO y que, por lo general, acaba siendo controlada por el propio ICOMOS, como así sucedió. En efecto, una misión técnica del ICOMOS visitó el lugar entre mayo y octubre de 2014 y su informe sobre el estado del conservación del sitio sirvió de base para la posterior reacción del Comité del Patrimonio Mundial sobre el tratamiento de las ruinas recomendado a Afganistán, si no se quería que el sitio perdiese su valor excepcional universal. Y aquí está precisamente una de las claves de nuestro argumento. En los casos de ruinas incluidas en la Lista del Patrimonio Mundial, a los valores sociales y culturales que se les reconozca en el país de

¹³ Véase <http://whc.unesco.org/en/decisions/4359>.

¹⁴ Véase la noticia en *The Art Newspaper*, 254, february 2014, p. 10. Para un análisis exhaustivo de la intervención del equipo de arqueólogos alemán, véase *Erwin EMMERLING y Michael PETZET, The Giant Buddhas of Bamiyan II. Safeguarding the Remains. 2010-2015, ICOMOS, Berlin, 2016.*

origen ha de sumarse el valor excepcional universal del mismo, tal y como es reconocido por el Comité de Patrimonio Mundial de la UNESCO. Este valor es la base de la permanencia del bien cultural en la Lista del Patrimonio Mundial. Si el valor resulta afectado, menoscabado o destruido, deliberadamente o de cualquier otra manera, puede determinarse por el Comité que sea expulsado de la Lista. De ahí que, cuando se trate de la destrucción deliberada, la pertenencia de un bien cultural a la Lista añade un plus de intencionalidad, pues no debe quedar duda de que los que pretenden dañar tales bienes buscan un efecto expansivo a sus acciones y la Lista se lo proporciona con creces. En este caso es exagerado y hasta injusto afirmar que la intervención de los arqueólogos alemanes trae consigo la destrucción de los restos, en su intento de restaurar parte de los Budas, ante la decisión del Comité del Patrimonio Mundial de no actuar en esta dirección. Pero sí cabe afirmar que la violación de las reglas procedimentales establecidas por ese organismo puede acabar con una decisión que, a pesar de la voluntad del gobierno afgano, impulse a los restos del Valle de Bamiyán fuera de la Lista del Patrimonio Mundial porque, según el Comité, se habría perdido el valor universal excepcional que lo caracterizaba cuando se inscribió. Decisión tal vez discutible desde la óptica de la restauración, pero ajustada a las reglas de juego de ese marco institucional.

El vandalismo es otra cosa muy distinta. En efecto, como indica muy bien Dimitrios Chatzi-
giannis¹⁵, es una forma extrema de expresión que puede tener una significación iconoclasta religiosa o política, hasta llegar inclusive a una significación artística o suministradora de información histórica, como bien sucede con los graffiti pompeyanos. Siguiendo al autor citado, es el contexto social, y ello incluye la normativa vigente, el que nos debe dar la clave para la interpretación correcta que subyace a los comportamientos destructores de patrimonio cultural. Ese mismo contexto social es el que origina, acuña, consolida y juridifica los valores contra los que reaccionan los actos vandálicos que alcanzan al patrimonio cultural. Se reacciona contra los valores, contra el significado social y cultural de los bienes culturales que se quieren destruir. Se reacciona contra valores de comunidades patrimoniales concretas, bien sea de minorías étnicas –como sucediera en la guerra de los Balcanes–, de grupos religiosos –como en el caso de los Budas de Bamiyán, o en Malí, Libia, Yemen, Siria e Irak–, o de la propia comunidad internacional –al atentar contra el patrimonio incluido en la Lista del Patrimonio Mundial–. La reacción tiene una intención clara de dañar la memoria cultural y, en los casos extremos, no deja de ser un anticipo de una política más amplia y sistemática que puede conducir a la limpieza étnica y al genocidio.

Esta práctica, la que ahora nos ocupa de Malí, Libia, Yemen, Siria e Irak, se diferencia de los actos individuales y personales en que se despliega una violencia institucionalizada o grupal. Resulta notoria por no tratarse de actos aislados, sino que derivan de una política generalizada, sistemática, deliberada y organizada, auspiciada por grupos institucionalizados, como los referidos y que se asemeja en todo a la destrucción de los Budas de Bamiyán por el gobierno talibán afgano (fig. 4). Política que se ejecuta o pretende ejecutarse no sólo en los territorios controlados por dichas organizaciones sino que también puede alcanzar objetivos en territorios de otros Estados, como el Museo Británico, puesto en alerta ante eventuales ataques terroristas auspiciados por el DAESH, como ha reconocido en 2015 Neil MacGregor, su antiguo director, respecto de los dos años anteriores.

Se destruyen los bienes culturales animados por una intencionalidad que pretende la quiebra y el desplazamiento de esos valores sociales que se reconocen en los bienes culturales. En el caso más extremo, se trata de erradicar la memoria cultural y la identidad de un colectivo. No puede echarse en el olvido el furor destructivo que se concitó en las guerras de los Balcanes desde 1992, pues pronto en el conflicto la naturaleza deliberada y sistemática de la destrucción de patrimonio cultural y religioso en Bosnia-Herzegovina –entre otras localizaciones– se

¹⁵ Dimitrios CHATZIGIANNIS, “Rethinking vandalism. Alternative interpretations of deliberate destruction of cultural heritage”, en *e-conservation*, 25, spring 2013, pp. 182-195.

manifestó como parte de un proceso de limpieza étnica¹⁶. En esos casos, la destrucción de los bienes culturales de minorías puede constituirse en una señal anticipadora de dicho proceso de limpieza étnica. La limpieza cultural, el borrado deliberado de la memoria de un colectivo, prefigura la desaparición forzada del mismo. Relativo a las vandálicas acciones del Estado Islámico y en palabras de la Directora General de la UNESCO, Irina Bokova, que condenaba los destrozos causados en el sitio de Hatra, tales actos forman parte de “una estrategia deliberada de limpieza cultural de violencia excepcional”¹⁷. No es pues una destrucción sin más, único fruto de los avatares de un conflicto armado.



[4]. Buda de Bamiyán, antes y después de su destrucción. Buddha_Bamiyan_1963.jpg: UNESCO/A Lezine; Original uploader was Tsui at de.wikipedia. Later version(s) were uploaded by Liberal Freemason at de.wikipedia. Buddhas_of_Bamiyan4.jpg: Carl Montgomery derivative work: Zaccarias (talk) - Buddha_Bamiyan_1963.jpg Buddhas_of_Bamiyan4.jpg; en <https://goo.gl/tbEwHH>.

Por otro lado, resulta ilustrativo, al respecto, el argumento de la acusación de idolatría para justificar la destrucción patrimonial. Un antecedente lejano, quizás más leyenda que realidad, lo suministra la destrucción de la Biblioteca de Alejandría. Ya Plutarco¹⁸ nos daba noticia del incendio de la Biblioteca, provocado en el 42 a. C. por las tropas de Cesar. Pero sus sucesivas destrucciones cuentan con unas cuantas atribuciones más, porque las fuentes antiguas no

¹⁶ Cfr. Helen WALASEK, “Destruction of the Cultural Heritage in Bosnia-Herzegovina: An Overview”, en H. WALASEK et al., *Bosnia and the Destruction of Cultural Heritage*, Ashgate, Farnham, 2015, p. 52.

¹⁷ El comunicado puede verse en <https://goo.gl/8VRrSu>.

¹⁸ Plutarco, *Vida de Cesar*, XLIV. Sobre la biblioteca, véase Cecilia FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, “La biblioteca de Alejandría: pasado y futuro”, en *Revista General de Información y Documentación*, vol. 5, 1, pp. 157-179.

son muy precisas al respecto. Todavía en la época romana, Amiano Marcelino informaba de la devastación por las tropas del emperador Aureliano de una zona conocida como el Bruchio, en la que se suponía que se encontraba la Biblioteca. No hay duda, y las fuentes más fiables así lo constatan, de que la destrucción definitiva corrió a manos de los cristianos alejandrinos, a finales del siglo IV de nuestra era, y de que trajo como causa la persecución del paganismo tras que el cristianismo fuera declarado religión oficial del Imperio. Por tanto, parece falsa la adjudicación a la conquista árabe de Alejandría, acaecida el 641, de la quema de los manuscritos que quedaban en la Biblioteca. Sin embargo, fuentes árabes, entre ellas el cronista Ibn-al-Qifti, consideran que la desaparición definitiva de la Biblioteca tuvo lugar entonces y que se debió a una decisión del califa Umar ibn al-Jattab. Consultado éste por Amr ibn al-As, el general musulmán que ganó la ciudad, sobre si debían conservarse los libros que en ella se contenían, se cuenta que el califa respondió lo que sigue: “si los libros contienen la doctrina del Corán, no sirven para nada porque se repiten; si los libros no están de acuerdo con la doctrina del Corán, no tiene caso conservarlos”. El interés de la anécdota, sea falsa o no, es que sus argumentaciones idolátricas se han hecho realidad y concretado en la práctica más reciente y no sólo en los acontecimientos que han tenido lugar en el Próximo Oriente, al calor de las destrucciones deliberadas de patrimonio cultural por el Estado islámico. En efecto, Afganistán en 2001, Malí en 2012 o Irak y Siria, notablemente a partir de 2014, son una buena muestra de una concreta destrucción deliberada de patrimonio cultural que se diferencia de la que tradicionalmente pueda generarse en otros conflictos armados y en la que el argumento de la idolatría se encuentra muy presente. La iconoclasia del Estado Islámico es, aunque en parte, del mismo tipo que condujo en 2001 a la voladura de los Budas de Bamiyán por el régimen talibán afgano. En aquél entonces, la motivación confesada por el régimen afgano en el edicto del Mullah Omar, emitido el 26 de febrero de 2001, se ceñía a que esas enormes moles de arenisca, los dos Budas, no eran más que ídolos y, por lo tanto, dioses de los infieles, falsos dioses que debían ser destruidos. Esa razón ha estado presente, ha sido utilizada por el Estado Islámico en algunos de sus comunicados y videos.

La práctica de destrucción intencional de patrimonio cultural es mucho más extensa, dándose noticia de la mayor parte de ella en el Informe de 3 de febrero de 2016¹⁹ de Karima Benounne, Relatora especial sobre los derechos culturales, del Consejo de Derechos Humanos. Allí se hace mención a que “en muchas presentaciones recibidas por la Relatora Especial, que se refieren a sitios en el Iraq y la República Árabe Siria, así como a la región más amplia del Oriente Medio y África Septentrional, se informa, por ejemplo, de la destrucción de iglesias y monasterios coptos en Egipto, lugares judíos en Túnez y cientos de lugares sagrados pertenecientes a la sección sufí del islam en toda África Septentrional”; por otro lado, la Relatora Especial “observa con especial interés las preocupaciones planteadas por Armenia, Azerbaiyán, Georgia y Serbia (países que tiene previsto visitar en octubre de 2016) y las presentaciones en que se alegan la destrucción de mezquitas e iglesias en la India y el saqueo a gran escala en el Afganistán”. También hay referencias en el informe a Chipre, las zonas en litigio en Jerusalén Oriental y la Ribera Occidental o a “la grave historia de destrucción de diversas formas del patrimonio cultural indígena en muchas partes del mundo como una parte sistemática del colonialismo o las políticas nacionalistas en Estados poscoloniales”.

3. EL ESTADO COMO DESTRUCTOR DE SU PROPIO PATRIMONIO

Lo que ahora nos interesa, si dejamos a un lado la intencionalidad, es la posibilidad de que sea el propio Estado el que lleve a cabo tales actos de destrucción de su propio patrimonio. Es ahí cuando puede aflorar el interés internacional por protegerlo. Porque, la paradoja está en que, con carácter general, la preservación del patrimonio cultural corresponde al Estado donde se ubica.

¹⁹ En <https://goo.gl/W4ZpRH>.

Pero el Estado, en ocasiones, embebido de un ansia iconoclasta, puede pretender deshacerse de todo pasado, de toda memoria que lastre su visión de futuro, su camino hacia una nueva Utopía a forjar. Como recuerda Robert Bevan²⁰, en cumplimiento de tal objetivo, la China maoísta, aún antes de la Revolución Cultural, pero sobre todo durante ese período, en los años sesenta del pasado siglo, provocó terribles y masivas pérdidas a lo largo de todo el país, destruyéndose estatuas, pinturas, objetos artísticos, templos, museos, o reutilizándose de una manera que amenazaba su integridad. Y todo ello para aplicar la máxima “Destruye lo viejo y establece lo nuevo”. En la misma dirección puede situarse también la *política cultural* de los khmer rojos camboyanos, inserta en el genocidio perpetrado contra su población a partir de 1975. Los edificios religiosos fueron destruidos, el Museo nacional y la Biblioteca nacional abandonados, porque de lo que se trataba era de construir un nuevo orden agrario²¹. ¿Por qué se salvó Angkor? Porque, como ha sido aducido²², formaba parte fundamental de la visión mítica que sostenían los khmer rojos, parte según ellos del alma esencial de Camboya: la ciudad hidráulica para un país agrario hidráulico (fig. 5). De un orden de virulencia menor, pero de un alcance también considerable, destaca el plan de eliminación de la arquitectura histórica y vernácula de Rumania por el régimen del dictador Ceaucescu a mediados de los setenta del siglo XX, con la intención de crear una sociedad industrializada que rompiera con su pasado²³. Se demolió arquitectura religiosa de los siglos XVI al XVIII, especialmente el complejo de Vacaresti, uno de los centros monásticos más importantes de los Balcanes (fig. 6). Y de igual manera se produjo la sistemática destrucción de la arquitectura profana, edificios de arquitectura neoclásica de la segunda mitad del siglo XIX²⁴.



[5]. Templo de Angkor, respetado por el régimen khmer rojo de Camboya; el autor de la fotografía es Bjørn Christian Tørrissen y se localiza en <https://goo.gl/4lyvJb>.

20 Cfr. Robert BEVAN, *The Destruction of Memory. Architecture at War*, Reaktion Books, Londres, 2006, pp. 118-120.

21 Cfr. *ibid.*, p. 121.

22 Véase Henri LOCARD, “The Myth of Angkor as an Essential Component of the Khmer Rouge Utopia”, en Michael FALSER (ed.), *Cultural Heritage as Civilizing Mission. From Decay to Recovery*, Springer, Heidelberg, 2015, pp. 201-222.

23 Cfr. *ibid.*, pp. 127-130.

24 Véase, sobre todo por sus magníficas ilustraciones, Marjan BUYLE y Stefan MANCIULESCU, “Requiem voor een Stad. De vernieling van het bouwkundig erfgoed in Bucarest (Roemenie)”, *Monumenten en Landschappen* 1991, vol. 10, 5, pp. 56-62.



[6]. Iglesia de Vacaresti, en Bucarest, demolida durante el régimen de Ceaucescu; fotografía de Alexandro Antoniu, que puede verse en <https://goo.gl/ALQI4I>.

Visto esto, ¿puede un Estado disponer libremente de su patrimonio hasta el punto de provocar su desaparición, por el motivo que sea? De hecho, es algo más que esto, pues a ese Estado le pertenece en puridad identificar un objeto histórico o artístico como patrimonio cultural y, por lo tanto, desde ese momento desplegar el amparo de su normativa, las potencialidades de su política cultural y las capacidades, incluidas las económicas, de su administración cultural. Y, del mismo modo, es competente para realizar la operación inversa, para descatalogar o despatrimonializar un bien²⁵. Es el Estado el que determina qué objetos reúnen una valoración histórica, artística, cultural suficiente y específica como para merecer la condición jurídica de bien cultural. Y si el bien ha perdido tales valores, puede considerar que ello debe provocar su desprotección y dejar de tenerlo por bien cultural. En uno y otro proceso el Estado está limitado por lo establecido en su legislación, incluidas las normas constitucionales. Y también por las normas internacionales que afectan al patrimonio cultural. Tanto unas como otras erigen límites a la disposición del Estado sobre su patrimonio, pero también sirven, sobre todo las primeras, para indicar qué puede ser destruido, afectado o modificado y qué debe ser preservado en su autenticidad e integridad con el objeto de conservar sus valores culturales. A mejor funcionamiento del estado de derecho, menos posibilidades de que la acción gubernamental se plantee la destrucción de su patrimonio cultural sin que exista cortapisa alguna.

El desarrollo progresivo del Derecho internacional, sobre todo en el ámbito de los derechos humanos, ha impactado sobre la libre disposición por el Estado de su patrimonio. Ambos cuerpos normativos difieren respecto de su centro de gravedad, con lo que una lectura combinada no es sencilla. Mientras que la persona es el referente esencial de las normas sobre derechos humanos, el patrimonio del Estado lo es del otro corpus normativo. Los derechos humanos alzan limitaciones a la acción estatal como derechos individuales; las normas sobre patrimonio

²⁵ Sobre la operación de descatalogación, mucho más infrecuente, y escasamente tratada en la doctrina, véase Blanca SORO MATEO, “La desclasificación de bienes culturales. Pérdida de valores, error o desviación de poder”, en *Revista Aragonesa de Administración Pública*, 41-42, 2013, pp. 241-286.

enfatan los derechos del Estado sobre su patrimonio y las obligaciones respecto del patrimonio de los demás Estados. Hay, sin embargo, un área de coincidencia: los derechos culturales. Esas normas, tanto las dedicadas a la persona humana, como las referidas a las minorías de toda índole y a los pueblos indígenas, han ido subrayando derechos como el del participar en la vida cultural de la comunidad, sin que medie discriminación de algún tipo. En algunos instrumentos internacionales ha aparecido un derecho al patrimonio cultural, que puede embeber o ser parte del anterior. Todo ello, que no puede ser aquí desarrollado, ha tendido a dar relevancia a otros actores no estatales en la definición del patrimonio cultural, ha afirmado sus derechos sobre un patrimonio que consideran como propio y ha exigido al Estado que garantice el ejercicio de tales derechos²⁶. Ese reconocimiento internacional limita en ese sentido las capacidades del Estado, y si se quiere, fomenta una lectura que matiza el discurso estatalista en el ámbito del patrimonio cultural y tiende a afirmar un conjunto de derechos que giran desde el derecho del individuo al patrimonio cultural²⁷ a los reconocidos a favor de las minorías. En este sentido, cuando el Estado no es homogéneo porque se encuentra integrado por diversas minorías, está llamado a no realizar una lectura nacionalista cultural, a permitir que las minorías participen en su política de definición del patrimonio cultural del Estado y a que luego ejerzan sus derechos culturales sin discriminación.

Sin embargo, este llamamiento encuentra limitaciones claras, la mayor que –más allá de la prohibición de la discriminación en el ejercicio de los derechos culturales–, la cuestión de la identificación de qué es patrimonio cultural del Estado se encuentra en las manos de éste, como reconoce toda la normativa internacional sobre patrimonio cultural. El mayor resquicio –y es más bien limitado– se abre –y sólo para los Estados partes en ella, aunque ya van por 170 (en junio de 2016)–, en la Convención de la UNESCO para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, cuando se recoge en su art. 2 que patrimonio cultural inmaterial es el que “las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”. Pero el art. 11 determina tajantemente y con claridad que es función de cada Estado “identificar y definir los distintos elementos del patrimonio cultural inmaterial presentes en su territorio”, eso sí, “con participación de las comunidades, los grupos y las organizaciones no gubernamentales pertinentes”. No hay precepto alguno similar en los convenios internacionales que se refieren al patrimonio tangible. En este sentido, la destrucción intencional de objetos culturales pertenecientes a una minoría por el Estado en cuyo territorio se encuentra, y debido a que éste no lo considera su patrimonio, podría concebirse como una violación de los derechos humanos internacionalmente reconocidos.

Si, además, se da el caso de que el Estado que realiza tales comportamientos es un ocupante ilegal del territorio en el que se encuentra la minoría, la ilegalidad de la eventual destrucción del patrimonio cultural de dicha minoría es más que manifiesta. Tras la ocupación del Tíbet por China en 1959, el intento de diluir la cultura autóctona abarcó también la demolición de gran parte de los monasterios –sólo diez de los más de seis mil existentes permanecían abiertos, en gran medida como señuelo para el turismo–²⁸ (fig. 7). Esa destrucción deliberada por un Estado ocupante no puede asemejarse a la que realiza un país sobre su propio territorio, por más que ambas puedan ser igualmente ilegales. Pero en este caso del Tíbet se encuentra involucrado otro país, aunque haya desaparecido, aunque sea un tabú internacional sostener dicha tesis, más aún a ojos chinos, que consideró siempre al Tíbet como parte de su territorio. En el caso de la ocupación del territorio de un Estado por otro, si es permanente como si no lo es, se concita una normativa internacional de otro tipo, ciertamente no aplicable al asunto del Tíbet, entre otras cosas porque

26 Véase Ana Filipa VRDOLJAK, “Cultural Heritage in Human Rights and Humanitarian Law”, en O. BEN-NAFTALI (ed.), *International Human Rights and Humanitarian Law*, Oxford University Press, Oxford, 2008, pp. 250-304.

27 Al respecto, véase Luis PÉREZ-PRAT DURBÁN, “Observaciones sobre el derecho al patrimonio cultural como derecho humano”, en *Periférica*, 15, diciembre 2014, pp. 319-343.

28 Cfr. Robert BEVAN, *The Destruction of Memory...*, ob. cit., pp. 98-102.

China no fue parte en el tratado que constituye su núcleo fundamental: la Convención de La Haya de 1954 para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado. Desde luego, Tíbet nunca tuvo ocasión de hacerlo. Esa convención apunta no ya a la prohibición de la destrucción del patrimonio cultural del otro, sino a la obligación del Estado ocupante de prestar apoyo a las autoridades nacionales del país ocupado a fin de asegurar la salvaguardia y la conservación de los bienes culturales (art. 5). Queda manifiestamente claro que el sentido de la disposición es que se aplique en el contexto de conflictos armados y para ocupaciones provisionales, mientras dura el conflicto. Una vez terminado éste, se supone que la ocupación deja de producirse de un modo u otro –por un tratado de paz que la legitime o mediante el desalojo del territorio ocupado–. En los supuestos en la que persiste, ¿acaso no debería estar vigente la regla anterior en tanto dure la ocupación? No hay duda de que es así. Algunos casos de ocupación, que acaban convirtiéndose en anexión –sea o no ilegal desde el punto de vista internacional–, cuando cesa el conflicto armado y se hace desaparecer la administración del Estado anexionado, implican que la normativa del Estado ocupante es la que se aplica en materia de patrimonio cultural, y si allí hay una minoría, las normas internacionales exigen que entren en aplicación las relativas al respeto de los derechos humanos de sus integrantes, incluidos los referentes a la preservación de su patrimonio y el ejercicio de sus derechos culturales.



[7]. Ruinas del monasterio tibetano de Yerpa, destruido durante la Revolución Cultural; fotografía de John Hill, tomada en 1993; en <https://goo.gl/5xuu06>.

Examinemos un caso complejo, de un conflicto internacionalmente reconocido, en el que está subrayada por Naciones Unidas la ilegalidad internacional de la presencia del Estado ocupante: la presencia israelí en Gaza, Cisjordania y Jerusalén Este. Se ha denunciado su impacto sobre el patrimonio cultural palestino, específicamente en el caso de las excavaciones en territorio ocupado²⁹. ¿Podría un Estado ocupante actuar sobre tales ruinas, sobre dicho patrimonio, incluso demoliéndolo? En diversas maneras ha tenido lugar, en muchos casos debido al desarrollo urbanístico intensivo en torno a Jerusalén y a la construcción de asentamientos en los territorios ocupados, incluida la red de carreteras que los une³⁰. Tales actos han venido acompañados, en ocasiones, de excavaciones arqueológicas ilegales, de actos de vandalismo y de expolio sobre las ruinas. Israel es parte en la Convención de La Haya de 1954 sobre la protección de bienes culturales en caso de conflicto armado desde 1957 y por lo tanto le incumbe la obligación general establecida en

²⁹ Lo ha hecho en concreto el ministro de palestino de Turismo y Antigüedades, Ahmed A RJOOB, “The Impact of Israeli Occupation on the Conservation of Cultural Heritage Sites in the Occupied Palestinian Territories: The Case of ‘Salvage Excavations’”, en *Conservation and Management of Archaeological Sites*, vol. 11, 3-4, 2009, pp. 214-235.

³⁰ Cfr. Raphael GREENBERG, *A privatized heritage: How the Israel Antiquities Authority relinquished Jerusalem’s Past*, Emek Shaveh, 2014, p. 10.

dicho texto acerca de prohibir e impedir la realización de actos que menoscaben dicho patrimonio, el de las zonas ocupadas, incluido el vandalismo sobre los objetos culturales allí situados (art. 4). Del mismo modo, debería colaborar con las autoridades palestinas, desde que éstas han vuelto a desempeñar funciones bajo la Autoridad Nacional Palestina, en orden a asegurar la salvaguardia y preservación de tales bienes (art. 5). Sin embargo, en lo tocante a las excavaciones en la zona ocupada, Israel sostiene que la Convención de La Haya de 1954 no las prohíbe. Puede existir una cierta ambigüedad en esta cuestión, porque la regulación relativa a las excavaciones en suelo ocupado se ha explicitado en el Segundo Protocolo a la Convención de La Haya, de 1999, cuyo art. 9.1.b prohíbe expresamente a la potencia ocupante “toda excavación arqueológica, salvo cuando sea absolutamente indispensable para salvaguardar, registrar o conservar bienes culturales”. De realizarse, añade el párrafo 2 del mismo artículo, “deberá efectuarse, a no ser que las circunstancias no lo permitan, en estrecha cooperación con las autoridades competentes de ese territorio ocupado”. Aunque Palestina es parte en el Segundo Protocolo, Israel no lo es y, por lo tanto, estas obligaciones internacionales no le incumben.

La parte palestina en el conflicto tampoco se salva de la acusación de destrucción de ruinas y restos arqueológicos, en este caso en Jerusalén. The Islamic Waqf, el organismo responsable de la conservación de la mezquita Al-Aqsa, que se sitúa bajo jurisdicción jordana y actúa en coordinación con la Autoridad Nacional Palestina, aunque no está directamente conectado con ella³¹, ha sido responsabilizado de la destrucción de antigüedades en el proceso de renovación de la mezquita Al-Marwani durante los años noventa³². No puede descartarse que tras esos actos se encuentre el deseo de negar los vínculos judíos.

En suma, aunque el Estado sea el referente clave en el discurso patrimonialista, quede en su mano la identificación de un objeto histórico o artístico como bien cultural, y sea también competente –siguiendo los procedimientos establecidos por su propia legislación– para descatalogarlo y eliminar la protección que le depara esa naturaleza de bien cultural, todo ello no implica que no se encuentre obligado a reconocer, preservar y no menoscabar el patrimonio de otras comunidades culturales que pueden formar parte de su propia población –las minorías– o de los otros Estados con los que puede acabar relacionándose en el marco de un conflicto armado. La destrucción deliberada de patrimonio por el Estado encuentra ahí, como hemos visto, límites rigurosos, aunque una cuestión distinta sea la de si, a la postre, acaban siendo eficaces.

4. LA DESTRUCCIÓN DE PATRIMONIO POR LOS ACTORES NO ESTATALES

En los últimos años, diversos conflictos armados de carácter interno, no internacionales –según la terminología del Derecho Internacional–, han supuesto la comisión de daños al patrimonio cultural por grupos armados no estatales. La nota característica común se ha debido a que, además de los daños provocados por el ejercicio de acciones armadas, dichos grupos –de estricta obediencia salafista, que incorpora una lectura literal y extrema del Corán– han atentado deliberadamente contra objetos religiosos cristianos, restos arqueológicos, documentos milenarios, e inclusive tumbas de santones y mezquitas de otras corrientes del Islam. La intencionalidad se ha fundado, primordialmente, en motivos religiosos, encaminada a eliminar ídolos o a emular –según su interpretación– la conducta del Profeta. Por ejemplo, Sanda Ould Boumana, portavoz de Ansar Dine, justificó en 2012 la destrucción de los mausoleos en Tombuctú sobre la base de la Sharia, añadiendo que “Our reference is not to international law, nor the United Nations, nor UNESCO ... So telling me that the United Nations and international bodies ... these bodies don't concern us, and for us their indignation is an

³¹ Cfr. Jonathan Mizrahi, *Archaeological activity in the Old City: Political and Religious Consequences*, Emek Sabe, 2015, p. 6.

³² Véase Jonathan Mizrahi, *Archaeology in the Political Struggle over the Temple Mount/Haram al-Sharif*, Emek Sabe, 2015, pp. 11-13.

atonement ... What is the value of these walls?”³³. Por su parte, en el video de cinco minutos que el Estado Islámico difundió mostrando a algunos de sus militantes destruyendo piezas del museo de Mosul en febrero de 2015, uno de ellos describía la destrucción de ídolos por Mahoma en la Meca como un ejemplo, añadiendo que “These statues and idols, these artifacts, if God has ordered its removal, they became worthless to us even if they are worth billions of dollars”³⁴.

Los escenarios de estos conflictos son bien conocidos y se localizan allá donde la llamada internacional yihadista³⁵, el Estado Islámico y grupos afines, ha conseguido levantar grupos armados sobre el terreno: Malí, Siria e Irak, los más conocidos, pero también Libia o Yemen.

Entre mayo de 2012 y septiembre de 2013, diversos grupos armados islamistas rebeldes (Ansar Dine, Al-Qaida en el Magreb Islámico-AQMI, o el Movimiento para la Unidad y la Yihad en Africa Occidental-MUYAO) atacaron deliberadamente, en las ciudades malienses de Tombuctú y Gao, mausoleos de santones sufíes³⁶ y mezquitas, y quemaron manuscritos históricos del Instituto de Estudios Islámicos e Investigación Ahmed Baba. El sitio de Tombuctú se encuentra inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO desde 1988³⁷. Un Informe sobre su estado de conservación, presentado al Comité del Patrimonio Mundial por Malí tras la retirada de los rebeldes, daba cuenta de que habían sido destruidos nueve mausoleos de los dieciséis incluidos en el sitio y dos pertenecientes a la mezquita Djingareyberre (fig. 8); además, había sido dañada la puerta occidental de la mezquita Sidi Yahia³⁸. Las tropas rebeldes, antes de su salida de Tombuctú y como represalia por la intervención francesa, procedieron a la quema parcial de los valiosísimos manuscritos históricos contenidos en el citado centro Ahmed Baba. En Gao, la Tumba de Askia, sitio que también forma parte de la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO desde 2004³⁹, sufrió considerables daños debido a la falta de mantenimiento durante el período de diez meses que duró la ocupación de los grupos extremistas islámicos (fig. 9). Debido a eso, el Comité del Patrimonio Mundial incorporó en 2012 ambos sitios a la Lista del Patrimonio Mundial en Peligro. Fuera de los sitios de la UNESCO también se produjeron destrozos deliberados en el patrimonio cultural maliense: en Douentza, en la región del pueblo Dogon, los islamistas del MUYAO provocaron destrozos en la Toguna, por considerarla anti-islámica⁴⁰. A doscientas millas al norte de Gao, los islamistas radicales destruyeron otro mausoleo, el de Cheik-el- Kebir, en septiembre de 2012⁴¹. En el caso de Malí, la reacción internacional no se dejó esperar, además de por la intervención francesa desarrollada a petición de las autoridades malienses, bajo la denominación Operación Serval, a partir del 11 de enero de 2013, a la que se sumó la fuerza AFISMA de la organización

33 En declaraciones a Sky News recogidas en la nota 58 de las Actas del 22 de julio de 2016 de la Sala de primera instancia VIII de la Corte penal Internacional en el caso *Situation in the Republic of Mali in the case of the Prosecutor v. Ahmad al Faqi al Mahdi*; puede consultarse en https://www.icc-cpi.int/CourtRecords/CR2016_05672.PDF.

34 En “Isis fighters destroy ancient artefacts at Mosul museum”, *The Guardian* en <https://goo.gl/OHGpeZ>

35 La expresión internacional yihadista puede encontrarse analizada en Instituto Español de Estudios Estratégicos, “La internacional yihadista”, *Cuadernos de Estrategia*, 173, 2015.

36 Tombuctú es conocida como la ciudad de los 333 santos; una concisa y excelente explicación de su relevancia y del contexto general de la acción terrorista en Kevin C. MacDONALD, “Timbuktu under threat. Bloodied but unbowed, Malian heritage weathers a storm of conflict”, en *Current Archaeology Magazine*, Issue 58, April/May 2013, vol. 5, 10, pp. 26-31. Véase también Christian MANHART, “The Intencional Destruction of Heritage: Bamiyan and Timbuktu”, en William LOGAN, Máiréad NIC CRAITH y Ullrich KOCKEL (eds.), *A Companion to Heritage Studies*, Wiley Blackwell, Chichester, 2016, pp. 280-294. Sobre el expolio del patrimonio maliense, véase también Afolasade Abidemi ADEWUMI, “War time pains, all time pains: spoilage of cultural property in Mali”, en *Art, Antiquity and Law*, vol. XVIII, Issue 4, December 2013, pp. 309-321.

37 En <http://whc.unesco.org/en/list/119>.

38 En <http://whc.unesco.org/en/soc/1865>.

39 En <http://whc.unesco.org/en/list/1139>.

40 Véase en Maliweb: <https://goo.gl/8ORhmY>.

41 En <https://goo.gl/nPxIT2>.

africana CEDEAO, con tropas de Nigeria, Níger, Togo y Benin. Se ha sostenido que el respaldo de la ONU llegó mediante la res. 2085 (2012), de 20 de diciembre, pero tal refrendo se encuentra más bien en la posterior resolución 2100 (2013), de 25 de abril, esto es *ex post facto*.



[8]. Mezquita Djingareyberre en Tombuctú; el autor de la fotografía es Edmond Portier y está tomada entre 1905 y 1906; en <https://goo.gl/c7BzKE>.



[9]. Tumba de Askia, en Gao; autor, Taguelmoust en <https://goo.gl/uGXdW>.

Esta última resolución, que crea la Misión Multidimensional Integrada de Estabilización de Naciones Unidas en Malí (MINUSMA), incluía en el mandato de ésta “ayudar a las autoridades de transición de Malí, cuando sea necesario y viable, a proteger contra posibles ataques los lugares de importancia cultural e histórica de Malí, en colaboración con la UNESCO”. Antes de esa fecha, el Consejo de Seguridad, en su resolución 2056 (2012), advirtió de que la destrucción de patrimonio cultural podía constituir una violación del Derecho Internacional concretada en el Protocolo Adicional II a los Convenios de Ginebra y en el Estatuto de Roma de la Corte penal internacional. Desde las filas de la UNESCO, en el marco de la diplomacia declarativa, las reacciones a las destrucciones deliberadas de patrimonio cultural se tomaron con prontitud. El 2 de abril⁴² y el 4 de mayo⁴³ de 2012, la Directora General, Irina Bokova, expresaba su preocupación por la situación. El 30 de junio hacía un llamamiento a los rebeldes para que cesaran en su destrucción del sitio de Tombuctú⁴⁴; el 19 de octubre condenaba la destrucción de los mausoleos⁴⁵; y ya una vez lanzada la Operación Serval por Francia, la Directora General urgió el 14 de enero de 2013 a las fuerzas en combate a proteger el patrimonio cultural tanto durante las incursiones aéreas como en las operaciones terrestres⁴⁶. En febrero de 2013, la UNESCO elaboró dos publicaciones sobre el patrimonio cultural maliense con la finalidad de advertir a las fuerzas contendientes de la localización de los sitios culturales que debían ser amparados⁴⁷. Uno de ellos fue denominado “*Passeport pour le patrimoine*” (Heritage Passport), lo que no puede hacernos sino recordar la existencia del emblema identificativo de la Convención de la Haya de 1954, que sirve para señalar el patrimonio por ésta protegido. Ciertamente es también que, en ocasiones, en conflictos en los que se concita un ánimo de destrucción similar al que se daba en Malí, los Estados no han querido recurrir a este emblema porque implicaba precisamente señalar posibles objetivos para la insania destructora de los Estados o grupos contendientes.

En el caso de Malí nos situamos ante un conflicto focalizado en el tiempo, en los diez meses aproximadamente que van desde la ocupación de Tombuctú a la intervención de las tropas francesas y esa es la causa del cese de los daños intencionados al patrimonio. Pero, por otra parte, debe interpretarse como un conflicto generalizado en el que la nota común la aporta la acción de los islamistas salafistas radicales, que se extiende a otros países, más allá incluso de lo tocante al conflicto de Siria e Irak. En efecto, en Túnez también se han producido diversos atentados contra mausoleos sufíes, como los de Sidi Bou Mendel en Herga o el de Sidi Bou Saïd El Béji en Sidi Bou Saïd, cerca de Cartago, y el ejército ha tenido que dar protección militar al más conocido y frecuentado mausoleo de Sidi Sahbi en Kairuán⁴⁸ (fig. 10).

Antes, en agosto de 2012, habían tenido lugar destrozos similares en Libia. La agencia Reuters informaba el 25 de ese mes de la demolición con buldócer de la mezquita Sha’ab en Trípoli, una mezquita sufí que contenía más de cincuenta tumbas de santones. Días antes similares ataques habían sido sufridos por mezquitas sufíes de localidades cercanas, como en la ciudad de Zlitan⁴⁹. En cambio, los daños ocasionados a los sitios libios de la Lista del Patrimonio Mundial, de menor cuantía hasta ahora, han sido debidos más a su uso con fines militares por los distintos grupos armados no estatales que a un intento deliberado de destruirlos. Sin embargo, un manifiesto del Estado Islámico dirigido a sus asociados del país tripolitano les conmina a

42 En <http://whc.unesco.org/en/news/865/>.

43 En <http://whc.unesco.org/en/news/872/>.

44 En <http://whc.unesco.org/en/news/901/>.

45 En <http://whc.unesco.org/en/news/947/>.

46 En <http://whc.unesco.org/en/news/975/>.

47 La noticia en <http://whc.unesco.org/en/news/981/>.

48 El comunicado de prensa del ICOMOS condenando estos ataques en ICOMOS, *Heritage at Risk. World Report 2011-2013 on Monuments and Sites in Danger*, Verlag, Berlin, 2014, pp. 148-149.

49 Véase en <http://www.reuters.com/article/us-libya-islamists-idUSBRE87008Y20120825>.

la destrucción deliberada del patrimonio arqueológico e histórico libio⁵⁰, lo que ha causado la natural alarma y movilización, llevando a que el Comité del Patrimonio Mundial sitúe en 2016 a todos los sitios libios en la Lista del Patrimonio Mundial en Peligro. La alarma no se generó sólo por dicho anuncio, sino porque durante cinco días, a partir del 10 de diciembre de 2015, los islamistas radicales mantuvieron sitiado el sitio de Sabratha, con el consiguiente riesgo de acciones depredadoras y de expolio de bienes culturales⁵¹.



[10]. Patio del Mausoleo Sidi Sahbi en Kairuán (Túnez); fotografía tomada por John Whitaker en 2010, que puede encontrarse en <https://goo.gl/Bml060>.

Por otra parte, en el conflicto en Yemen, algunos daños por bombardeos han sido irreparables, como los causados a los edificios históricos de la ciudad de Sanaá, situada en la Lista del Patrimonio Mundial desde 1986⁵² (fig. 11), en la que ocho edificios han sido destruidos y más de cien dañados; o los provocados en la ciudad histórica de Saada o en el sitio arqueológico de Marib, que figuran en la lista indicativa, además de otros. También aquí ha tenido lugar la causación deliberada de daños a determinado patrimonio cultural: la mezquita de Ibn Ismail en Hidramaut ha sido destruida intencionalmente⁵³.

La enquistada guerra de Siria e Irak, mucho más prolongada en el tiempo, ha dado lugar a un sinnúmero de ataques deliberados al patrimonio por los distintos grupos islamistas radicales, fundamentalmente el Estado Islámico, con una capacidad de acción más desarrollada que la demostrada por los grupos malienses o por sus asociados libios o yemeníes⁵⁴. Las múltiples declaraciones de condena de la UNESCO, en su mayor parte concretadas por su directora general Irina Bokova, se han ido sucediendo a medida que se desgranaban los acontecimientos en suelo sirio o iraquí. El pistoletazo de salida lo marcó el comunicado de 30 de marzo de 2012⁵⁵,

50 Cfr. <https://goo.gl/La4iME>.

51 En <https://theantiquitiescoalition.org/blog-posts/protecting-libyan-cultural-heritage/>.

52 En <http://whc.unesco.org/en/list/385>.

53 El Informe sobre el estado de conservación de los sitios de la Lista del Patrimonio Mundial, presentado en 2016 al Comité del Patrimonio Mundial, aborda en su parágrafo 45 la situación de los bienes culturales yemeníes; véase en <https://goo.gl/hzAd7Y>.

54 Véase AAVV, "ISIS, War and the threat to cultural heritage in Iraq and Syria", en *IFAR Journal*, vol. 16, 4, 2016.

55 En <http://whc.unesco.org/en/news/862/>.

mediante el que la directora general daba la voz de alarma ante los primeros daños colaterales a patrimonio sirio del que informaban los medios de comunicación, con un recordatorio principal de los seis sitios que el país tiene inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial y de algunos de los incluidos en la lista tentativa, como Apamea, en la que ya se constataban daños en la ciudadela de Madiq, bombardeada el 26 de marzo de 2012. Parece que estos alcances se debían a los rebeldes al régimen de Assad, cuyas tropas se habían refugiado en la ciudadela. El intento de Irina Bokova se concretaba en dos direcciones, íntimamente vinculadas: una, el recordatorio de las obligaciones que le incumben a un Estado inmerso en un conflicto armado, dado que Siria es parte en la Convención de La Haya de 1954 para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado; y, dos, un llamamiento a estar alerta, sobre todo para Francia e Italia, ante la llegada a tales países de bienes culturales exportados ilegalmente de la zona de conflicto. Tal llamamiento se extendía a INTERPOL y a la Organización Mundial de Aduanas. Esta última referencia traía por lo tanto a colación las obligaciones derivadas de la Convención de la UNESCO de 1970 relativa a las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, exportación y la transferencia de propiedad ilícita de bienes culturales.

Por otra parte, las dificultades para conocer el auténtico alcance de la devastación provocada por el Estado Islámico en Siria e Irak se derivan de la imposibilidad de que se envíen a la zona misiones independientes y puedan acceder al territorio controlado por los grupos radicales islámicos, en tanto éstos no sean desalojados. No puede olvidarse, además, en este contexto, el asesinato en Palmira, en agosto de 2015, de Khaled al Assad, arqueólogo sirio, antiguo responsable de dicho sitio, decapitado por los milicianos del Estado Islámico tras ser acusado de apóstata⁵⁶. Los informes⁵⁷, gubernamentales o de agencias especializadas y otros actores de la sociedad civil, como los remitidos hasta la fecha a la UNESCO –que ha creado un Observatorio sobre el patrimonio cultural en Siria⁵⁸– tienden por ello a ser parciales y no necesariamente verificados al detalle, aunque algunas fuentes hayan utilizado exitosamente la observación aérea para contrastar la veracidad del estado de los monumentos sirios e iraquíes⁵⁹. En el caso de Palmira, los expertos han llegado el 25 de abril de 2016, una vez que en el mes de marzo de ese mismo año fue recobrada la ciudad por las fuerzas gubernamentales sirias. En diciembre de 2016 ha vuelto a ser recuperada por el Estado Islámico.

Haciendo referencia a los ataques deliberados más notables al patrimonio sirio y de Irak, la secuencia de los hechos se ha iniciado con la demolición, mediante bombas explotadas por control remoto, de la mezquita del santuario y tumba del profeta Jonás en Mosul, un sitio relevante para las tres religiones del Libro⁶⁰, pero una mezquita suní a la postre, de la misma confesión religiosa que los militantes del Estado Islámico, aunque estos adujeron que se había convertido en un lugar de apostasía o denuncia religiosa más que en un lugar santo para rezar. El mes de mayo, en cambio, la ira radical se había derramado sobre lugares de culto chiíes, como la mezquita Shia Saad bin Aqeel Husseinia en Tal Afar o la mezquita al-Qubba Husseinia en Mosul⁶¹. En el mes de octubre le llegó su turno, entre otros monumentos afectados, a la mezquita y mausoleo Imam Dur al norte de Samarra (fig. 12). En esa ocasión, la Directora General de la UNESCO no sólo condenó la acción sino que fue consciente de que se trataba de una auténtica escalada de limpieza cultural y que tales acciones podían calificarse de crímenes de guerra⁶². En febrero de 2015, un video sumi-

56 Véase la noticia en <https://goo.gl/uOEhHW>.

57 Véanse en <http://en.unesco.org/syrian-observatory/regular-reports>.

58 Véase en <http://en.unesco.org/syrian-observatory/>.

59 A destacar el Informe de diciembre de 2014 de UNITAR, el Instituto de Naciones Unidas para el Aprendizaje y la Investigación, que cuenta con UNOSAT, un programa desarrollado de observación por satélites; o su información de septiembre de 2015, corroborando los daños causados en Palmira; véase éste en <https://goo.gl/7blUkU>.

60 La noticia en <https://goo.gl/kPu9zS>.

61 Véase en <https://goo.gl/vYqRj0>.

62 Para la Directora General, se trataba de “The destruction of the Imam Dur Mausoleum is not an isolated case.

nistrado por el aparato de propaganda del propio Estado Islámico, que había ocupado Mosul desde junio de 2014, daba cuenta de cómo varios de sus militantes destruían esculturas del museo de la ciudad, incluyendo la estatua de un lamassu de la Puerta Nergal del muro norte de Nínive (fig. 13). La biblioteca fue quemada también esos días, entre el 23 y el 25 de febrero. El 5 de marzo fue devastada con maquinaria pesada la antigua ciudad asiria de Nimrud y su sitio arqueológico, porque su mera existencia era una blasfemia⁶³. En esta ocasión, la Directora General de la UNESCO, que volvió a recordar que se trataba de un crimen, alertó al presidente del Consejo de Seguridad y al Fiscal de la Corte Penal Internacional⁶⁴. Ya el Consejo de Seguridad había adoptado previamente alguna resolución en la que se abordaba la situación del patrimonio cultural en Irak. En concreto, la resolución 2199 (2015), en cuyo párrafo 15 se condenaba la destrucción intencional del patrimonio cultural sirio e iraquí por el Estado islámico y otras agrupaciones y entidades asociadas con Al-Qaida; por su parte, el párrafo 16 recordaba que el Estado Islámico estaba recurriendo al expolio de patrimonio cultural y a su posterior venta en el mercado negro como fuente de financiación, y el párrafo 17, entre otras medidas, invitaba a los Estados miembros a actuar contra esta práctica, incluso impidiendo el comercio transfronterizo de estos bienes. Por otra parte, en diciembre de 2014, la Directora General de la UNESCO había solicitado la creación de zonas de protección cultural en los sitios históricos de Siria e Irak⁶⁵, aunque tal iniciativa –de difícil si no imposible ejecución al menos en el territorio controlado por el Estado Islámico–, no impidió que esta organización siguiera practicando a lo largo de 2015 su política sistemática de destrucción intencional del patrimonio cultural. Inclusive nuevos destrozos se causaron en el sitio de Nimrud, con la destrucción del templo de Nabu, el 3 de junio de 2016⁶⁶ (fig. 14).



[12]. Mausoleo Iman Dur, en Samarra; Imagen cortesía of Nasser Rabbat of the Aga Khan Program at MIT.; <https://goo.gl/JHa2eu>.



[13]. Destrucción de Lamassu en Nínive; foto tomada de video difundido por el Estado Islámico y recogida en <https://goo.gl/pgO3Jo>.

Over the past months, we have witnessed similar attacks on historical buildings, in particular mosques, churches and shrines.”. “The cultural cleansing underway in Iraq must stop. The persecution of ethnic and religious minorities, combined with the systematic destruction of some of the most iconic representations of Iraq’s rich and diverse heritage, testifies to an ideology of hatred and exclusion” En [http:// https://goo.gl/EwOrxK](http://https://goo.gl/EwOrxK).

63 En <https://goo.gl/XDcqHu>.

64 En <http://whc.unesco.org/en/news/1244/>.

65 <http://whc.unesco.org/en/news/1206/>.

66 En <http://whc.unesco.org/en/news/1510/>.



[14]. Templo de Nabu en Nimrud; fotografía tomada por el sgt. JoAnn Makinano, del ejército de los Estados Unidos en 2008 y que puede consultarse en <https://goo.gl/ZY3oZW>.



[15]. Ruinas de Hatra; en <https://goo.gl/RqGNHJ>.



[16]. Destruyendo en los muros de Hatra; fotografía capturada por el autor de este trabajo del video de la organización Estado Islámico, cuya consulta se puede contemplar en <https://goo.gl/L2YYed>.

De hecho, el 7 de marzo de 2015 llegaron noticias de la destrucción parcial, sobre todo de esculturas situadas en los muros, del sitio arqueológico de Hatra, inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial desde 1985⁶⁷. El 12 de abril, Irak remitía al Centro del Patrimonio Mundial de la UNESCO un informe sobre el estado de conservación del sitio, aunque se advertía que éste permanecía bajo el control del Estado Islámico y que por eso la información no podía ser fidedigna. Diversas fuentes advertían de la causación de daños, pero no podía aclararse su alcance⁶⁸. La destrucción parcial de Hatra fue considerada, en un comunicado conjunto de la Directora General de la UNESCO y el Director General de la ISESCO (en sus siglas inglesas Organización Islámica Educativa, Científica y Cultural), un punto de no retorno en la estrategia de limpieza cultural llevada a cabo por el Estado Islámico en Irak⁶⁹ (figs. 15, 16 y 17). En 2015, Hatra fue ubicada en la Lista del Patrimonio Mundial en Peligro. Además, el monasterio caldeo católico de san Jorge, del siglo X, al norte de Mosul, fue derruido con bulldóceres el 10 de marzo⁷⁰ y el 8 de abril fue volado el castillo Bashtabiya, también en Mosul⁷¹.

En lo que hace al patrimonio cultural sirio y en única referencia a los daños deliberados, y no a los causados al hilo del conflicto, la atención se centró en la situación de Palmira, ocupada por el Estado Islámico desde el 21 de mayo de 2015 hasta el 27 de marzo de 2016. Los atentados al patrimonio cultural comenzaron el 27 de junio, con la destrucción de estatuas, entre ellas las del León de Al-Lat, situada a la entrada del museo de Palmira y que encarnaba a la principal deidad de la ciudad⁷² (fig. 18). El 20 de agosto fue destruido el monasterio sirio católico de San Elías, situado en el protectorado de Homs⁷³, y el

67 En <http://whc.unesco.org/en/list/277/>.

68 En <http://whc.unesco.org/en/soc/3328>.

69 En <http://whc.unesco.org/en/news/1245>.

70 En <https://goo.gl/QJco7e>.

71 En <https://goo.gl/f1QoKY>.

72 En <https://goo.gl/4la3cW>.

73 En <https://goo.gl/YfA95U>.



[17]. Destruyendo en los muros de Hatra II; fotografía capturada por el autor de este trabajo del video de la organización Estado Islámico, cuya consulta se puede contemplar en <https://goo.gl/L2YYed>.

25 de ese mes se produjo la voladura del Templo de Baalshamin en Palmira⁷⁴ (figs. 19 y 20), un día después del asesinato ya mencionado del profesor Khaled al-Assad. A ello se sumó, el 20 de agosto, en este mismo sitio, el daño ocasionado al Templo de Bel –del que sólo quedó un muro⁷⁵ (figs. 21 y 22)–; a primeros de octubre, al Arco del Triunfo –construido por Septimio Severo entre el 193 y el 211⁷⁶–; y el 26 de ese mismo mes, a tres columnas de las existentes próximas al Arco, en este caso según informes obtenidos tras la liberación del sitio⁷⁷.



[18]. León de Al-Lat en Palmira, destruido por el Estado Islámico; la foto es de Mappo y procede de <https://goo.gl/SL3oOX>.

Tres son los rasgos que definen las situaciones en las que se han causado los daños al patrimonio cultural analizados en este epígrafe. Un primer rasgo característico es su atribución no a los Estados y a sus fuerzas gubernamentales, sino a actores no estatales, a grupos armados no gubernamentales, como es el caso del Estado Islámico y de sus organizaciones asociadas en Malí, Libia o en Yemen. Ya avanzamos con anterioridad las razones a favor de considerar al Estado Islámico como un actor no estatal. Un segundo rasgo es que, salvo en el caso de los Budas de Bamiyán –cuya destrucción no trajo causa del conflicto armado interno que entonces se desarrollaba en parte de Afganistán, pero no en la zona de Bamiyán–, la producción de los daños tiene lugar al calor de un conflicto armado de carácter no internacional. La cuestión es relevante para indicar cuál es la normativa aplicable en los casos de Malí, Libia, Siria o Yemen que, en principio, son conflictos de esta naturaleza. Debe recordarse que la normativa internacional que se aplica en caso de conflictos armados incluye la relativa a la protección



[19]. Templo de Baalshamin en Palmira, antes de su destrucción; fotografía de Bernard Gagnon en <https://goo.gl/1AIfV9>.

74 En <https://goo.gl/FSfrPR>.

75 La noticia en <https://goo.gl/NdKTff>; y el comunicado de la UNESCO en <https://goo.gl/UDYmGp>.

76 En <http://whc.unesco.org/en/news/1351/>.

77 Se da noticia del informe preliminar de los expertos en <http://whc.unesco.org/en/news/1488/>.



[20]. Destrucción del Templo de Baalshamin; foto capturada por el auto de este trabajo del video supuestamente realizado por el Estado Islámico y que puede localizarse en <https://goo.gl/8EAjUC>.



[21]. Templo de Bel en Palmira en 2010; fotografía tomada por Bernard Gagnon en <https://goo.gl/uMx4lq>.



[22]. Restos del Templo de Bel en Palmira, tras su destrucción por el Estado Islámico; fotografía de Jawad Sahar en <https://goo.gl/wxoSBh>.

del patrimonio cultural en caso de conflicto armado, esto es, la Convención de La Haya de 1954 y sus dos protocolos, de 1954 y 1999, que forman parte integrante, por tanto, del Derecho Internacional Humanitario. Y todo este orden normativo no rige por igual en cualquier tipo de conflicto armado, pues las normas distinguen sólo dos: los conflictos armados internacionales –de carácter interestatal– y los conflictos armados no internacionales.

Este segundo concepto, ambiguo, aparece en la práctica internacional en el art. 3 común a las cuatro convenciones de Ginebra de 1949 sobre el Derecho Internacional Humanitario, que no aporta definición concreta del mismo. Se limita a mencionar “En caso de conflicto armado que no sea de índole internacional y que surja en el territorio de una de las Altas Partes Contratantes”, para luego indicar cuál es la normativa que se les aplica. Como nos recuerda Jiri Toman⁷⁸, el temor de la Conferencia Diplomática de Ginebra de 1949 era que se proyectara la aplicación de todo el corpus normativo internacional que entonces se iba a aprobar a cualquier conflicto armado, cubriendo inclusive actos simples de anarquía, rebelión y bandolerismo. Al final, para evitar los peligros de una definición estricta que dejara fuera determinado tipo de conflictos, se optó por no definir. En cambio, el Protocolo II adicional a los Convenios de Ginebra de 1949, relativo a la protección de las víctimas de los conflictos armados sin carácter internacional, de 1977, sí añadió algo al esfuerzo por definir tales conflictos, al entender en su art. 1.2 que no se aplicaría “a las situaciones de tensiones internas y de disturbios interiores, tales como los motines, los actos esporádicos y aislados de violencia y otros actos análogos, que no son conflictos armados”.

En realidad, el Derecho Internacional Humanitario está pensado fundamentalmente para abordar la conducta hostil durante los conflictos armados internacionales y no se pretendía realizar una inmisión en situaciones internas de un Estado cuya regulación y tratamiento corresponde a la soberanía del mismo. Pero determinados conflictos que se suscitan en el seno de un Estado rompen todas las barreras y generan enfrentamientos que son algo más que simples actos de bandidaje, anarquía o rebelión y que se entablan entre fuerzas gubernamentales y

⁷⁸ Véase Jiri TOMAN, *Protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado*, UNESCO, París, 1994, p. 231.

grupos armados no gubernamentales y/o entre estos. En esos casos indefinidos es cuando se está ante un conflicto armado no internacional. Ahora bien, esa doble categoría puede que no haya resistido excesivamente bien el paso del tiempo. Han proliferado cada vez más, sobre todo a partir del fin de la Guerra Fría, conflictos internos en los que se ha manifestado una fuerte presencia de elementos internacionales y que tienden a difuminar las fronteras categoriales, como fue la Guerra de los Balcanes y como son, desde luego, los conflictos que aquí nos interesan. El conflicto sirio-iraquí, el conflicto libio, el conflicto yemení o el conflicto maliense son, visto el art. 3 de las convenciones de Ginebra de 1949, conflictos armados no internacionales, sin perjuicio de la presencia de tropas extranjeras. La intervención francesa, apoyando al gobierno de Malí no hace de éste un conflicto internacional, desde la perspectiva de las reglas del Derecho Internacional Humanitario, pues Francia –ni Malí– se enfrentan a un tercer Estado. De la misma manera, el apoyo de Rusia al gobierno sirio, o la intervención de la coalición internacional combatiendo al Estado Islámico. Pero, ¿no amerita esa implicación internacional para que a este tipo de conflicto armado se les aplicase todas las reglas de los conflictos armados internacionales?

Mientras no se reforme la situación legal existente, debemos considerar estos conflictos armados como no internacionales y para ellos dispone el art. 19 de la Convención de La Haya de 1954 sobre la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado que cada una de las partes en conflicto, incluidos los actores no estatales, las fuerzas no gubernamentales, “estará obligada a aplicar, como mínimo, las disposiciones de esta Convención relativas al respeto de los bienes culturales”. Considérese que Malí, Libia, Yemen, Siria e Irak son partes en esta convención y que, por lo establecido en la mencionada disposición, la obligación de respeto de los bienes culturales incumbe tanto a las fuerzas gubernamentales de esos países como a los actores no estatales como el Estado Islámico o las fuerzas rebeldes como el Ejército Libre de Siria o los *peshmergas* kurdos. También, por supuesto, a las fuerzas internacionales implicadas. Ahora bien, ¿en qué consiste la obligación de respeto de los bienes culturales? Hay dos lecturas posibles: una, restrictiva del alcance de esa disposición, que supondría interpretarla como un reenvío al contenido del crucial art. 4 de la Convención. Según éste, la obligación de respeto se desglosa de la siguiente manera: uno, no utilizar los bienes culturales para fines que pudieran exponerlos a su destrucción o deterioro; dos, abstenerse de todo acto de hostilidad contra ellos; y, tres, no realizar ningún acto de robo, saqueo, ocultación o apropiación de dichos bienes⁷⁹. La segunda lectura del art. 19, más generosa, tiende a suponer la aplicación de todo lo establecido en la Convención que implique el desarrollo de la obligación genérica del respeto de los bienes culturales y que no se refiera expresamente o sea consustancial a la naturaleza de los conflictos armados internacionales. Esta es la posición más idónea que, siguiendo de nuevo a Jiri Toman, trata de garantizar la protección de los bienes culturales en todo caso y que se fundamenta en descartar la lectura restrictiva porque, si hubiera sido querida, entonces se hubiera incluido en el art.19 una referencia expresa al art. 4⁸⁰. Además de la obligación de respeto, el art. 19 contiene algo más: se refiere a la posibilidad de que las partes en conflicto lleguen a acuerdos especiales para poner en vigor todas las demás disposiciones de la Convención y se menciona la posibilidad de que la UNESCO ofrezca sus servicios a las partes en conflicto. Parece descartable la aplicación de estas dos medidas a los conflictos que examinamos, dada la política sistemática de limpieza cultural desplegada por el Estado Islámico, cuya combinación de ánimo provocador, intención iconoclasta y fe militante salafista se sitúa en las antípodas de tales acuerdos o de admitir la intervención de la UNESCO.

El Segundo Protocolo a la Convención de La Haya de 1954, adoptado en 1999, contiene un art. 22, dedicado a los conflictos armados no internacionales, cuya sentido es mucho más generoso que el art. 19 de la Convención de 1954 pues directamente determina en su párrafo 1 la aplica-

⁷⁹ Sobre un comentario al art. 4 y a la obligación de respeto de los bienes culturales, véase Jiri TOMAN, *Protección de los bienes culturales...*, ob. cit., pp. 84-100.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 235-237.

ción del protocolo *in toto* a dicho tipo de conflictos. Incluye también un recordatorio de la exclusión que realizaba el II Protocolo de 1977, estableciendo de la misma manera que este Segundo Protocolo de 1999 no se aplicará a “las situaciones de tensiones internas y de disturbios interiores, tales como los motines, los actos esporádicos y aislados de violencia y otros actos análogos, que no son conflictos armados”. El Segundo Protocolo, por lo tanto, se aplicaría en hipótesis al tipo de conflicto que estamos analizando y así sucede con el que se desarrolla en Libia, o en Malí a partir del 12 de enero de 2012 –este último Estado consumó su adhesión al Segundo Protocolo el 11 de septiembre de 2012, el mismo año de la destrucción intencionada por Ansar el Dine y otros grupos similares–. Sin embargo, ni Siria, ni Irak, ni Yemen son partes en él. Entre otros aspectos que mejoran el sistema establecido por la Convención de La Haya de 1954 –como el nuevo sistema de protección reforzada, establecido en su capítulo 3 (arts. 10 a 14)–, uno de singular relevancia tiene que ver con la exigencia de responsabilidad penal para toda persona que cometa actos que supongan una de las violaciones graves contempladas en el art. 15.1 del Protocolo.

Y un tercer rasgo que connota la destrucción patrimonial es su carácter deliberado, su intencionalidad propia, que funciona autónomamente respecto del conflicto armado en el que se desarrolla. Es cierto que en el conflicto sirio el patrimonio cultural ha sido alcanzado como una consecuencia directa de las acciones armadas. Varias muestras: La Directora General de la UNESCO deploraba el 17 de mayo de 2016 los graves daños causados por un misil a la iglesia bizantina de San Simeón⁸¹, que forma parte del sitio *Aldeas antiguas del norte de Siria*⁸², inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial en 2011. Según diversas fuentes, aunque no haya podido realizarse una comprobación total, sería rusa la paternidad del misil que alcanzó la iglesia de San Simeón, incluida la columna sobre la que el santo pasó treinta y siete años, los últimos de su vida⁸³ (fig. 23). O la *Vieja ciudad de Alepo*⁸⁴, sitio inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial en 1986 y que se encuentra en una de las zonas donde se desarrolla con más virulencia el conflicto armado. Un Informe sobre el estado de conservación del sitio, presentado a la UNESCO por el gobierno sirio el 5 de febrero de 2016, daba cuenta de cuantiosos daños⁸⁵, producto directo de los actos de guerra. Pero los actos que han sido relatados en este epígrafe, tanto en Malí, como en Libia, en Yemen, Siria o Irak, aunque son coetáneos al decurso de un conflicto armado, no derivan estrictamente de él. Esa iconoclasia, ese vandalismo va en otra dirección, como ha sido repetidamente denunciado en los foros internacionales: es la manifestación de una política de limpieza cultural, de barrido de la memoria de los pueblos y comunidades contra cuyo patrimonio se atenta.



[23]. Iglesia de San Simeón El Estilita; fotografía de Bernard Gagnon en 2010 en <https://goo.gl/bnENJI>.

81 En <http://whc.unesco.org/en/news/1499/>.

82 En <http://whc.unesco.org/en/list/1348>.

83 Véase la noticia en <https://goo.gl/9ubuuB>. En cuanto a Simeón el Estilita, véase Ignacio PEÑA, *La desconcertante vida de los monjes sirios*. Siglos IV-VI, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1985, p. 46.

84 En <http://whc.unesco.org/en/list/21>.

85 Según el informe se confirmaban daños “to the Great Umayyad Mosque, Mosque al-Utrush, Madrasa al-Adiliyya, Madrasa al-Sultania, the Citadel, the New Serail (Grand Serail), the Hotel Carlton, Matbakh al-Ajami, Khan al-Shouna, Khan al-Saboun and Khan al-Wazeer as well as additional severe damages to the Maronite Church. In addition, severe damage has been reported at Khan Slaimanyeh (Haj Musa), Suq al-Haddadin, Suq al-Zarb, Suq al-Sagha, part of Suq al-Suweiqqa and at Madrasa al-Shathbakhtiyya (al-Shaikh Maarouf Mosque) destroyed by underground explosions. Minor damage is reported at Aslan Dede Mosque, al-Hayaat Mosque, al-Dabagah Mosque, and Suq Qara Qumash”. Puede consultarse en <http://whc.unesco.org/en/soc/3345>.

5. EL INTERÉS INTERNACIONAL SOBRE LA DESTRUCCIÓN INTENCIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL

La destrucción del patrimonio cultural suscita un interés creciente en la opinión pública internacional, movida por las imágenes provenientes del conflicto sirio e iraquí. El interés internacional por la protección del patrimonio cultural en caso de conflicto armado se ha articulado en la normativa internacional desde hace más de cien años, desde el Reglamento relativo a las Leyes y Costumbres de la Guerra Terrestre, adoptado en La Haya en 1907 y anexo a la IV Convención, entonces adoptada. Tal interés, sin embargo, no se suscita con toda claridad y similar asombro ante otros supuestos de destrucción, aquéllos que no se vinculan al conflicto armado, los que pueden perpetrarse por una gestión cotidiana del patrimonio dentro de un Estado, sea responsabilidad directa de sus órganos o de particulares, alentados por la desidia del Estado. Y es porque, en suma, es el propio Estado el que, en principio, resulta competente para preservar su patrimonio. ¿A qué un interés internacional que se inmiscuya en esa gestión, salvo que el Estado se encuentre superado por un conflicto armado?

Sin embargo, junto al Estado y a las otras comunidades patrimoniales que se sitúan en su seno –las minorías por ejemplo–, aparece el interés de la comunidad internacional en la preservación del patrimonio cultural, matizadamente inclusive contra la voluntad del propio Estado. Las formulas retóricas que se utilizan en la práctica son diversas: se puede decir de un bien que es patrimonio cultural de la humanidad o que su preservación interesa a todos los pueblos. Pero, más allá de esos calificativos, cuando se dan, ¿qué sucede cuando tales bienes son destruidos? ¿Cómo se articula en la práctica ese interés internacional? No es, desde luego, de carácter general. Dada la estructura del discurso internacionalista y habida cuenta la pluralidad de marcos normativos para la protección de los bienes culturales en situaciones diversas –conflicto armado, comercio ilegal, patrimonio cultural de valor excepcional universal, patrimonio cultural subacuático, patrimonio cultural inmaterial–, la formulación de ese interés se ciñe a los objetos culturales definidos en cada marco, al encauzamiento allí establecido y por las razones que se hayan concretado. Y alcanza a los países que hayan aceptado cada régimen. No obstante lo dicho y, como veremos, un elemento que articula ese interés y que unifica en cierto sentido esa pluralidad de regímenes jurídicos, es la existencia de la UNESCO como actor implicado en la defensa del patrimonio cultural.

¿Cuál es el fundamento inicial de ese interés internacional? Ha sido repetidamente aducido, entre otros textos internacionales, el preámbulo de la Convención de La Haya de 1954 para la protección de los bienes culturales, que sostiene la legitimidad internacional para salvaguardar el patrimonio cultural de cualquier pueblo porque el daño que pueda sufrir en un conflicto armado resultará en “un menoscabo al patrimonio cultural de toda la humanidad”, por lo que su conservación “presenta una gran importancia para todos los pueblos del mundo”. Las reglas y el sistema de protección que acompañan en la Convención de La Haya a esa ambiciosa formulación de principios no han alcanzado la misma altura, como se ha manifestado en conflictos como la guerra de los Balcanes⁸⁶. Ello ha llevado a abrir un proceso de modificación de dicho régimen, concretado en el Segundo Protocolo de 1999, de contenido más exigente, lo que ha retrasado su aceptación por los Estados –a 5 de septiembre de 2016 son 69–.

El interés internacional ha encontrado otro cauce en la Convención de la UNESCO de 1972 sobre la protección del patrimonio mundial cultural y natural. En su preámbulo, ya no sólo referido a los casos de conflicto armado, se considera que “el deterioro o la desaparición de un bien del patrimonio cultural y natural constituye un empobrecimiento nefasto del patrimonio de todos los pueblos del mundo” y que “ciertos bienes del patrimonio cultural y natural presentan un interés excepcional que exige que se conserven como elementos del patrimonio mundial de

⁸⁶ Para el análisis de los aspectos críticos de la Convención de La Haya, entre otros muchos, véase Sabine von SCHORLEMER, “Legal changes in the regime of the protection of cultural property in armed conflict”, en *Art, Antiquity and Law*, vol. IX, issue 1, march 2004, pp. 47-52.

la humanidad entera”. El sistema internacional de tutela complementaria establecido por la Convención y estructurado en torno al Comité del Patrimonio Mundial reaccionaría frente a la destrucción deliberada por parte de un Estado de los bienes que se han inscrito previamente en la Lista del Patrimonio Mundial. Aunque los casos de la práctica reciente no apuntan en esa dirección, porque los responsables de la destrucción deliberada de patrimonio suelen ser actores no estatales, en el supuesto hipotético de que se produjese, el interés de la reacción internacional se encuentra legitimado por la voluntad del Estado de proponer la candidatura del bien a la Lista y por la decisión del Comité del Patrimonio Mundial de incluirlo. No obstante, el interés internacional derivado de la Convención de 1972 no se ciñe en exclusiva a los bienes inscritos, esto es, a los que se les reconoce por el Comité del Patrimonio Mundial el valor universal excepcional del que habla el art. 1 –sin definirlo, pues a ello se dedican los párrafos 49, 77 y 78 de las Directrices de aplicación de la Convención⁸⁷–. Su art. 4 reconoce la obligación de los Estados partes de “identificar, proteger, conservar, rehabilitar y transmitir a las generaciones futuras el patrimonio cultural y natural situado en su territorio”. Obligación que no se reduce al patrimonio inscrito, o al que –figurando en las listas indicativas que elabora cada Estado– pudiera inscribirse en un futuro.

Resulta congruente con lo anterior que, en el caso paradigmático de la destrucción intencional de patrimonio cultural, el bien no estuviese inscrito. Para la UNESCO, los Budas de Bamiyán eran algo más: patrimonio cultural que debía ser preservado, aún en contra de lo defendido por el gobierno de su país, aunque no estuviese inscrito entonces en la Lista del Patrimonio Mundial. El anuncio por el gobierno afgano de su posible voladura antecedió con mucho a su destrucción. Como recuerdan Francesco Francioni y Federico Lenzerini⁸⁸, ya en diciembre de 1997 el Comité del Patrimonio Mundial de la UNESCO había adoptado, a propuesta de Italia, una resolución⁸⁹ en la que mostraba su preocupación por las amenazas vertidas contra el patrimonio cultural afgano, mencionando en particular los Budas de Bamiyán. A este respecto, además de llamar a la responsabilidad primordial del Estado, el Comité del Patrimonio Mundial entendió que el patrimonio cultural afgano amenazado formaba también parte del patrimonio cultural de la humanidad. Y ello aunque, por aquel entonces, la candidatura de los Budas a ser inscrita en la Lista del Patrimonio Mundial había sido previamente rechazada por el mismo órgano que elevaba de esa manera su consideración.

Una vez destruidos, la respuesta de la UNESCO, entre otras acciones, se concretó, a través de su Conferencia general, en la adopción en 2003 de la Declaración relativa a la destrucción intencional del patrimonio cultural⁹⁰. A pesar de que se trate de un instrumento no vinculante, las declaraciones que adopta la Conferencia General de la UNESCO son relevantes tanto porque pueden contener la formulación de normas consuetudinarias preexistentes, el recordatorio del derecho convencional aplicable como porque, como sostiene Jan Hadlik⁹¹, concretan mensaje morales de alto nivel. Para el citado autor, la razón de que no se hubiese optado por un instrumento vinculante, como una convención, fue aducida por la necesidad de no afectar a los instrumentos vinculantes existentes y a la soberanía de los Estados⁹². En este sentido, por tanto, la declaración es un recordatorio del derecho internacional vigente, aunque éste puede que no sea suficiente para abordar la cuestión central: la destrucción de patrimonio cultural por el pro-

⁸⁷ Pueden verse en <http://whc.unesco.org/en/guidelines/>.

⁸⁸ Francesco FRANCIONI y Federico LENZERINI, “The Destruction of the Buddhas of Bamiyan and International Law”, en *14 European Journal of International Law*, 2003, p. 619.

⁸⁹ En <http://whc.unesco.org/archive/1997/whc-97-conf208-17e.pdf>, p. 34.

⁹⁰ Véase en <https://goo.gl/1bM9r1>. Para un comentario de la misma, Jan HLADIK, “The UNESCO Declaration concerning the intentional destruction of cultural heritage: a new instrument to protect cultural heritage”, en *Art, Antiquity and Law*, vol. IX, issue 3, September 2004, pp. 215-236.

⁹¹ *Ibid.*, p. 218.

⁹² *Ibid.*

pio Estado. Por eso, quizás, en el preámbulo se señala que “las cuestiones que no queden plenamente contempladas en la presente Declaración o en los instrumentos internacionales relativos al patrimonio cultural seguirán estando sujetas a los principios del derecho internacional, los principios de humanidad y los dictados de la conciencia pública”. Como advierte Jan Hladik, es un reflejo de la cláusula Martens⁹³. Es decir, como recoge el comentario al proyecto de declaración elaborado por el Secretariado de la UNESCO⁹⁴, se enfatiza la moral y la base humanitaria de la declaración. En definitiva, dado su carácter recomendatorio, su falta de obligatoriedad para los Estados miembros de la UNESCO, es éste un instrumento típico de soft law⁹⁵ y, como todos los de su especie, con una repercusión nada desdeñable. Los Estados no están obligados a cumplir su contenido, pues salvo el recordatorio de las obligaciones internacionales preexistentes, con el resto hay que proceder –por parte de los Estados de la UNESCO–, y examinando de buena fe sus postulados de lege ferenda, los políticos y sus expresiones éticas o morales.

Aunque el caso que generó la adopción de la declaración sea de índole concreta –la destrucción por parte del gobierno de un país de su patrimonio cultural–, el alcance que se le da trasciende con mucho esa categoría, abarcando los actos ilegales de destrucción, sea quien sea el actor que los realice, sea cual sea el tipo de patrimonio cultural, sea cual sea la intencionalidad del acto. El espacioso ámbito de aplicación se define en su art. II: se refiere a la destrucción intencional de patrimonio cultural, comprendido el cultural vinculado a un sitio de patrimonio natural. No hay una definición concreta de patrimonio cultural, a diferencia de lo que ocurre en otros instrumentos internacionales, sobre todo los de carácter convencional. No hay pues, distinguos entre las diversas categorías de patrimonio –material o inmaterial, mueble o inmueble, subacuático...– y tampoco, como fue propuesto, se reduce el alcance a un tipo especial de patrimonio señalado por su importancia, al estilo de los bienes que se incluyen en la Lista del Patrimonio Mundial por manifestar un valor universal excepcional. La destrucción de cualquier tipo de patrimonio interesa a la aplicación de la Declaración de la UNESCO.

Como un reflejo del caso de los Budas de Bamiyán, se recuerda en las disposiciones relativas a la responsabilidad que se deriva de los actos de destrucción deliberada (arts. VI y VII) que ésta se genera con independencia de que el patrimonio afectado “figure o no en una lista mantenida por la UNESCO u otra organización internacional”. Es de prever que si figura, la conciencia pública internacional se removerá más, pero la responsabilidad internacional surge tanto en el caso de su inscripción en listas como cuando no figure en ellas. Desde luego que su destrucción puede traer consecuencias en el marco del régimen establecido para cada una de esas listas. Sin ir más lejos, el motivo de que un bien cultural figure en la Lista del Patrimonio Mundial es que, en opinión del Comité del Patrimonio Mundial, atesora un valor universal excepcional. Si es destruido, se pierde el valor. Si es afectado parcialmente, también puede suceder eso. Como consecuencia, el Comité podría determinar su eliminación de la Lista. En el caso de los Budas, que no estaban en la Lista, fue al revés, pues fueron incluidos sus restos en 2003 bajo la denominación Paisaje cultural y restos arqueológicos del valle de Bamiyan⁹⁶.

Por otra parte, la Declaración –en el mismo art. II– incorpora una definición de destrucción intencional, entendiéndola por ella “cualquier acto que persiga la destrucción total o parcial del patrimonio cultural y ponga así en peligro su integridad, realizado de tal modo que viole el derecho internacional o atente de manera injustificable contra los principios de humanidad y los dictados de la conciencia pública, en este último caso, en la medida en que dichos actos no estén ya regidos por los principios fundamentales del derecho internacional”. Con esa formula-

93 Respecto de esta cláusula Martens, véase Theodor MERON, “The Martens Clause, principles of humanity, and dictates of public conscience”, en (2000) *American Journal of International Law*, vol. 94, 1, pp. 87-88.

94 Véase en <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001307/130780e.pdf>.

95 Sobre ese concepto y sus implicaciones, véase el excelente trabajo de Ángeles MAZUELOS BELLIDO, “Soft Law: ¿Mucho ruido y pocas nueces?”, en *Revista Electrónica de Estudios Internacionales*, 8, diciembre de 2004.

96 En <http://whc.unesco.org/en/list/208>.

ción se opta por no condenar todas las destrucciones intencionales de patrimonio cultural, por ejemplo, las realizadas por un Estado en el curso del desarrollo de un proyecto de obra pública. Ejemplo que resulta expresamente mencionado en el Comentario del Secretariado a la declaración, pero que no nos debería hacer pensar que cualquier ejecución de obra pública realizada por un Estado quedaría fuera de la Declaración, no quedarían aquellos supuestos en los que se destruye patrimonio cultural de otras colectividades, como las minorías, que pueden encontrar amparo en la normativa internacional de derechos humanos. En suma, la destrucción intencional lo es si infringe las normas internacionales o, cuando no medie norma internacional alguna, si vulnera los principios de humanidad y los dictados de la conciencia pública. He aquí el reflejo de la cláusula Martens.

Las medidas recomendadas a los Estados por la Declaración van desde la adhesión a los convenios internacionales, la promulgación de instrumentos jurídicos internos, la adopción de programas educativos (art. III), el recordatorio de lo establecido en la normas internacionales más relevantes –incluidos normas consuetudinarias, convenios y recomendaciones de la UNESCO– en tiempo de paz (art. IV) o en caso de conflicto armado, incluida la ocupación (art. V). Observa Jan Hladik⁹⁷ que este recordatorio tiene sentido si se dirige fundamentalmente a los Estados que no son partes en las convenciones de la UNESCO, porque los que lo son, están de por sí obligados a cumplirlas. Por eso, a los no partes, además de animarles a que se sumen a ellas –lo que se hace en el art. III–, se les recomienda que cumplan las obligaciones en ellas recogidas. Pero no debe desdeñarse el recordatorio a los Estados partes de que tienen que cumplir aquello a lo que están obligados, pues una cosa es lo establecido en las normas y –como se demuestra una y otra vez en la práctica internacional– otra muy distinta la voluntad de cumplimiento que anima a los Estados. Por eso, en el art. V se hace un llamamiento ex profeso al derecho internacional consuetudinario, cuyo cumplimiento incumbe con carácter general a los miembros de la comunidad internacional, sean o no partes en los convenios sobre patrimonio cultural. En el caso del conflicto armado, se considera que un núcleo fundamental de ese derecho internacional consuetudinario se encuentra en las obligaciones de respeto a los bienes culturales formuladas en el art. 4 de la Convención de La Haya de 1954 para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado. Y tales obligaciones afectan claramente a la destrucción intencional de patrimonio cultural.

Los arts. VI y VII abordan las cuestiones relativas a la responsabilidad internacional, en el primero de los artículos, de los Estados, en el segundo, de los individuos. Una primera cuestión salta a la vista, y es común en ambos artículos. Se opera, para la exigencia de responsabilidad, una restricción que afecta al patrimonio destruido. Si en el art. I se entendía que la Declaración se aplicaba a la destrucción intencional del patrimonio cultural, en los artículos relativos a la responsabilidad, ésta se genera respecto de la destrucción o menoscabo no de cualquier patrimonio, sino de aquél que sea de gran importancia para la humanidad. Pero, ¿cuál es éste? Porque lo adecuado sería pensar en el recogido en las Listas de la UNESCO tanto para el patrimonio cultural material como para el inmaterial. Pero a renglón seguido se sostiene en los arts. VI y VII, como ya hemos dicho, que la exigencia de responsabilidad se despliega aunque no se encuentren inscritos los bienes en las mencionadas listas. ¿Eso significa que se abriría el ámbito material a lo que se encuentre recogido en las listas indicativas que los Estados elaboran para presentar propuestas a incluir en las listas de la UNESCO? Desde luego que debe ser así. Pero, ¿y lo que no está inscrito en esas listas indicativas? ¿De qué manera podemos saber que se trata de un patrimonio cultural de gran importancia para la humanidad? No parece que todo el patrimonio cultural que se encuentra en cada Estado sea de gran importancia para la humanidad y, a la vez, tampoco es dable pensar que los Estados han de elaborar listas de patrimonio que consideran de gran importancia para la humanidad sólo a los efectos de esta Declaración. Esta restricción sobre la base de un concepto jurídico tan indeterminado como ese genera des-

⁹⁷ Jan HLADIK, “The UNESCO Declaration concerning...”, ob. cit., p. 225.

de luego incertidumbre. ¿No habría responsabilidad si el bien cultural deliberadamente destruido no es de gran importancia para la humanidad? Parece que no.

El art. VI contempla la responsabilidad del Estado, una responsabilidad no por negligencia, sino intencionada. Y tanto por la destrucción como por cuando se abstiene de adoptar “medidas oportunas para prohibir, prevenir, hacer cesar y castigar cualquier acto de destrucción intencional”. En la disposición se alude a que el Estado asumirá la responsabilidad. El tiempo verbal utilizado refuerza la existencia de una obligación internacional, máxime cuando el cedazo que se establece para medir tal responsabilidad es el del Derecho Internacional. Aquí se opera, por lo tanto, otra restricción, pero no podría ser de otro modo. En Derecho Internacional sólo hay responsabilidad cuando se viola una obligación internacional, por lo que los actos de destrucción intencional por parte del Estado sin que viole ninguna norma internacional, aunque atenten de manera injustificable a los principios de la humanidad y los dictados de la conciencia pública, no podrán generar responsabilidad internacional. Serán execrables, condenables en otro marco –político, ético–, pero no caen en el que determina con carácter general la responsabilidad internacional del Estado según el Derecho Internacional.

Por su parte, el art. VII se refiere a la responsabilidad penal individual. A diferencia de la redacción dada al art. VI, en éste el tiempo verbal cambia: “Los Estados deberían”. Se trata, por ello, de una formulación de *lege ferenda*, que sugiere la adopción de medidas conformes con el Derecho Internacional para que los Estados se declaren competentes y prevean “penas efectivas que sancionen a quienes cometan u ordenen actos de destrucción intencional de patrimonio cultural de gran importancia para la humanidad, esté o no incluido en una lista mantenida por la UNESCO u otra organización internacional”.

¿Cuál es el recorrido de la Declaración de la UNESCO de 2003 vistos los graves casos de destrucción intencional de patrimonio cultural que se están dando desde 2011? Desde luego no podemos sino coincidir con Jan Hladik⁹⁸, quien sostiene que “it would be fallacious to affirm that the Declaration will per se be able to prevent all future acts of intentional destruction of cultural heritage”, pero –y no es poco– “it undeniably represents a new step in outlawing such destruction”. E inclusive, antes que eso, reafirma, legitima y estructura el interés de la comunidad internacional en que el patrimonio cultural no sea deliberadamente destruido. Y si lo es, aclara el abanico de medidas que, en la mayoría de los casos, si no en todos, se encuentra en manos del Estado, para reaccionar frente a tales actos. Quizás no se hayan perfilado en la Declaración medidas que pueda adoptar *per se* la comunidad internacional, no ya los Estados miembros, pero esa vía, azarosa, corresponde más bien a entornos políticos de otras dimensiones, como el sistema de seguridad colectiva de las Naciones Unidas que sólo hasta esas fechas había tratado tangencialmente las cuestiones relativas al patrimonio cultural.

6. LA RESPONSABILIDAD INTERNACIONAL DE LOS ESTADOS QUE DESTRUYEN SU PROPIO PATRIMONIO

Una de las virtudes de la Declaración de 2003 de la UNESCO es que marca la línea a seguir en el análisis de la responsabilidad de un Estado por la destrucción de su propio patrimonio. Sin embargo, no agota todas las posibilidades porque se ciñe, como hemos dicho, al patrimonio cultural de gran importancia para la humanidad, sin aclarar además a qué se refiere con ese tipo de patrimonio. Al señalar que la responsabilidad se sustancia sobre la base de las normas de Derecho Internacional, nos dirige a este marco normativo ineludiblemente, que muestra debilidades en esa dirección sobre todo a la hora de la exigencia de la responsabilidad. En primer lugar, habría que concretar qué obligaciones internacionales han sido violadas por un Estado que destruye intencionalmente su propio patrimonio y en qué marco convencional se encuen-

⁹⁸ Véase Jan HLADIK, “The UNESCO Declaration concerning the intentional destruction...”, *ob. cit.*, p. 236.

tran; en segundo lugar, advertir si ese marco convencional establece un procedimiento especial para perseguir las infracciones del Estado a sus obligaciones; y si no fuera así, en tercer lugar, la responsabilidad internacional se sustanciaría sobre la base de las reglas generales del Derecho Internacional. La gran diferenciación de las situaciones que afectan a la destrucción intencional del patrimonio cultural por un Estado se da entre las que tienen lugar en caso de conflicto armado y las que se dan en tiempo de paz.

6.1 LA RESPONSABILIDAD POR LA DESTRUCCIÓN INTENCIONAL DURANTE UN CONFLICTO ARMADO

Como ya se dijo, el art. 4 de la Convención de La Haya de 1954 marca la obligación de respeto de los bienes culturales, en los términos mencionados líneas arriba. Cabe poner el énfasis ahora en que esa disposición advierte incluso de que el respeto de los bienes culturales se debe también a los que están en el propio territorio del Estado. Esa obligación resultaría infringida en un caso de destrucción de sus propios bienes por un Estado durante un conflicto, salvado el supuesto de la necesidad militar al que se refiere el parágrafo 2 de dicho art. 4⁹⁹. La Convención de La Haya va más allá de la Declaración de 2003 porque esta última se refiere a las destrucciones intencionales, mientras que el art. 4 de la Convención las incluye también junto a otros daños, entre ellos los no queridos, los llamados daños colaterales. Pero las que ahora atañen a este trabajo son las destrucciones intencionales. Cabría pensar que, ante una situación como esa, es decir, ante un supuesto de infracción de sus disposiciones, la Convención de La Haya establece el procedimiento a seguir, tanto para determinar efectivamente si se ha producido la infracción como para establecer la respuesta adecuada. Sin embargo, la Convención de La Haya carece de un sistema de cumplimiento que sirva a tales fines. La única disposición que apunta a cuestiones relativas a las sanciones y a la responsabilidad indica a los Estados partes que se deben comprometer a tomar, en el marco de su sistema de derecho penal, “todas las medidas necesarias para descubrir y castigar con sanciones penales o disciplinarias a las personas, cualesquiera sea su nacionalidad, que hubieren cometido u ordenado que se cometiera una infracción a la presente Convención” (art. 28). Con ser relevante tal disposición, ha sido caracterizada como de “letra muerta” al no establecer las violaciones que requieren una sanción criminal¹⁰⁰. Además, se refiere a la responsabilidad penal de individuos, que examinaremos con posterioridad, y no puede dar lugar a exigencia de responsabilidad al Estado. En la medida en que la Convención no ha previsto su institucionalización, esto es, la existencia de un órgano competente para denunciar las infracciones y activar un procedimiento de solución de controversias y de aplicación de sanciones al infractor, sólo es posible pensar en que la normativa aplicable debe ser el sistema general de responsabilidad del Derecho Internacional.

Por otro lado, también debe entenderse con carácter previo la naturaleza de la obligación. Es decir, ¿tiene la obligación del art. 4 una afirmación jurídica que va más allá de los límites de la Convención de La Haya de 1954? ¿Es una norma de carácter consuetudinario? El debate sobre el carácter consuetudinario del contenido de la Convención de La Haya de 1954 y/o de algunas de sus disposiciones ha sido amplio en la doctrina. Para algunos, no hay duda alguna¹⁰¹. Hay, en cambio, quienes niegan tal característica¹⁰². Pero el debate se refiere más bien a todo

99 No entraremos a analizar aquí el sentido problemático de la cláusula de necesidad militar, una auténtica cláusula derogatoria de la obligación de respeto que minimiza en gran medida el carácter tuitivo de la Convención. Sobre ella véase, aparte del comentario de Jiri TOMAN, *Protección de los bienes culturales en caso de...*, ob. cit., pp. 90-99, Craig J. S. FORREST, “The Doctrine of Military Necessity and the Protection of Cultural Property during Armed Conflicts”, en *California Western International Law Journal*, vol. 37, Spring 2007, 2, pp. 177-219.

100 Cfr. Sabine von SCHORLEMER, “Legal Changes in the Regime of the Protection of Cultural Property in Armed Conflict”, en *Art, Antiquity and Law*, vol. IX, Issue 1, March 2004, p. 52.

101 Jiri TOMAN, *Protección de los bienes culturales en...*, ob. cit., p. 85.

102 Entre ellos, J.A.E. KASTENBERG, “The Legal Regime for Protecting Cultural Property during Armed Conflict”, en (1997)

el contenido de la Convención y parece haber un acuerdo general en que, en lo que hace a sus principios básicos –y uno de ellos, si no el central, es la obligación de respetar los bienes culturales–, sí son de carácter consuetudinario. En la guerra entre Etiopía y Eritrea, el ejército etíope destruyó de forma deliberada la estela de Matara (fig. 24), objeto cultural de relevancia para Eritrea. Ninguno de los dos países era parte en la Convención de La Haya de 1954. Sin embargo, la Comisión de Reclamaciones establecida por los acuerdos de paz, determinó el 18 de agosto de 2009 la ilicitud del acto etíope y que éste se produjo sobre la base del derecho internacional consuetudinario¹⁰³. Además, en la jurisprudencia del Tribunal penal para la ex Yugoslavia, entre otros en el caso *Fiscal c. Strugar*¹⁰⁴, se afirma con rotundidad el carácter consuetudinario de la disposición contenida en el art. 4 de la Convención de La Haya.

Así pues, la obligación de no destruir bienes culturales, aún los propios, tiene un doble carácter, convencional y consuetudinario. Aún así, nos encontramos con un inconveniente añadido, pues cuando se trata de la destrucción intencional del propio patrimonio, las dificultades para que el sistema general de la responsabilidad internacional se ponga en funcionamiento son evidentes porque descansa sobre una base bilateral –sea convencional o consuetudinaria la obligación–, que sea el Estado lesionado en sus derechos el que debe exigir la responsabilidad del Estado infractor de los mismos. Y ¿cuál sería el Estado lesionado en tal caso? Cuando se trata de la destrucción del patrimonio cultural de otros Estado en el marco de un conflicto armado, la cuestión es mucho más sencilla. Véase, por ejemplo, el supuesto ya citado de la destrucción deliberada por el ejército etíope de la estela de Matara. La Comisión de Reclamaciones determinó que su destrucción había sido un hecho internacionalmente ilícito atribuible a Etiopía, que constituía una violación del derecho internacional humanitario consuetudinario y estableció como reparación



[24]. La estela de Matara en Eritrea, reconstruida después de su destrucción por el ejército etíope; fotografía de Sailko, tomada en 2015, que puede verse en <https://goo.gl/ffVrak>.

42 *Air Force Law Review*, p. 277 y ss; o Patty GERSTENBLITH, “From Bamiyan to Bagdad: Warfare and the Preservation of Cultural Heritage at the Beginning of the 21st Century”, en (2006), 37 *Georgetown Journal of International Law*, p. 245 y ss.

103 Noticia de la sentencia arbitral se da en <https://goo.gl/IAg7PG>.

104 *Fiscal c. Strugar* (IT-01-42), sentencia de 31 de enero de 2005, pars. 303-312.

una indemnización a favor de Eritrea de 50.000\$¹⁰⁵. La relación jurídica nueva que surge de la comisión de un ilícito internacional tiene clara su parte en este asunto, con Etiopía como Estado infractor, y por tanto responsable, frente a Eritrea, como Estado lesionado, al haberse destruido su patrimonio.

En cambio, si consideráramos que la destrucción de los Budas de Bamiyán se hubiera dado en el seno y a causa de un conflicto armado –sólo como hipótesis, porque defendemos que se trata de un supuesto de destrucción en tiempo de paz–, ¿qué Estado podría enarbolar sus derechos para exigir la responsabilidad de Afganistán? ¿Sería suficiente para ello con que la destrucción afectase a patrimonio de gran importancia para la humanidad? ¿Bastaría con recordar que el preámbulo de la Convención de La Haya entiende que “los daños ocasionados a los bienes culturales pertenecientes a cualquier pueblo constituyen un menoscabo al patrimonio cultural de toda la humanidad”?

En un caso como ese lo primero que habría que hacer para llegar a afirmar que cualquier país podría exigir la responsabilidad del Estado que destruye su propio patrimonio durante un conflicto armado es calificar como obligación *erga omnes*¹⁰⁶ la obligación de respeto de los bienes culturales contenida en el art. 4 de la Convención de la Haya de 1954. Para ello debe reunir los dos elementos que, según la Corte Internacional de Justicia, caracterizan a este tipo de obligaciones: uno, que su cumplimiento interesa a la comunidad internacional, pues tales obligaciones se contraen frente a ella; y, dos, que son obligaciones que incorporan valores esenciales para la comunidad, que protegen derechos esenciales¹⁰⁷. Sobre ello existen múltiples pronunciamientos, comenzando por las referencias preambulares contenidas en los principales tratados internacionales sobre patrimonio cultural. No ya sólo el preámbulo de la Convención de La Haya de 1954, citado líneas arriba, al que debe añadirse otro párrafo en el que se sostiene que “la conservación del patrimonio cultural presenta una gran importancia para todos los pueblos del mundo”. La Convención de París de 1970 sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícita de bienes culturales es más morigerada en su pronunciamiento preambular, aunque no deja de afirmar “que los bienes culturales son uno de los elementos fundamentales de la civilización y de la cultura de los pueblos”. Más rotunda es, en cambio, la Convención de la UNESCO de 1972 sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural, que afirma que “el deterioro o la desaparición de un bien del patrimonio cultural y natural constituye un empobrecimiento nefasto del patrimonio de todos los pueblos del mundo” y –lo que es sumamente importante–, “que ciertos bienes del patrimonio cultural y natural presentan un interés excepcional que exige que se conserven como elementos del patrimonio mundial de la humanidad entera”. La interpretación que debe darse a estos posicionamientos convencionales, que son compartidos por un gran número de países¹⁰⁸, apunta sobre todo hacia la idea del carácter esencial del patrimonio cultural y de su preservación para la humanidad, para todos los pueblos. En las fórmulas no hay mención de la comunidad internacional –concepto que suele referirse a la comunidad internacional de Estados en su conjunto. Ni los pueblos, ni la humanidad ni las generaciones futuras son actores reconocidos con capacidad jurídica para interesarse por el cumplimiento de las

105 Cfr. Francesco FRANCONI, “The Human Dimension of International Cultural Heritage Law: An Introduction”, en *European Journal of International Law*, vol. 22, 1, 2011, p. 13.

106 Sobre las obligaciones *erga omnes* en Derecho Internacional, entre la abundantísima bibliografía, baste ahora con ver Erika de WET, “Invoking obligations *erga omnes* in the twenty-first century: progressive developments since Barcelona Traction”, en (2013) 37 *South African Yearbook of International Law*, pp. 1-20.

107 CIJ, Reports 1970, p. 32, párrafos 33-34. Para un comentario actualizado sobre la noción de obligaciones *erga omnes*, véase, entre muchos trabajos, el de Alicia CEBADA ROMERO, “Los conceptos de obligación *erga omnes*, *ius cogens* y violación grave a la luz del nuevo proyecto de la CDI sobre responsabilidad de los Estados por hechos ilícitos”, en 4 *Revista Electrónica de Estudios Internacionales* (2002), que puede visitarse en <https://goo.gl/7Am9qf>.

108 La Convención de La Haya de 1954 cuenta con 127 Estados partes, mientras que la Convención de París de 1940 obliga a 131 países y la Convención de la UNESCO de 1972 a 192 –a 23 de septiembre de 2016–.

obligaciones *erga omnes*. Pero tampoco podemos encontrar tan alejados esos conceptos del de comunidad internacional y, en todo caso, parece dable afirmar que lo que es relevante para todos los pueblos, la humanidad o las generaciones futuras, también lo es para la comunidad internacional de los Estados en su conjunto.

Que el respeto de los bienes culturales es una obligación fundamental para la comunidad internacional se ve también apoyado por los pronunciamientos de los órganos principales del sistema de las Naciones Unidas, máxime en los casos de destrucción intencional de dicho patrimonio. La AGNU adoptó la res. 55/243 el 9 de marzo de 2001, sin necesidad de votación, ante la amenaza de destrucción de los Budas de Bamiyán. En ella se recordaba la necesidad de respetar el patrimonio común de la humanidad y se mostraba la preocupación por el decreto talibán que ordenaba la “destrucción de todas las estatuas y santuarios no islámicos del Afganistán y por la actual destrucción deliberada de esas reliquias y monumentos, que pertenecen al patrimonio común de la humanidad”. Se añadía, finalmente, que “la destrucción de las estatuas en el Afganistán, en particular las singulares esculturas budistas de Bamiyán, entrañaría una pérdida irreparable para toda la humanidad”¹⁰⁹. Del mismo modo, la Asamblea General ha reaccionado en el caso sirio¹¹⁰, al igual que el Consejo de Seguridad¹¹¹. Ciertamente que en estas resoluciones la condena no lleva aparejada la caracterización de los ilícitos, pero que se pronuncien en ese sentido estos órganos debe ser interpretado, al menos, como una expresión de la conmoción de la comunidad internacional. En otras sí lo ha hecho: la Asamblea General, en su res. 69/281, de 28 de mayo de 2015, relativa a “salvar el patrimonio cultural del Irak”¹¹², reconoce que la destrucción deliberada por el Estado Islámico da lugar a “pérdidas irreparables para el Irak y para toda la humanidad”, se muestra “resuelta a afrontar los ataques contra el patrimonio cultural de cualquier país como ataques contra el patrimonio común de toda la humanidad” y afirma “que la destrucción del patrimonio cultural, que es representativo de la diversidad de la cultura humana, borra la memoria colectiva de una nación, desestabiliza a las comunidades y amenaza su identidad cultural, y poniendo de relieve la importancia de la diversidad cultural y el pluralismo y de la libertad de religión y de creencias para alcanzar la paz, la estabilidad, la reconciliación y la cohesión social”, lo que enlaza con la dimensión de derechos humanos del patrimonio cultural.

Al respecto de esta dimensión, también puede ayudar a calificar la destrucción intencional del patrimonio cultural –o al menos de la parte más esencial de éste–, el Informe de 3 de febrero de 2016¹¹³ de Karima Bennoune, Relatora especial sobre los derechos culturales, del Consejo de Derechos Humanos, ya previamente citado. Su enfoque, y esto es lo relevante, enfatiza la percepción de la destrucción intencional de patrimonio cultural como una violación de los derechos humanos, pues “obliga a ir más allá de preservar y salvaguardar un objeto o una manifestación en sí mismos para tener en cuenta los derechos de las personas y los grupos en relación con ese objeto o manifestación y vincular el patrimonio cultural con su fuente de producción”¹¹⁴; y hace hincapié en la rendición de cuentas y la lucha contra la impunidad¹¹⁵. La relatora entiende, sin embargo, que la comunidad internacional no utiliza este enfoque del patrimonio y, en cierta medida, eso puede ser cierto. Sea o no así, es evidente la vinculación de la destrucción intencional del patrimonio con el derecho al patrimonio cultural como derecho humano, ya que impide el disfrute de tal derecho a las personas que se encuentren unidas al

109 Véase en <http://www.un.org/es/comun/docs/?symbol=A/RES/55/243>.

110 Por ejemplo, respecto de la destrucción intencional de patrimonio cultural sirio, el párrafo 33 de la res. A/RES/70/234, de 23 de diciembre de 2015.

111 El párrafo de la res. 2199 (2015), de 12 de febrero de 2015.

112 Véase en <https://goo.gl/FSqSmz>.

113 En <https://goo.gl/W4ZpRH>.

114 *Ibid.*, par. 53.

115 *Ibid.*, par. 54.

patrimonio cultural destruido. Otra cosa es que tal derecho no se encuentre autónomamente reconocido en los textos internacionales de carácter universal, como es el Pacto internacional de derechos económicos, sociales y culturales, que no lo formulan sino que lo conciben como un elemento esencial del más amplio derecho a participar en la vida cultural¹¹⁶. Esta dimensión humana de la obligación de respeto al patrimonio cultural milita fuertemente a favor de que se entienda que corporeiza valores esenciales para la comunidad internacional.

Pero hay más pronunciamientos en esa dirección. La UNESCO es quien más ha hecho por afirmar el valor esencial del patrimonio cultural cuando está en riesgo de destrucción. Este es el sentido de la propia Declaración de la UNESCO de 2003 que, en su preámbulo, recuerda “la trágica destrucción de los Budas de Bamiyan, que afectó a toda la comunidad internacional”; y añade una dimensión de interés para lo que nos ocupa, que “el patrimonio cultural es un componente importante de la identidad cultural de las comunidades, los grupos y los individuos, y de la cohesión social, por lo que su destrucción deliberada puede menoscabar tanto la dignidad como los derechos humanos”. El art. I contribuye también a revelar el carácter esencial del patrimonio cultural al expresar que “la comunidad internacional reconoce la importancia de la protección del patrimonio cultural y reafirma su voluntad de combatir cualquier forma de destrucción intencional de dicho patrimonio para que éste pueda ser transmitido a las generaciones venideras”. Por citar una última posición, consideremos la resolución del Parlamento Europeo de 30 de abril de 2015, relativa a la destrucción de sitios culturales perpetrada por el ISIS/DAESH¹¹⁷, que vuelve a impulsar ideas similares, recogiendo en su párrafo D parte del preámbulo de la Declaración de la UNESCO de 2003, o sumándose en su párrafo B a la opinión expresada por la Directora General de esta misma organización de que dichos actos pueden ser descritos como limpieza cultural, por lo que algunos de ellos han de ser considerados, bajo ciertas circunstancias, crímenes contra la humanidad (párrafo C).

De lo expuesto, por lo tanto, es posible deducir que la obligación de respeto de los bienes culturales, contenida en el art. 4 de la Convención de La Haya de 1954, protege valores esenciales para la comunidad internacional aunque, probablemente, esto no sea aplicable a todo el patrimonio cultural de un Estado, sino a aquella parte de sus bienes que son percibidos como más relevantes para la propia comunidad internacional. Eso no significa que no rija la obligación para todos sus bienes, tal y como se prescribe en el citado art. 4, sino que su alcance será diferente, *erga omnes* o no, dependiendo de si el bien en cuestión encarna un valor universal excepcional –si se permite el recurso a la terminología acuñada en la Convención de la UNESCO de 1972. En relación con el conflicto sirio, no puede tener la misma calificación, generar idéntica responsabilidad, la destrucción en Deir ez-Zor de la Iglesia Latina, edificio parcialmente afectado, o del hotel Ganama, reducido a escombros¹¹⁸, ambos del siglo XIX y XX, que los daños causados en el sitio arqueológico de Hatra, inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial.

La calificación de una obligación concreta como *erga omnes* no puede provenir de un posicionamiento doctrinal que reconozca en ella los dos elementos de que hablara la Corte Internacional de Justicia en el asunto de la *Barcelona Traction*. Debe hacerlo la comunidad internacional y para ello se requiere un pronunciamiento, una *opinio iuris erga omnes* que acredite tal calidad en una obligación concreta, además de la posterior identificación en sede judicial de que ha tenido lugar tal pronunciamiento. No basta sólo con perfilar que los bienes protegidos, que los derechos amparados son esenciales para la comunidad internacional, es necesario también que ésta se pronuncie acerca de que el cumplimiento de la obligación se le debe a ella. Podemos pensar, y quizás no sea muy desatinado, que si la comunidad internacional reafirma

¹¹⁶ Véase Luis PÉREZ-PRAT DURBÁN, “Observaciones sobre el derecho al patrimonio cultural como derecho humano”, ob. cit., en p. 334.

¹¹⁷ Véase en <https://goo.gl/LTwuPw>.

¹¹⁸ Véanse los datos sobre su destrucción en Anas AL KHABOUR, El conflicto armado en Siria y su repercusión sobre el patrimonio cultural, en http://www.arqueologiaoriental.com/publicaciones/ANAS_VOL_1.pdf, pp. 21-24.

el carácter esencial de los valores protegidos por la obligación de no destruir determinados bienes del patrimonio cultural, ello conlleva la afirmación de que si se destruyen debe responderse frente a ella. Para algunos autores, como Francesco Francioni¹¹⁹, el mismo preámbulo de la Convención de La Haya, al referirse a los pueblos y a la humanidad, y no a los Estados, “underscore its connection to human rights and to foreshadow the idea of an integral obligation owed to the international community as a whole (*erga omnes*) rather than to individual states on a contractual basis”. La aprobación sin necesidad de votación, por consenso, de la Declaración de la UNESCO de 2003, en la que se reafirma la responsabilidad del Estado por la destrucción intencional, puede militar en esa dirección, aunque no hay un claro pronunciamiento al respecto de la *opinio iuris erga omnes*. Es verdad que, como sostiene Jan Hladik¹²⁰, la Declaración “has sent a strong moral message reiterating the deep concern of the international community to prevent all acts of intentional destruction of cultural heritage and, if such acts do occur, its willingness to punish the perpetrators and/or persons ordering such offences”. Y que tal mensaje se asemeja mucho al pronunciamiento que estamos buscando. La misma idea de calificar como crímenes perseguibles serias violaciones del derecho internacional humanitario, configurándolos como crímenes de guerra, implica subrayar el rechazo de la comunidad internacional¹²¹. Si se persigue penalmente a las personas involucradas en tales crímenes, ¿no debería quedar afirmada la idea de que cuando el autor es un Estado éste debe responder internacionalmente frente a la comunidad internacional? En ese sentido, tal vez no haya habido pronunciamientos jurisprudenciales a favor de calificar como obligación *erga omnes* la prohibición de destruir el propio patrimonio en caso de conflicto armado, más que nada porque la práctica está huérfana de ese supuesto, pero si se produjese, todos los miembros están dispuestos para que tal pronunciamiento se diera, para que se identifique que la comunidad internacional considera la obligación de no destruir su propio patrimonio –cuando los bienes destruidos tienen un valor universal excepcional– en caso de conflicto armado una obligación *erga omnes*.

Y una vez dicho esto, ¿cuál es la repercusión concreta para el Estado que destruye su patrimonio cultural en caso de conflicto armado? ¿Cuál es el alcance de ese compromiso, de la responsabilidad generada para ese país ante la comunidad internacional? ¿Cuál es, por tanto, la consecuencia de calificar como *erga omnes* la obligación de respetar los bienes culturales del art. 4 de la Convención de La Haya de 1954? En la resolución de la Quinta Comisión del Instituto de Derecho Internacional, adoptada en 2005, sobre “Las obligaciones *erga omnes* en Derecho Internacional”, su art. 2 establece que cuando un Estado comete una violación de una obligación de ese tipo, todos los Estados a los que se les debe estarán autorizados, incluso si no están específicamente afectados por ella, a reclamar del Estado responsable, en particular, la cesación del acto ilícito y la ejecución de la obligación de reparación en interés del Estado especialmente afectado”. En el caso que nos ocupa, al no haber Estado especialmente afectado, no parece posible que el Estado infractor cumpla con la reparación. Si ha destruido un bien cultural, ¿en qué consistiría ésta? ¿En la reconstitución del bien destruido, si es posible? Porque, ¿a quién debería reparar con una indemnización pecuniaria si no hay Estado especialmente afectado? ¿A la comunidad internacional? ¿Y en qué se concreta y a quién se le entrega? En el caso de las violaciones graves de una obligación *erga omnes*, el art. 5 añade –entre otros aspectos– que los Estados que no están directamente afectados podrían legítimamente adoptar contramedidas pacíficas contra el Estado infractor. El sentido de la contramedida, aunque no lo concrete la resolución del IDI, sólo podría ser que se pretenda obtener del Estado que está destruyendo bienes culturales el fin de tales actos. La resolución del IDI nos enfrenta a las dificultades de anudar consecuencias prácticas al concepto de obligaciones *erga omnes* en cualquier caso: una es, sin duda, el problema de identificar la parte lesionada por la destrucción deliberada de un bien cultural que pertenece al Estado infractor; otra es determinar la capaci-

119 Véase Francesco FRANCONI, “The Human Dimension of International Cultural Heritage...”, ob. cit., p. 13.

120 Jan HLADIK, “The UNESCO Declaration concerning the intentional destruction...” ob. cit., p. 236.

121 Fiscal v. Miodrag Jokić, Sentencing, No.IT-01-42/1-S, (18 March 2004), par. 48.

dad de acción legítima contra ese Estado infractor de los restantes miembros de la comunidad internacional, incluida la hipótesis de un *ius standi* ante los tribunales internacionales competentes con los que exista un vínculo jurisdiccional.

El proyecto de artículos sobre responsabilidad de los Estados por hechos internacionalmente ilícitos, elaborado por la Comisión de Derecho Internacional y aprobado por la Asamblea General de Naciones Unidas en 2001¹²², mantiene una situación similar a la de la resolución del IDI, al establecer en su art. 48.1 que todo Estado que no sea un Estado lesionado tendrá derecho a invocar la responsabilidad de otro Estado cuando la obligación violada existe con relación a la comunidad internacional en su conjunto. Dicho Estado, sigue el precepto citado, podrá reclamar al Estado responsable la cesación del ilícito y el cumplimiento de la obligación de reparación en interés del Estado lesionado o de los beneficiarios de la obligación violada”. Pero, de nuevo, en nuestro caso no hay Estado lesionado y genera incertidumbre la fórmula “beneficiarios de la obligación”: ¿serían todos los Estados miembros de la comunidad internacional? ¿En qué consistiría una reparación por la voladura de los Budas de Bamiyán? Y, en cuanto a las contramedidas, el art. 54 indica que el proyecto “no prejuzga acerca del derecho de cualquier Estado, facultado por el párrafo 1 del artículo 48 para invocar la responsabilidad de otro Estado, a tomar medidas lícitas contra este Estado para asegurar la cesación de la violación y la reparación en interés del Estado lesionado o de los beneficiarios de la obligación violada”.

En suma, ¿qué podría hacerse frente a la destrucción intencional de su propio patrimonio llevada a cabo por un Estado desde la perspectiva del régimen general de la responsabilidad internacional? En nuestra opinión, cuando se trate de bienes que encarnan valores universales esenciales para la comunidad internacional, queda franqueado el camino de la denuncia a cualquier Estado, que puede solicitar el cese de la destrucción y que, para ello, podría legítimamente recurrir a la adopción de contramedidas pacíficas. Más allá de esto, la exigencia de reparación se revela de difícil práctica, ante la inexistencia de Estados lesionados o directamente afectados por la destrucción intencional.

6.2. LA RESPONSABILIDAD POR DESTRUCCIÓN INTENCIONAL DE PATRIMONIO EN TIEMPO DE PAZ

Es verdad que se ha advertido que el efecto conjunto de la Declaración de la UNESCO de 2003 y de la jurisprudencia del Tribunal Internacional para la antigua Yugoslavia abona la evolución hacia la disolución de la división entre protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado o en tiempo de paz¹²³, pero también es cierto que la existencia de marcos jurídicos diferenciados exige el recurso a lo dispuesto en ellos. Y si la Convención de La Haya de 1954 es su referente máximo para los supuestos de conflicto armado, la Convención de la UNESCO de 1972 para la protección del patrimonio mundial, cultural y natural establece el sistema específico para medir la responsabilidad de los Estados respecto de la preservación de los bienes de valor universal excepcional en tiempo de paz, lo que no impide que sea aplicable en caso de conflicto armado. También cuenta con alguna disposición relevante al respecto la Convención de la UNESCO de 2001 relativa a la protección del patrimonio cultural subacuático.

La Declaración de 2003, al contemplar la responsabilidad del Estado, se refería sólo a la destrucción de patrimonio cultural de gran importancia para la humanidad, estuviese o no inscrito en las listas de la UNESCO. ¿Puede derivarse esta responsabilidad de la Convención de la UNESCO de 1972? El art. 4 establece para los Estados partes una obligación de identificación, protección, conservación, rehabilitación y transmisión a las generaciones futuras del patrimonio cultural y natural situado en

¹²² Res. AGNU 56/83, de 28 de enero de 2002.

¹²³ Véase Ana Filipa Vrdoljak, “Intentional Destruction of Cultural Heritage and International Law”, en *MULTICULTURALISM AND INTERNATIONAL LAW, XXXV THESAURUS ACROASIMUM*, Kalliopi Koufa, ed., p. 377, que puede consultarse en http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1142806.

su territorio. Obsérvese que la obligación de protección parece que se extiende a todo el patrimonio, más allá del inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial, pero no es exactamente así. Y ello porque el patrimonio cultural al que se refiere el art. 4 sólo puede ser el definido en el art. 1 de la Convención de 1972, en el que se determina que son patrimonio cultural a los efectos de ésta, los monumentos, los conjuntos y los lugares que tengan un valor universal excepcional. Lo que tampoco es sinónimo de lo inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial, porque el art. 12 se cuida de advertir que la no inscripción de un patrimonio cultural en las dos Listas, tanto la del Patrimonio Mundial como la del Patrimonio Mundial en Peligro, “no significará en modo alguno que no tenga valor universal excepcional para fines distintos a los que resultan de la inscripción en esas listas”. De hecho, las listas indicativas las que se refiere el art. 11.1 constituyen un inventario de los bienes que, a juicio de cada Estado, reúnen ese valor universal excepcional. Así que, a la hora de establecer el régimen de responsabilidad por daño causado a bienes amparados por la Convención de 1972, debería sostenerse que tales bienes son los inscritos en la Listas del Patrimonio Mundial y el Patrimonio Mundial en Peligro y los incluidos en las listas indicativas por cada Estado. Ir más allá genera incertidumbre, al referirse a bienes que pueden ser valiosos, pero sin que esa valía haya sido refrendada por autoridad alguna vinculada a los Estados o a la Convención. Aunque no es descartable que pueda entenderse que un bien es de valor universal excepcional sin figurar en cualquiera de las dos listas y en la lista indicativa.

Ahora bien, ¿frente a quien y de qué manera ha de responder el Estado que destruye su propio patrimonio? La Convención de la UNESCO añade una disposición que indica el interés de la comunidad internacional en la preservación de ese patrimonio. Se trata del artículo 6, en cuyo apartado 1 se establece que “los Estados partes en la Convención reconocen que constituye un patrimonio universal en cuya protección la comunidad entera tiene el deber de cooperar”. El resto del artículo establece, como contenido de ese deber de cooperación, dos obligaciones para los Estados partes: una, que si lo pide el Estado del territorio donde se encuentra el bien, se obligan a prestarle su concurso para identificar, proteger, conservar y revalorizar el patrimonio cultural de las dos Listas del Patrimonio Mundial; y dos, que se obligan a no tomar deliberadamente medidas que puedan causar daño directa o indirectamente al patrimonio con valor universal excepcional situado en el territorio de otros Estados partes. Para autores como Roger O’Keefe¹²⁴, el juego de los arts. 4 y 6 configura una obligación erga omnes interpartes, en el sentido que se da a ese concepto en el art. 48.1.a del proyecto de artículos de la CDI sobre responsabilidad internacional de los Estados por hechos internacionalmente ilícitos¹²⁵. Convengamos que aquí, por razón meramente cuantitativa que no de teoría del derecho, la distancia entre configurar esa obligación como *erga omnes interpartes* o como simplemente erga omnes, es mínima puesto que en la actualidad son 192 los Estados partes en la Convención, mientras que hay 193 países en Naciones Unidas. Dice el autor que de su calificación como obligación *erga omnes interpartes* se deriva que su ejecución puede ser exigida por cualquier Estado parte o por todos actuando conjuntamente, lo que implica que pueden exigir la cesación del ilícito, bien mediante procedimientos judiciales –cuando éstos sean posibles–, o aplicando contramedidas. Entiendo que, sin perjuicio de que ese pueda ser el resultado final al que llegue en mis conclusiones, previamente debe analizarse qué establece la propia Convención ante las infracciones de los Estados partes a esa obligación de proteger. No necesariamente el camino de las contramedidas está libremente franqueado ante cualquier ilícito. La Convención de 1972 establece un régimen especial que puede desplazar el régimen general de responsabilidad del Derecho Internacional.

124 Véase Roger O’KEEFE, “World Cultural Heritage: Obligations to the International Community as a Whole?”, en *International and Comparative Law Quarterly*, Jan 2004, 53, 1, p. 190.

125 Artículo 48, *Invocación de la responsabilidad por un Estado distinto del Estado lesionado*. 1. Todo Estado que no sea un Estado lesionado tendrá derecho a invocar la responsabilidad de otro Estado de conformidad con el párrafo 2 si: a) La obligación violada existe con relación a un grupo de Estados del que el Estado invocante forma parte y ha sido establecida para la protección de un interés colectivo del grupo.

Así que la propia Convención concreta, no para todo el patrimonio cultural de los Estados, sino para los monumentos, sitios y lugares de valor universal excepcional, una obligación de protección (art. 4). Y también un deber de cooperar de la comunidad internacional (art. 6), pero que actúa en un marco más que estricto y limitado, al calor de la iniciativa del Estado parte sobre su patrimonio, sin que haya expresión de autorización explícita a los demás Estados partes de tomar medidas sin contar con la voluntad de éste. ¿Y si es éste el que lo destruye? En esta ocasión contamos con un caso paradigmático de la práctica internacional: la voladura de los Budas de Bamiyán por Afganistán. Ya mencionamos que existe un debate doctrinal acerca de si su destrucción tuvo lugar con ocasión de un conflicto armado, lo que implicaría la aplicación de la Convención de La Haya de 1954 y la normativa internacional aplicable a los conflictos armados –posición que sostiene, entre otros, Francesco Francioni y Federico Lenzerini¹²⁶–; o si tuvo lugar en tiempo de paz, pues la situación del Valle de Bamiyán estaba controlada por el gobierno talibán, a pesar de que en otras zonas de Afganistán por aquel entonces estuvieran produciéndose enfrentamientos internos, como sostiene Roger O’Keefe¹²⁷ con convincentes razones, por lo que la normativa aplicable apuntaría a otras convenciones internacionales, como la Convención de la UNESCO de 1972. Afganistán la había ratificado el 20 de marzo de 1979¹²⁸ y en 1981 había presentado a la UNESCO una solicitud de inscripción en la Lista de los Budas de Bamiyán. Tal solicitud fue aplazada por el Comité del Patrimonio Mundial en 1983¹²⁹. Por lo tanto, había razones sustanciales para calificar a los Budas como bienes culturales de valor universal excepcional, cuya preservación interesaba a la comunidad internacional y a la que estaba obligado Afganistán en virtud del art. 4 de la Convención de la UNESCO de 1972. No fueron los únicos daños causados en 2001 por la política iconoclasta del régimen talibán. Muchos de los restos expuestos en el Museo Nacional de Kabul fueron destruidos un mes después de que en abril lo fueran los Budas¹³⁰.

172 | Siguiendo el mismo decurso argumental que aplicamos para analizar la responsabilidad internacional en caso de conflicto armado, nos interesa, en primer lugar, si la Convención ha previsto un régimen concreto de cumplimiento respecto de esa obligación de proteger los bienes; en segundo lugar, de no hacerlo, o si la regulación establecida dejara lagunas, qué solución se aplicaría a la responsabilidad del Estado que destruye su propio patrimonio puesto que son bienes cuya protección interesa a la comunidad internacional. El sistema de tutela internacional –complementario de la protección desplegada por el Estado–, que ha establecido la Convención de 1972 y al que se refiere el art. 7 y las demás disposiciones relativas a la asistencia internacional (arts. 13 y 19 a 26), se ha desarrollado en gran medida en las Directrices de aplicación de la Convención que ha ido frecuentemente reformando el Comité del Patrimonio Mundial¹³¹. Pero este sistema no está preparado para hacer frente a una situación como la que deriva de la destrucción del propio patrimonio por el Estado, porque es fuertemente feudatario de la voluntad de los Estados partes y no está pensado para actuar en su contra. Ni siquiera tras el episodio de los Budas se han establecido en las Directrices de aplicación procedimientos específicos ante desafíos similares. Lo único que podría hacer el Comité del Patrimonio Mundial, en caso de recibir denuncias sobre la destrucción deliberada de patrimonio, es abrir el procedimiento de monitoreo reactivo contemplado en los parágrafos 169 y siguientes de las Directrices. Este procedimiento, que exigiría un informe del Estado parte sobre el bien en cuestión y permitiría el envío de misiones sobre el terreno y la petición de valoraciones a organizaciones competentes, podría acabar con una decisión del Comité que incluyera el bien en la Lista del Patrimonio Mun-

126 Véase Francesco FRANCONI y Federico LENZERINI, “The Destruction of the Budas of Bamiyan...”, *ob. cit.*, pp. 621-624.

127 Véase Roger O’KEEFE, “World Cultural Heritage...”, *ob. cit.*, p. 195.

128 Sobre el estatus de Afganistán en la Convención de 1972, véase <http://whc.unesco.org/en/statesparties/af>.

129 Véase en <http://whc.unesco.org/uploads/nominations/208rev.pdf>, p. 4.

130 Cfr. James CUNO, “Beyond Bamiyan: Will the World Be Ready Next Time?”, en Barbara T. HOFFMAN, *Art and Cultural Heritage. Law, Policy and Practice*, Cambridge University Press, New York, 2006, p. 41.

131 Véanse en <http://whc.unesco.org/en/guidelines/>.

dial en Peligro o, para aquellos bienes que hubieran perdido el valor universal excepcional que les llevó a ser inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial, su eliminación de la misma. Puede comprenderse cuán inapropiado resultaría este procedimiento ante un acto de rebeldía como supone la destrucción deliberada de un bien cultural. En los casos más radicales, el Estado responsable no estaría dispuesto a informar de ello al Comité del Patrimonio Mundial, ni a facilitar el acceso a lo que quedase del bien a una misión internacional. Y, por supuesto, no resultaría impactado por la decisión de eliminar el bien de la Lista. Inclusive podría buscar este efecto, si la intención iconoclasta que guiase al Estado fuese similar a la del Afganistán talibán o a la manifestada por el Estado Islámico. El sistema de tutela internacional de la UNESCO es incapaz de reaccionar frente a la voluntad contraria a sus postulados y con dificultad contra la soberanía de uno de sus actores principales, los Estados.

Por ello, queda por advertir si es posible el recurso a las reglas consuetudinarias que gobiernan la responsabilidad de los Estados por la comisión de hechos internacionalmente ilícitos y que encuentran su plasmación en el ya citado proyecto de artículos de la CDI de 2002. La obligación de proteger determinados bienes del patrimonio cultural establecida en el art. 4 de la Convención de 1972 puede calificarse como una obligación *erga omnes interpartes* tal y como la define el art. 48.1.a del proyecto de la CDI: ha sido establecida para la protección de un interés colectivo de un grupo de Estados –los Estados partes–, cual es la preservación del patrimonio cultural de valor universal excepcional. ¿Lo ha sido frente a la comunidad internacional como una obligación *erga omnes*? Roger O’Keefe sostiene que no, que ni se ha concitado una práctica internacional general ni se ha formulado una *opinio iuris* respecto de la obligatoriedad de tal práctica en tanto que prohibición de la destrucción por un Estado de su propio patrimonio. El autor hace un completísimo recorrido, desglosando minuciosamente sus argumentos respecto de la destrucción de los Budas de Bamiyán, analizando las reacciones de Estados de muy diversa adscripción regional y de los organismos internacionales, fundamentalmente las Naciones Unidas y UNESCO, pero también organismos regionales. Y como conclusión de todo ello niega que se haya elevado al estatus consuetudinario la destrucción intencional de patrimonio en 2004, fecha en la que escribe. Porque, entre otras razones, no todos los Estados que reaccionan eran partes en La Convención, ni todas las partes en la Convención reaccionaron, ni en las reacciones se recordaba que la prohibición de la destrucción era un disposición incluida en la Convención de la UNESCO de 1972.

Siento disentir de esa opinión. La prohibición de la destrucción intencional del patrimonio es un corolario de la obligación contenida en el art. 4 de la Convención de la UNESCO de 1972 que, es verdad, se refiere a la obligación del Estado de proteger, conservar y transmitir su patrimonio a las generaciones futuras. Una cosa lleva a la otra. Si se destruye el patrimonio intencionalmente, se está quebrando dicha obligación. No es preciso hacer nacer una obligación autónoma. Pero si se quisiera hacer nacer la citada obligación, la práctica es de lo más extensa, habida cuenta el escasísimo número de supuestos en los que los Estados destruyen intencionalmente su propio patrimonio. A ello se añade un flujo muy considerable de declaraciones que llevan a expresar la convicción jurídica de los Estados, de una generalidad de los mismos, acerca de la obligatoriedad de esa práctica. Por otro lado, para la generación de la norma consuetudinaria¹³² tampoco se requiere la mención expresa y formal de la fuente convencional donde puede estar plasmada, basta con que en las declaraciones derivadas de la práctica, expresión de la *opinio iuris*, pueda concretarse su contenido y eso sí parece derivarse de las reacciones que Roger O’Keefe analiza. A esas prácticas habría que añadir la derivada de otros casos, en los que pueden muy bien incluirse los conflictos armados, porque el art. 4 no circunscribe la obligación a los tiempos de paz. Además, ¿acaso los Estados que se reúnen en la Asamblea General de los

132 Véanse al respecto los trabajos de la CDI bajo el tópico “La identificación del derecho consuetudinario internacional”, en especial el segundo informe del Relator especial, Michael Wood, de 22 de mayo de 2014, pp. 45-69; en <http://legal.un.org/docs/?symbol=A/CN.4/672>.

Estados partes de la Convención de la UNESCO de 1972 no componen un conjunto muy similar a la propia comunidad internacional? Cuando la 13ª Asamblea general adoptó, en su sesión de París de 30 y 31 de octubre de 2001, la resolución sobre la protección del patrimonio cultural en Afganistán¹³³, se dieron cita en ella 168 Estados. Desde entonces hasta el momento en que Roger O’Keefe escribe su trabajo (enero de 2004), se incorporan a la Convención diez países más¹³⁴. A partir de esa fecha y hasta la actualidad, otros catorce¹³⁵, hasta llegar a 192 Estados de los 193 que puede entenderse que conforman la actual comunidad internacional. Es dable pensar que la opinión expresada por los primeros ciento sesenta y ocho al aprobar la citada resolución, en la que se declara la destrucción de los Budas un crimen contra el patrimonio cultural común de la humanidad, añadida a la aprobación de la Declaración de la UNESCO de 2003, aparte del torrente de declaraciones y condenas recogidas por Roger O’Keefe, se asemeja mucho a la expresión de una opinio iuris por la generalidad de los Estados que componen la comunidad internacional. La generalidad de los Estados no tiene que significar universalidad, sino un número suficientemente representativo de los diversos sectores e intereses que conforman la comunidad internacional. Por eso, en mi opinión, existen suficientes mimbres en la actualidad para afirmar que la obligación contenida en el art. 4 de la Convención de la UNESCO de 1972, que incluye la prohibición de destruir intencionalmente el propio territorio, es una obligación erga omnes que cada Estado debe, y de la que es responsable, frente a la comunidad internacional. En la misma línea de lo aquí apuntado se manifiestan Francesco Francioni y Federico Lenzerini, para quienes “if one considers the very high rate of ratification to the World Heritage Convention, as well as the authoritative carácter of UNESCO recommendations, which really represents the near totality of the nations of the worl that participate in the General Conference, it is not possible to deny that a general opinio iuris exists in the international community on the binding character of the principles prohibiting deliberate destruction of cultural heritage of significant importante for humanity”¹³⁶.

Y, llegados a este punto, las consecuencias de tal afirmación son exactamente las mismas que hacíamos respecto de la obligación contenida en el art. 4 de la Convención de La Haya de 1954. Por lo tanto, según lo entonces dicho, y sobre la base del art. 48 del proyecto de artículos de la CDI, cada Estado miembro de la comunidad internacional podrá reclamar del Estado que destruye el patrimonio cultural de valor universal excepcional que cese en su destrucción y, a fin de lograrlo, podrá adoptar contramedidas pacíficas para presionar al infractor. En cuanto a la reparación, se plantean las mismas dificultades que observábamos en el epígrafe anterior, salvo que puedan concretarse los beneficiarios del patrimonio derruido.

En el caso del patrimonio cultural subacuático, la Convención de la UNESCO de 2001 contiene dos menciones que pueden hacer pensar a favor del carácter *erga omnes* de la obligación de no destruir intencionadamente ese tipo de patrimonio. La primera es, precisamente, la formulación de esa obligación, como se contiene en el art. 2.4, que exige a los Estados partes, actuando individual o conjuntamente, adoptar todas las medidas adecuadas “conformes con esta Convención y con el derecho internacional que sean necesarias para proteger el patrimonio cultural subacuático, utilizando a esos efectos, en función de sus capacidades, los medios más idóneos de que dispongan”. Para Patrick J. O’Keefe, el único objetivo de esta Convención es, precisamente, la protección, lo que significa “keeping safe from damage or destruction whether

133 Véase en <http://whc.unesco.org/archive/2001/whc-01-conf206-8reve.pdf>.

134 Son Barbados, Kuwait, Lesotho, Liberia, Islas Marshall, Micronesia, Moldavia, Palau, San Vicente y las Granadinas y Vanuatu.

135 Son Brunei, Islas Cook, Djibouti, Guinea Ecuatorial, Guinea Bissau, Montenegro, Palestina, Sao Tome e Principe, Sierra Leona, Singapur, Sudán del Sur, Suazilandia, Tonga y Trinidad y Tobago.

136 Véase Francesco FRANCONI y Federico LENZERINI, “The Obligations to Prevent and Avoid Destruction of Cultural Heritage: From Bamiyan to Iraq”, en Barbara T. HOFFMAN, *Art and Cultural Heritage...*, ob. cit., p. 35.

it be intentional or fortuitous, natural or caused by humans”¹³⁷. Y esa protección, según reza el párrafo 3 del mismo art. 2, debe ser preservada en beneficio de la humanidad. De ahí se deriva que todo el patrimonio cultural subacuático, tal y como se encuentra definido en el art. 1 de la Convención de 2001, es patrimonio cultural de la humanidad. Esto es “todos los rastros de la existencia humana que tengan un carácter cultural, histórico o arqueológico, que hayan estado bajo el agua, parcial o totalmente, de forma periódica o continua, por lo menos durante 100 años”.

Sin embargo, la escasez de Estados partes en la Convención –cuenta con cincuenta y cinco en la actualidad– impide que reproduzcamos para ella la argumentación aplicable a la Convención de la UNESCO de 1972 al objeto de calificar como obligación *erga omnes* la que exige la protección del patrimonio cultural subacuático. Ese alegato de que tal patrimonio es de la humanidad y que debe preservarse en su beneficio sólo rige aquí para los Estados partes y, sobre eso sí podría construirse que la obligación es *erga omnes inter partes*. La única parte del patrimonio cultural subacuático sobre la que pende una obligación de protección *erga omnes simpliciter* es la de aquél que se encuentra inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO. No son muchos los casos, pero sí existen algunos, como “El Grupo de monumentos de Mahabalipuram”, que se encuentra en India, y fue inscrito en 1984¹³⁸. Pero que no sea *inter partes* se debe a que está en la Lista, no a que se trate de patrimonio cultural subacuático. Respecto de este, los Estados partes podrán interesarse ante la destrucción intencional llevada a cabo por otro Estado de su propio patrimonio, reclamándole que cese en su actividad destructora y adoptando contramedidas pacíficas, caso de que no deje de hacerlo, hasta lograrlo. En cuanto a la reparación, rige lo dicho con respecto a la Convención de la UNESCO de 1972, derivado del proyecto de arts. De la CDI sobre responsabilidad de los Estados: que no parece haber nadie a favor del cuál exigir la reparación.

7. LA REACCIÓN INSTITUCIONAL ANTE LA DESTRUCCIÓN INTENCIONADA POR UN ESTADO (O POR ACTORES NO ESTATALES) DE SU PATRIMONIO CULTURAL

El interés internacional frente a estos actos de destrucción intencional que de su propio patrimonio puede llevar a cabo un Estado carece, sin embargo, de vías de ejecución para exigir su responsabilidad internacional, salvo las correspondientes al Derecho Internacional general que previamente hemos examinado. Ciertamente puede reclamarse desde las organizaciones internacionales, y la sarta de comunicados de la Directora General de la UNESCO ante ellos hace mucho por expandir la condena y plantear vías de actuación, pero el recurso a procedimientos compulsorios que pudieran sustanciar tal responsabilidad en el seno de las organizaciones internacionales competentes es muy reducido e incluso tangencial. La UNESCO no cuenta en su Constitución con una disposición que le permita expulsar a un Estado miembro responsable internacionalmente de un acto deliberado de destrucción. Sí quedaría automáticamente expulsado de la UNESCO, según el art. II.5 de su Constitución, el Estado que previamente lo haya sido de las Naciones Unidas. Pero para que se produzca esta contingencia, es necesario que un Estado miembro, como exige el art. 6 de la Carta, haya violado repetidamente los principios contenidos en la propia Carta y que se recogen en el art. 2. Entonces podrá ser expulsado de la Organización por la Asamblea General a recomendación del Consejo de Seguridad. No es dable imaginar que esta sanción se aplique a un Estado por la destrucción intencional de su propio patrimonio cultural, pues está pensada para un supuesto de una gravedad mayor que, tal vez, sí podría incluir como una de sus facetas, dicha destrucción. Nunca se ha aplicado en la práctica de las Naciones Unidas.

¹³⁷ Cfr. Patrick O’KEEFE, *Shipwrecked Heritage: A Commentary on the UNESCO Convention on Underwater Cultural Heritage*, Institute of Art and Law, Leicester, 2002, p. 49.

¹³⁸ En <http://whc.unesco.org/en/list/249>.

Cabría una medida sancionadora menor que la expulsión. ¿Sería, en cambio, posible que un Estado fuera suspendido en el ejercicio de sus derechos en el seno de la UNESCO por haber realizado actos de destrucción intencional de su patrimonio? La respuesta también debe ser negativa. Es posible la suspensión en sus derechos de un Estado de la UNESCO si previamente ha sido suspendido en sus derechos como miembro de las Naciones Unidas y esta organización así lo solicita (art. II.4). El art. 5 de la Carta determina que “todo Miembro de las Naciones Unidas que haya sido objeto de acción preventiva o coercitiva por parte del Consejo de Seguridad podrá ser suspendido por la Asamblea General, a recomendación del Consejo de Seguridad, del ejercicio de los derechos y privilegios inherentes a su calidad de Miembro”. Esto es, una acción preventiva o coercitiva podría desencadenar ese mecanismo sancionador que, a su vez, podría acabar arrojando la suspensión del Estado en el ejercicio de sus derechos como miembro de la UNESCO.

Y, ¿es posible el ejercicio de una acción preventiva o coercitiva en el caso de una destrucción deliberada de patrimonio cultural? Quien puede adoptarlas –además del organismo regional del que forma parte el Estado destructor– es el Consejo de Seguridad, actuando en el marco del capítulo VII de la Carta de las Naciones Unidas, esto es, como órgano competente del sistema de seguridad colectiva. Resulta difícil imaginar que el Consejo de Seguridad reaccione exclusivamente en un caso como ese. No lo ha hecho nunca, no lo hizo contra Afganistán tras la voladura de los Budas de Bamiyán, aunque de ese país y del régimen talibán se había venido interesando y adoptando decisiones desde la res. 1076 (1996), de 22 de octubre. El capítulo VII de la Carta lo empezó a invocar a partir de la res. 1267 (1999), de 15 de octubre, a causa de los vínculos de los talibanes con Osama Bin Laden. Y la primera vez que menciona el necesario respeto que se debe al patrimonio cultural afgano es en su res. 1333 (2000), de 19 de diciembre, esto es, antes de la destrucción. Esta relevante resolución, que impone sanciones al régimen talibán, sólo contiene en el preámbulo el recordatorio de la obligación de respetar el patrimonio cultural. La resolución 1363 (2001), de 30 de julio, ya tras la voladura, no contiene en cambio mención alguna al respecto.

La clave de bóveda para que el Consejo de Seguridad adopte una resolución en el marco del capítulo VII de la Carta es que constate en una situación que está examinando la existencia de una amenaza a la paz y a la seguridad internacionales. Aunque la interpretación de ese concepto queda en sus manos, y a pesar de que la práctica del órgano de la ONU lo ha extendido ampliamente desde el final de la Guerra Fría, nunca se ha aplicado en un caso relativo sólo al patrimonio cultural. Podría haberse tomado la decisión frente a la voladura de los Budas de Bamiyán, pero no se adoptó resolución alguna, ni hubo declaración del presidente del órgano, ni reacción sustantiva en esa dirección del entorno del Consejo de Seguridad. Tampoco la Asamblea General le dedicó una resolución específica y ni siquiera mencionó la destrucción de los Budas en las resoluciones que, durante su período de sesiones correspondiente a 2001, tuvieron por objeto Afganistán. Es decir, la destrucción de patrimonio cultural no es considerada per se una amenaza a la paz y a la seguridad internacionales. Aunque sí incidentalmente puede expresarse la preocupación por el patrimonio cultural en el marco de una situación más amplia que sí se considera una amenaza a la paz y a la seguridad internacionales. Desde luego que debe tenerse en cuenta que la práctica relevante de destrucción de su patrimonio por un Estado ha sido más bien exígua hasta la fecha.

Cuestión levemente distinta ha sido la reacción institucional en los supuestos de destrucción intencional causada por actores no estatales. En el caso de Malí, cuya situación fue calificada como amenaza a la paz y a la seguridad internacionales en la res. 2071 (2012), de 12 de octubre, del Consejo de Seguridad, el preámbulo de la misma, sin mencionar los destrozos causados en el patrimonio cultural de ese país por los grupos fundamentalistas islámicos como Ansar el Dine, se limita a condenar enérgicamente la destrucción de lugares culturales y religiosos, recordando que –junto a otras violaciones de normas del Derecho Internacional humanitario como el reclutamiento de niños soldado o las matanzas, toma de rehenes o el pillaje– pueden

constituir crímenes de conformidad con el Estatuto de Roma del Tribunal Penal Internacional. Una mención sumamente incidental en el contexto mucho más amplio de la resolución. Tal vez exígua si se tiene en cuenta la repercusión internacional que alcanzó el daño ocasionado al patrimonio cultural maliense. La misma condena se repite, en los mismos términos, en la posterior resolución 2085 (2012), de 20 de diciembre. En cambio, la res. 2100 (2013), de 25 de abril, tiene un mayor alcance en esta materia: primero, cambia la terminología y se refiere concretamente en el preámbulo a la destrucción intencionada de patrimonio cultural e histórico; y, segundo, y más relevante, ya en la parte dispositiva incluye, dentro del mandato de la MINUSMA (Misión Multidimensional Integrada de Estabilización de las Naciones Unidas en Malí), la operación de mantenimiento de la paz establecida por la resolución, que apoye en la preservación del patrimonio cultural, ayudando “a las autoridades de transición de Malí, cuando sea necesario y viable, a proteger contra posibles ataques los lugares de importancia cultural e histórica de Malí, en colaboración con la UNESCO” (numeral 16.f). Respecto de las violaciones del Derecho Internacional humanitario, lo que comprende los crímenes de guerra por destrucción intencional de patrimonio cultural (aunque no se mencionan), la resolución solicita a las autoridades malienses que sigan cooperando con el Tribunal Penal Internacional. De esa cooperación hablaremos más adelante, porque dará lugar a un procesamiento y a una condena expresa, por sentencia de 27 de septiembre de 2016, en el caso *The Prosecutor v. Ahmad Al Faqi Al Mahdi*¹³⁹. El mandato de la MINUSMA es completado por la res. 2164 (2014), de 25 de junio, que incluye el mismo encargo respecto del patrimonio cultural y, además, como novedad, una admonición a que sus actividades se realicen “de manera cuidadosa en las proximidades de sitios culturales e históricos”. (numeral 19). Las res. 2227 (2015) y 2295 (2016) prorrogarán el mandato de MINUSMA sobre el patrimonio cultural en los términos descritos.

En otros conflictos internos coetáneos en los que se ha puesto en riesgo el patrimonio cultural por actores no estatales, como son los casos de Libia y Yemen, el rosario de resoluciones dedicadas a ellos por el Consejo de Seguridad no ha mencionado en ningún momento la cuestión de la preservación del patrimonio cultural. Cierto es que los daños causados han sido de menor envergadura y han repercutido en la opinión pública en mucha menor medida que en el conflicto maliense.

En los conflictos iraquí y sirio, dada la gravedad de los hechos imputables al Estado Islámico, las resoluciones del Consejo de Seguridad fueron mucho más explícitas, animadas no sólo por la preocupación de condenar los atentados directos al patrimonio cultural, sino también por el deseo de impedir que los restos sirios se convirtieran en una fuente ilegal de financiación de la organización terrorista. En la res. 2139 (2014), de 22 de febrero, la mención al amparo del patrimonio todavía es leve y preambular, apenas un llamamiento a las partes a que “preserven el rico mosaico de la sociedad y el patrimonio cultural de Siria, y tomen las medidas adecuadas para asegurar la protección de los lugares del país considerados patrimonio mundial”. Pero ninguna referencia a la destrucción deliberada, sino más bien un mensaje a que se eviten las consecuencias del conflicto armado sobre el patrimonio cultural. En cambio, la res. 2170 (2014), de 15 de agosto, sí recoge una condena del Estado Islámico y otras organizaciones afines por los actos de terrorismo que destruyen bienes y lugares de importancia cultural y religiosa. Pero la resolución clave en el asunto es la res. 2199 (2015), de 12 de febrero, que incluye tres párrafos de su parte dispositiva exclusivamente dedicados al patrimonio cultural sirio e iraquí. En el primero de ellos (par. 15) se expresa una escueta condena de la destrucción del patrimonio cultural por el Estado Islámico y el Frente Al-Nusra, sea deliberada o incidental. El segundo constata que se está produciendo una generación de ingresos por esas organizaciones derivada del saqueo de artículos del patrimonio cultural y, por ello, en el tercero se decide que todos los Estados miembros tomen las medidas correspondientes para impedir la importación de dichos bienes, incluso prohibiendo su comercio transfronterizo –respecto de los bienes iraquíes que

139 En <https://www.icc-cpi.int/Pages/record.aspx?docNo=ICC-01/12-01/15-171>.

hubiesen salido con posterioridad al 6 de agosto de 1990 y de los bienes sirios que hubiesen salido con posterioridad al 15 de marzo de 2011-, con la intención de posibilitar su futuro retorno. No hay decisión explícita de aplicar sanciones individuales a los miembros de ambas organizaciones en conexión con la comisión de actos de destrucción deliberada del patrimonio cultural, aunque la actividad de ese tipo estaría englobada en la adopción de medidas contra los integrantes de la Lista de sanciones contra el EIIL (Daesh) y Al-Qaida, establecida por la res. 2253 (2015), de 17 de diciembre, que busca que los Estados miembros congelen los activos económicos de esas personas, les impidan viajar y apliquen un embargo de armas para cortar que puedan favorecerse del suministro de las mismas.

¿Qué puede deducirse de lo dicho? Que si bien la preocupación por el patrimonio cultural no se sitúa en la línea de los cometidos del Consejo de Seguridad, tampoco ha estado ausente de ella, aunque su presencia haya sido incidental y en gran medida vinculada a la preocupación por el terrorismo internacional¹⁴⁰. Condenas retóricas aparte –con ser éstas relevantes–, la única medida propuesta para atajar directamente la causación de daños al patrimonio tuvo lugar en relación con el conflicto en Malí cuando se constituyó como uno de los cometidos de una organización de mantenimiento de la paz, la MINUSMA, que coadyuvara en la protección de los sitios culturales. Todas las demás medidas tienden a reaccionar frente a los daños ya causados, como las que pretenden cortar el flujo hacia el mercado negro de los bienes culturales expoliados por el Estados Islámico y el Frente Al-Nusra en tanto que fuente de financiación para sostén de sus actividades. La presencia de la MINUSMA en protección del patrimonio cultural solo resulta eficaz para las zonas en las que se produce su despliegue y cuando éste es posible. Porque lo que no se pretende con su mandato es que intervenga militarmente para desalojar de los sitios culturales y de las zonas que los circundan a los actores no estatales que pueden o que tienen la voluntad de dañarlos. Para ello, que sería posible si así lo decidiese el Consejo de Seguridad, se requeriría un mandato que transformase la operación de paz en una operación coercitiva, autorizada a desplegar el uso de la fuerza al que se refiere el art. 42 de la Carta de las Naciones Unidas. Una decisión que difícilmente va a asumir el órgano de la ONU con el único fin de preservar el patrimonio cultural amenazado de aniquilación. Si hubiese querido, hubiera tenido unas cuantas ocasiones para actuar de esa manera en los conflictos de Malí, Irak y Siria, y antes frente a la voladura de los Budas de Bamiyán. Pero es a todas luces inimaginable por dos razones: una, que nunca ha calificado una situación que pone en peligro el patrimonio cultural como amenaza a la paz y la seguridad internacionales, con lo que no adoptaría resoluciones autónomas en el marco del capítulo VII de la Carta para responder a destrucciones intencionales; y, dos, que en conflictos como el sirio e iraquí tampoco puede imaginarse una mayoría política suficiente¹⁴¹ en el seno del Consejo de Seguridad para actuar aprobando una fuerza de imposición de la paz ante la gravísima situación que allí se vive, con cuantiosas pérdidas de vidas humanas, numerosísimos crímenes de guerra y masivas y sistemáticas violaciones de los derechos humanos. Si no lo hace para parar tal situación, en mucha menor medida no lo hará como razón autónoma, para acabar con las destrucciones patrimoniales.

Por lo tanto, la única posibilidad de que “la dimensión de la protección del patrimonio cultural” cale en las decisiones adoptadas por el sistema de seguridad colectiva de las Naciones Unidas es que se haga de manera incidental, como así ha ocurrido, y muestra sobre todo la res. 2199 (2015). Y de la misma forma en el mandato de las operaciones de mantenimiento de la paz apro-

¹⁴⁰ Cfr. el estudio para la UNESCO de Vicent NEGRI, *Cultural heritage through the prism of resolution 2199 (2015) of the Security Council*, que puede consultarse en <https://goo.gl/GecwEr>.

¹⁴¹ Por mayoría política debe entenderse los nueve votos que exige el art. 27.3 de la Carta, sin que medie veto de ninguno de los cinco miembros permanentes del Consejo de Seguridad. Y esto es lo que resulta difícil de imaginar, que Rusia –dados sus estrechos vínculos con el régimen sirio– y China no vetaran una resolución que pretendiese autorizar la fuerza en el conflicto sirio-iraquí, bien delegando su ejercicio en los Estados miembros de la Organización, bien desplegando una operación de imposición de paz.

badas por la organización universal, como enseña la res. 2100 (2013) para Malí. Pero, además, en este caso se contaba con el consentimiento del gobierno maliense, mientras que en el sirio sería más que dudoso que lo diera el gobierno, por muy debilitado que se encuentre, por más que escapen de su control amplias zonas de su territorio, empeñado como está en imponerse a toda costa a las distintas fuerzas rebeldes que se le oponen. Sólo es posible pensar en que una operación de paz de ese tipo acabe por desplegarse en Siria e Irak cuando acabe el conflicto.

Sin embargo, y a pesar de que en el caso sirio e iraquí fuera inimaginable una medida de esa naturaleza, fue propuesta en su momento por Italia y posteriormente aprobada por la UNESCO. En efecto, el ministro de Bienes Culturales y de la Actividad Cultural y del Turismo italiano, Dario Franceschini solicitó a Naciones Unidas la creación de una fuerza especial para proteger los sitios de importancia arqueológica o cultural, una especie de “casco azul de la cultura”. Tal propuesta se lanzó en marzo de 2015, a raíz de la destrucción parcial por el Estado Islámico del sitio arqueológico de Hatra. El 20 de ese mes, la Directora General de la UNESCO bendecía la propuesta italiana¹⁴², y el 25 de marzo, aprovechando una visita del ministro a Alemania, se obtenía el apoyo de este país¹⁴³. La Conferencia General de la UNESCO la aprobó el 17 de noviembre de 2015 durante su 38ª sesión, en el marco de una resolución más amplia, titulada “Refuerzo de la labor de la UNESCO en materia de protección de la cultura y promoción del pluralismo cultural en caso de conflicto armado”¹⁴⁴. En esa resolución se refrenda la estrategia de la UNESCO¹⁴⁵ de la que, entre otros aspectos, queremos destacar dos: uno, que se sugiere la creación de un mecanismo de movilización rápida de expertos nacionales para cooperar con la UNESCO en la aplicación de las convenciones internacionales para la protección del patrimonio cultural; y, dos, que se apoyan “los esfuerzos de la Directora General destinados a incorporar la protección del patrimonio cultural y la diversidad cultural, según proceda, en la acción humanitaria, las estrategias globales de seguridad aprobadas por las Naciones Unidas y los procesos de consolidación de la paz, por medio de todos los mecanismos pertinentes de las Naciones Unidas y en colaboración con los departamentos competentes de estas, tomando en cuenta los resultados positivos obtenidos por la Misión Multidimensional Integrada de Estabilización de las Naciones Unidas en Malí (MINUSMA)”. Esto es, se aboga por la inclusión de un componente cultural en el mandato de las actuales operaciones de paz de Naciones Unidas, como sucediera con la MINUSMA a partir de la citada res. 2100 (2013) del Consejo de Seguridad.

La iniciativa italiana no ha quedado en eso y se ha impulsado más allá, en aplicación de lo decidido por la Conferencia General de la UNESCO. El 16 de febrero de 2016, la Directora General de la UNESCO, Irina Bokova, y el ministro italiano de Asuntos Exteriores, Paolo Gentiloni, firmaron un acuerdo¹⁴⁶ –un memorando de entendimiento– en el contexto de la coalición global auspiciada por la UNESCO Unite4Heritage¹⁴⁷. Tal acuerdo prevé el establecimiento de una task force italiana de expertos¹⁴⁸, que actuarían a petición de un Estado interesado envuelto en una situación de crisis. La *task force* podría operar preventivamente o tras la finalización de la crisis.

142 Véase el comunicado del Ministerio de Bienes Culturales italiano en <https://goo.gl/5Mx33f>.

143 Puede consultarse en <https://goo.gl/6j32km>.

144 Véase la resolución aprobada por el plenario en <https://goo.gl/6j32km>.

145 Tal estrategia se encuentra en el documento 38 C/49, contenido en <https://goo.gl/JYW1ac>.

146 Noticia del acuerdo en <https://goo.gl/k6hYRZ>.

147 Sobre la misma, véase <http://www.unite4heritage.org/>.

148 Según informa el Ministerio de los Bienes y de la Actividad Cultural, la *task force* está ya “composta da un primo nucleo di carabinieri del comando tutela patrimonio culturale, storici dell’arte, studiosi e restauratori dell’Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro, dell’Opificio delle Pietre Dure di Firenze, dell’Istituto Centrale per la Conservazione e il Restauro del Patrimonio Archivistico e Librario e dell’Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione”. Sobre la amplia experiencia del *Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale*, véase Laurie RUSH y Luisa BENEDETTINI MILLINGTON, *The Carabinieri Command for the Protection of Cultural Property. Saving the World’s Heritage*, The Boydell Press, Woodbridge, 2015.

Entre sus tareas, estaría la valoración del riesgo sobre el patrimonio cultural; la formulación de planes para la aplicación de medidas de salvaguardia; el suministro de supervisión técnica; la asistencia al desplazamiento de la propiedad cultural mueble a lugar seguro; y la lucha contra el expolio y el tráfico ilícito de bienes culturales mediante la movilización de los *Carabinieri*. El deseo auspiciado por la UNESCO e Italia de que este memorando de entendimiento sirva de modelo que inspire la celebración de otros similares con diferentes países, no parece haber impulsado hasta la fecha ninguno más. Aunque no con idéntico contenido, el 29 de marzo de 2016 la UNESCO y el CICR celebraron un memorando de entendimiento de rango similar¹⁴⁹.

En suma, la reacción institucional de la comunidad internacional ante la destrucción intencional del patrimonio cultural, focalizada en torno a la UNESCO y a los órganos principales del sistema de Naciones Unidas, cuenta con escasos mimbres para sancionar los casos en los que un Estado es el causante de la destrucción de su propio patrimonio, entre los que no está la expulsión, ni siquiera la suspensión de su condición de miembro de la UNESCO o de Naciones Unidas. En el caso de esta última, el juego del sistema de seguridad colectiva sólo colateralmente alcanza los casos de daños deliberados al patrimonio. Tal vez la más prometedora evolución se plasma en la posibilidad de integrar la dimensión cultural en el mandato de las operaciones de mantenimiento de paz organizadas por Naciones Unidas, aunque como parte del mismo. En todo caso, la misión del Consejo de Seguridad no es la de examinar la responsabilidad internacional, ni de Estados ni de individuos, sino ocuparse del mantenimiento de la paz y la seguridad internacionales. Por ello no ejerce una función jurisdiccional, aunque eso no quita para que haga constar y condene la comisión de ilícitos internacionales de Estados o de crímenes de guerra de individuos.

8. EL CONTROL JURISDICCIONAL DE LA RESPONSABILIDAD INTERNACIONAL POR LA DESTRUCCIÓN INTENCIONAL DEL PATRIMONIO CULTURAL

| 180 |

8.1. EL CONTROL JURISDICCIONAL DE LOS ESTADOS

La azarosa existencia del proceso internacional, su base consensualista, la naturaleza voluntaria del sometimiento a su jurisdicción y, sobre todo, su configuración como un enfrentamiento bilateral entre Estados, casa mal con la posibilidad de que un Estado que destruye su propio patrimonio pueda ser demandado ante un tribunal internacional. Y en mucha menor medida si los causantes de los estragos al patrimonio son actores no estatales, a menos que se busque la responsabilidad criminal de éstos, cuestión que analizaremos en el siguiente subepígrafe. Casa mal, en primer lugar, porque para acceder a la jurisdicción internacional, para gozar ante ella de *ius standi*, se precisa la condición estatal. Nadie que no la posea podría haber llevado a Afganistán ante un tribunal internacional por la voladura de los Budas. Eso excluye del proceso internacional una larga lista de actores que podrían legítimamente, pero no legalmente, esgrimir un interés en la exigencia de responsabilidad por hechos como ese. No ya organizaciones no gubernamentales como ICOMOS, que carecen de personalidad jurídica internacional, sino tampoco organismos internacionales que la ostentan como la propia UNESCO, pues el proceso internacional es coto vedado excepto para los Estados.

En segundo lugar, se precisaría que previamente ambos Estados, el que destruye y el que pretende demandar, se hubieran sometido a la jurisdicción de un tribunal internacional propiciando demandas en ese caso concreto, por la vía que fuese. Pero resulta muy difícil adivinar cómo puede abrirse ese camino procesal si ninguno de los convenios internacionales de protección del patrimonio lo contemplan. Ni la Convención de La Haya de 1954, ni su Segundo Protocolo de 1999, ni la Convención de la UNESCO de 1972 contienen alguna disposición que implique el sometimiento de una controversia resultante de su aplicación al arreglo judicial. Pudo haberla tenido la Convención de

¹⁴⁹ Véase la noticia en <https://goo.gl/vB13Uo>.

La Haya de 1954, y así contemplaron inicialmente los expertos convocados para la preparación de la conferencia en la que se adoptó la Convención que se sometiesen tales controversias a la Corte Internacional de Justicia. Pero lo descartaron, entre otras razones porque era difícil imaginar a dos países beligerantes litigando ante la Corte¹⁵⁰. Por eso, tanto en la Convención (art. 22) como en el Segundo Protocolo (art. 35) se optó por otro medio de arreglo, los buenos oficios, servido mediante el sistema de las Potencias Protectoras. Eso es inaplicable en el caso que nos ocupa por el simple hecho de que la destrucción, si se da en el seno de un conflicto armado, no afectaría a los dos beligerantes, sólo a uno, al que destruye. Dice el art. 22 que las Potencias Protectoras interpondrán sus buenos oficios “si hay desacuerdo entre las Partes en conflicto sobre la aplicación” de la Convención. En puridad, si A y B están enfrentados en un conflicto armado y A destruye su propio patrimonio, B podría estar en desacuerdo con A acerca de que este país no puede hacerlo, porque está obligado a respetarlo en el sentido establecido en el art. 4 de la Convención. Y, por lo tanto, siguiendo este hilo argumental, podría entrar en funcionamiento el sistema de las Potencias Protectoras. Éstas propondrían una reunión en territorio neutral, presidida por una personalidad súbdito de una potencia neutral, designada con la aprobación de las Partes en conflicto a propuesta de aquéllas. Pero de una reunión como esa, en la que sólo puede haber acuerdo si los interesados llegan a él por su libérrima voluntad, ¿cómo podría pensarse que van a coincidir A y B en que A es responsable por destruir su propio patrimonio? Nada hace ver que los buenos oficios puedan jugar un papel en este caso. Y si no se trata de un conflicto armado, la Convención de la UNESCO de 1972 ni siquiera cuenta con una cláusula de arreglo de controversias. Así que, como sostiene Alessandro Chechi¹⁵¹, no se han creado sistemas de solución de arreglo de controversias específicos y eficientes, concordantes con el amplio desarrollo de las normas internacionales de patrimonio cultural, con lo que ha de recurrirse a los medios tradicionales que ofrece la normativa internacional.

En cambio, cuando se trata del patrimonio cultural subacuático, la Convención de la UNESCO de 2001 ha sido mucho más explícita al respecto en su art. 25, que regula la solución de controversias sobre la aplicación de este texto convencional. Se establece una obligación de negociar de buena fe prima facie entre los Estados partes y si fracasara, podría someterse por acuerdo de los Estados partes a la mediación de la UNESCO. En caso de que tampoco tuviera éxito, el sistema de arreglo aplicable posterior sería las disposiciones establecidas en la Parte XV de la Convención de las Naciones Unidas de Derecho del Mar de 1982. Pero nada que se asemeje a una supuesto *actio popularis*¹⁵² a favor de los miembros de la comunidad internacional y menos fundada en un tratado que sólo cuenta con cincuenta y cinco Estados partes.

Y, sobre todo porque, en tercer lugar, si el Estado B no resulta lesionado en sus derechos por la destrucción intencional de los bienes de A atribuible a este último, ¿cómo podría demandarlo ante un tribunal internacional? En el marco del proceso internacional es un tercer Estado y ni siquiera la consideración de la obligación violada con la destrucción intencional de patrimonio como obligación *erga omnes* abriría fácilmente la puerta a que pudiera demandar. En relación con este último aspecto, que sería clave para fundamentar la reacción de la comunidad internacional, posibilitando la demanda de cualquier Estado, sí que es preciso recordar que el art. 3 de la resolución del IDI de 2005 sobre “Las obligaciones *erga omnes* en Derecho Internacional” reconoce la posibilidad del *ius standi*¹⁵³. Pero lo hace de una manera que es como si no lo hiciera, porque reenvía a la exis-

150 Cfr. Jiri TOMAN, *Protección de los bienes culturales* ob. cit., pp. 273-274.

151 Véase Alessandro CHECHI, “Evaluating the Establishment of an International Cultural Heritage Court”, en *Art, Antiquity and Law*, vol. XVIII, Issue 1, April 2013, p. 32.

152 Sobre esa figura, entre la bibliografía existente, véase Christine D. Gray, *Judicial Remedies in International Law*, Claredon Press, 1990, pp. 211-216.

153 El tenor literal del art. 3 es el siguiente: “In the event of there being a jurisdictional link between a State alleged to have committed a breach of an obligation *erga omnes* and a State to which the obligation is owed, the latter State has standing to bring a claim to the International Court of Justice or other international judicial institution in relation to a dispute concerning compliance with that obligation”.

tencia de un vínculo previo entre los dos Estados, el que destruye y el que demanda, cuando los derechos de este último han sido lesionados por el primero. Si existe violación de los derechos del Estado, da igual que la obligación sea erga omnes o no. El Estado es lesionado, posee ius standi y, si se han sometido ambos, destructor y demandante, a la jurisdicción de un tribunal, éste puede entrar a conocer del asunto. La relación está bilateralizada. Ahora bien, en el art. 4, la IDI añade que “The International Court of Justice or other international judicial institution should give a State to which an obligation erga omnes is owed the possibility to participate in proceedings pending before the Court or that institution and relating to that obligation. Specific rules should govern this participation”. La elección del tiempo verbal ya denota que, en el estado actual del Derecho Internacional, en un caso como el de la destrucción intencional del patrimonio cultural por el Estado al que –si se permite la expresión– le pertenece, aunque fuera calificado tal hecho como la ruptura de una violación erga omnes, ningún otro país está habilitado para demandar al destructor ante la jurisdicción internacional, aunque se entiende que sería apropiado que hubiera cauces para que participaran en un proceso previamente abierto. Pero la paradoja está en que nadie podría abrir previamente ese proceso, al menos por los daños al patrimonio cultural.

Cabe pensar que si hubiera un tribunal internacional específico para la solución de las controversias sobre el patrimonio cultural entre los Estados, podría plantearse –al pactarse las reglas de sometimiento a su jurisdicción en su estatuto– que se abriera una vía procesal en los supuestos de destrucción intencional de patrimonio que permitiera esa *actio popularis* general de los miembros de la comunidad internacional a la que nos estamos refiriendo. Pero tan inimaginable es esa circunstancia –la constitución de un tribunal de ese tipo–, como la otra –la apertura de una vía procesal tan sui generis–. A pesar de la proliferación de tribunales internacionales, coincidimos con Alessandro Chechi en que, por mucho que pueda parecer deseable la creación de un tribunal específico para zanjar las controversias sobre patrimonio cultural entre los países, no es realista esperar que eso se produzca¹⁵⁴. Lo impide, fundamentalmente, el pronunciado sentimiento de soberanía de los Estados en una materia en la que las controversias existentes, sobre todo las relativas a la devolución de los bienes culturales a los países de origen, precipitan al desacuerdo. Y, también, pensando ya en la vía relativa a la exigencia de responsabilidad por la destrucción intencional de patrimonio cultural, que no hay precedentes sobre la admisión de esa *actio popularis* para la que, además, habría que realizar un casi imposible esfuerzo definitorio sobre qué patrimonio cultural estaría protegido por esa vía procesal.

8.2. LA RESPONSABILIDAD PENAL INTERNACIONAL DE LOS INDIVIDUOS POR LA DESTRUCCIÓN INTENCIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL

Donde sí se encuentra el camino expedito es en relación a la exigencia de la responsabilidad de los individuos por la destrucción intencional de patrimonio cultural. En este caso y, fundamentalmente, gracias a la labor del Tribunal penal para la ex Yugoslavia y a la posterior creación del Tribunal Penal Internacional, se ha generado ya jurisprudencia, la más reciente referida a uno de los casos que hemos examinado, el de Malí. En efecto, por sentencia de la Sala de primera instancia n.º VIII del Tribunal Penal Internacional, de 27 de septiembre de 2016¹⁵⁵, se declaró a Ahmad Al Mahdi culpable de crímenes de guerra por el ataque a edificios de significado religioso e histórico en Tombuctú y se le condenó a nueve años de prisión.

Siendo de carácter penal el tipo de persecución que se entabla contra estos actos de destrucción intencional, es preciso que –con la necesaria brevedad exigida, dado que estas pá-

¹⁵⁴ Cfr. Alessandro CHECHI, “Evaluating the Establishment of an International Cultural Heritage Court”, ob. cit., p. 53.

¹⁵⁵ Véase la sentencia en https://www.icc-cpi.int/CourtRecords/CR2016_07244.PDF.

ginas son simplemente una aproximación al tema¹⁵⁶– determinemos si cabe el ejercicio de la jurisdicción universal y/o si son competentes tribunales internacionales.

8.2.1. LA DESTRUCCIÓN INTENCIONAL DE PATRIMONIO Y EL EJERCICIO DE LA JURISDICCIÓN UNIVERSAL

En cuanto a la primera cuestión, la de los crímenes, la normativa internacional no alcanza precisamente una gran dosis de homogeneidad, porque el tratamiento de los mismos, dependiendo de la fuente normativa, puede encauzarse, según Marina Lostal¹⁵⁷, bien hacia definiciones de crímenes más genéricas, propias del Derecho Internacional humanitario –como las contenidas en los arts. 27 y 56 del Reglamento anexo a la Convención (IV) de La Haya, de 18 de diciembre de 1907, relativa a las leyes y costumbres de la guerra terrestre¹⁵⁸–; bien recurriendo a aproximaciones específicas del Derecho Internacional del patrimonio cultural –plasmadas en el insatisfactorio art. 28 de la Convención de la Haya de 1954¹⁵⁹– o en el mucho más ambicioso y depurado juego de los arts. 15 y 16 del Segundo Protocolo de 1999 a la Convención de La Haya de 1954¹⁶⁰; o bien estableciendo vínculos entre la destrucción de bienes culturales y los crímenes que afectan a los derechos fundamentales de las personas.

156 Entre la extensa bibliografía dedicada al tema, baste con citar a Jiri TOMAN, *Cultural Property in War: Improvement in Protection. Commentary on the Second Protocol to the Hague Convention of 1954 for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict*, UNESCO, Paris, 2009, pp. 245-388; Micaela FRIULLI, “The Criminalization of Offences against Cultural Heritage: The Quest for Consistency”, en *European Journal of International Law*, 2011, pp. 203-217; Marina LOSTAL BECERRIL, “La protección de bienes culturales en el Tribunal penal internacional para la ex Yugoslavia”, en *Revista Electrónica de Estudios Internacionales*, 2012, 24, en <https://goo.gl/zhSmDh>; Federico LENZERINI, “The Role of International and Mixed Criminal Courts in the Enforcement of International Norms Concerning the Protection of Cultural Heritage”, en Francesco FRANCONI y James GORDLEY, *Enforcing International Cultural Heritage Law*, Oxford University Press, Oxford, 2013, pp. 40-64.

157 Cfr. Marina LOSTAL BECERRIL, “La protección de bienes culturales en el Tribunal penal internacional...”, ob. cit., pp. 4-5.

158 El Art. 27 establece que “En los sitios y bombardeos se tomarán todas las medidas necesarias para favorecer, en cuanto sea posible, los edificios destinados al culto, a las artes, a las ciencias, a la beneficencia, los monumentos históricos, los hospitales y los lugares en donde estén asilados los enfermos y heridos, a condición de que no se destinen para fines militares. Los sitiados están en la obligación de señalar esos edificios o lugares de asilo con signos visibles especiales que se harán conocer de antemano al sitiador”. Por su parte, el art. 56 determina que “Los bienes de las comunidades, los de establecimientos consagrados a los cultos, a la caridad, a la instrucción, a las artes y a las ciencias, aun cuando pertenezcan al Estado, serán tratados como propiedad privada. Se prohíbe y debe perseguirse toda ocupación, destrucción, deterioro intencional de tales edificios, de monumentos históricos y de obras artísticas y científicas”.

159 El art. 28, relativo a las sanciones, concreta que “Las Altas Partes Contratantes se comprometen a tomar, dentro del marco de su sistema de derecho penal, todas las medidas necesarias para descubrir y castigar con sanciones penales o disciplinarias a las personas, cualesquiera que sea su nacionalidad, que hubieren cometido u ordenado que se cometiera una infracción a la presente Convención”.

160 El art. 15, que es el que concreta las violaciones graves al Protocolo, determina que “1. Cometerá una infracción en el sentido de este Protocolo toda persona que, deliberadamente y en violación de la Convención o del presente Protocolo, realice uno de los siguientes actos: a) hacer objeto de un ataque a un bien cultural bajo protección reforzada; b) utilizar los bienes culturales bajo protección reforzada o sus alrededores inmediatos en apoyo de acciones militares; c) causar destrucciones importantes en los bienes culturales protegidos por la Convención y el presente Protocolo o apropiárselos a gran escala; d) hacer objeto de un ataque a un bien cultural protegido por la Convención y el presente Protocolo; e) robar, saquear o hacer un uso indebido de los bienes culturales protegidos por la Convención, y perpetrar actos de vandalismo contra ellos. 2. Cada Parte adoptará las medidas que sean necesarias para tipificar como delitos, con arreglo a su legislación nacional, las infracciones indicadas en el presente Artículo, y para sancionar esas infracciones con penas adecuadas. Al hacer esto, las Partes se conformarán a los principios generales del derecho y del derecho internacional, comprendidas las normas que hacen extensible la responsabilidad penal individual a personas que no han sido autoras directas de los actos”.

Es verdad que la posición de la autora citada encuentra explicación al diferenciar, tal vez subliminalmente, un régimen autónomo de protección del patrimonio cultural respecto del Derecho Internacional Humanitario. De existir tal régimen –y hay muchos partidarios de ello, aunque no es ahora el caso de entrar a debatir– no parecen claras cuales son las consecuencias en orden a la concreción de los crímenes perseguibles, más allá del avance terminológico que aportan la Convención de La Haya de 1954 y su Segundo Protocolo al confrontarlos con las muy anteriores reglamentaciones de La Haya de principios de siglo XX. Que fuese un régimen autónomo no puede cortar el hilo evolutivo y la consideración de los dos tratados posteriores como instrumentos básicos de la regulación internacional sobre el *ius in bello*. Y, por supuesto, lo sea o no lo sea, no impugna la regla esencial de que los tratados obligan a las partes y que, respecto del resto, son *res inter alios acta*. Cuestión distinta, y también esencial, es si son, unos y otros de estos tratados, reflejo del Derecho Internacional de carácter consuetudinario y cuál es el contenido concreto de éste. A la luz de esta cuestión, todas esas piezas convencionales son relevantes para concluir si hay crímenes contra el patrimonio cultural de carácter consuetudinario y cuáles son esos crímenes. Y entre ambos conjuntos normativos se dan evidentes interconexiones, prueba de su cercano parentesco, como lo demuestra el art. 53 del Protocolo Adicional I, de 8 de junio de 1977, a las Convenciones de Ginebra de 1949, que se refiere a la protección de los bienes culturales y de los lugares de culto, “sin perjuicio de las disposiciones de la Convención de La Haya del 14 de mayo de 1954 para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado y de otros instrumentos internacionales aplicables”¹⁶¹.

La línea de las sanciones penales se comienza a esbozar tímidamente con las Reglamentaciones de La Haya de 1907 que dejan en manos de los Estados partes la posibilidad perseguir a los individuos que hayan realizado actos de destrucción de monumentos históricos y obras artísticas (art. 56 del Reglamento de la Convención IV de 1907) en virtud de las leyes nacionales que adopten. El escaso recorrido de las disposiciones, junto con la nula voluntad de los Estados se manifestó en que no hubo condena alguna tras la Primera Guerra Mundial, a pesar de daños tan notorios como los producidos en la catedral de Reims o en la Universidad de Lovaina. Será el Tribunal Militar Internacional de Nuremberg, tras la Segunda Guerra Mundial, el que haga avanzar la causa de la responsabilidad penal internacional, al incluir en su art. 6.b, descriptivo de su competencia, los crímenes de guerra, esto es, las violaciones de las leyes o usos de la guerra, entre las que –aunque no se nombran los bienes culturales, ni término similar–, se incluye “la destrucción sin sentido de ciudades o pueblos, o la devastación no justificada por la necesidad militar”.

Esa evolución quedará marcada en el art. 28 de la Convención de La Haya de 1954, que no avanza en exceso sobre los precedentes anteriores y no realiza la necesaria labor de concretar a qué crímenes se está refiriendo, pues se remite a las infracciones a la Convención en general. Debe entenderse que ello incluye la destrucción intencional de patrimonio cultural, no de todo el patrimonio sino del definido en el art. 1 de la Convención, es decir, las tres categorías allí recogidas: uno, bienes muebles o inmuebles; dos, edificios que recojan o expongan los bienes muebles, como museos o refugios; y, tres, los centros monumentales. En todo caso, para las tres categorías, siempre que los bienes culturales “tengan una gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos”. Este es un concepto indeterminado que no clarifica la Convención y que genera la incertidumbre con la que no se puede actuar en ningún caso durante un proceso penal. Por otra parte, ¿qué infracciones son perseguibles? ¿Las cometidas en el territorio del Estado o las que se cometan en cualquier territorio de los Estados partes? No puede ser más que la segunda opción, dado el tenor literal de la disposición. Coincido con Jiri Toman en que lo

¹⁶¹ La redacción completa del art. 53 del Protocolo Adicional I es: “Sin perjuicio de las disposiciones de la Convención de La Haya del 14 de mayo de 1954 para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado y de otros instrumentos internacionales aplicables, queda prohibido: a) cometer actos de hostilidad dirigidos contra los monumentos históricos, obras de arte o lugares de culto que constituyen el patrimonio cultural o espiritual de los pueblos; b) utilizar tales bienes en apoyo del esfuerzo militar; c) hacer objeto de represalias a tales bienes”.

que añade la Convención es precisamente eso, pues se presupone que cada Estado protege de por sí su patrimonio¹⁶². A partir de ahí los Estados partes ¿podrían incluir en su normativa penal un precepto en este sentido? ¿O están obligados a ello? El tenor literal del art. 28 expresa que los Estados partes se comprometen a tomar las medidas necesarias para castigar con sanciones las infracciones a la Convención de cualquier persona. No parece haber margen para una opción de política legislativa. Han de hacerlo. Sí hay margen, en cambio, sobre la naturaleza de las sanciones a adoptar por el Estado que, como indica el art. 28, pueden ser tanto penales como disciplinarias.

Ese compromiso, ¿obliga al ejercicio de la jurisdicción universal? Una lectura restrictiva diría que el compromiso es el de adoptar las medidas encaminadas al objetivo sancionador y otra que el ejercicio de la jurisdicción tenga que desencadenarse automáticamente. La lectura más amplia sostendría que los Estados partes han de perseguir mediante la acción de sus tribunales tanto a sus nacionales como a los de los otros Estados partes en la Convención, se haya donde se haya producido la acción punible. España tipifica el delito en el art. 613.1.a de su Código Penal. Que esto permita el ejercicio de la jurisdicción universal, va a depender de las normas procesales que regulan tal institución, en el caso español el art. 23.4.a de la Ley Orgánica del Poder Judicial. En concreto, este precepto permite perseguir los delitos contra los bienes protegidos en caso de conflicto armado –lo que incluye los bienes culturales en el sentido de la Convención de La Haya de 1954– con la limitación de que el procedimiento se dirija contra un español, un extranjero residente en España o que se encuentre en nuestro país habiendo sido denegada su extradición. Además, tal y como prescribe el art. 23.5, el ejercicio de la jurisdicción por esos delitos estará limitado a que no esté actuando un tribunal internacional, a que no se haya iniciado procedimiento en el país donde se cometió el delito o en el de la nacionalidad de la persona que lo cometió, siempre que la persona no se encuentre en España o se hubiera iniciado un procedimiento de extradición para enviarlo a uno de esos dos países o ponerlo a disposición de un tribunal internacional, salvo que la extradición no fuera autorizada. ¿Podría, sobre esa base, perseguir España a algún militante del Estado Islámico por la destrucción intencionada de patrimonio cultural? Sin duda ninguna en aquellos supuestos de ataques a sitios de la UNESCO o de la lista indicativa iraquí o siria, o que pudiera argumentarse que el bien cultural destruido es “de gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos”. Y siempre que el militante del Estado Islámico fuese nacional español o estuviese en España y no hubiese sido encausado por el Tribunal Penal Internacional o por la justicia siria o iraquí.

El Segundo Protocolo de 1999 de la Convención de La Haya de 1954 es mucho más explícito para sus Estados partes en la regulación de la responsabilidad penal internacional. En primer lugar, porque el art. 15.1 concreta cuáles son las violaciones graves al Protocolo, señalando que deben cometerse deliberadamente. En lo que hace a la destrucción intencional de patrimonio, entendida ésta en sentido lato, se consideran violaciones graves hacer objeto de un ataque a un bien bajo protección reforzada (apartado a) o a cualquier otro bien protegido por la Convención y el Protocolo (apartado d); y también “causar destrucciones importantes en los bienes culturales protegidos por la Convención y el presente Protocolo o apropiárselos a gran escala” (apartado c). Pero, en el sentido estricto que le estamos dando en estas páginas, la destrucción intencional parece casar mejor con lo establecido en el apartado c, que incluye a todo tipo de bienes, estén o no inscritos en el régimen de protección reforzada, porque los apartados a y d contemplan actos de hostilidad directos motivados por el decurso del conflicto armado. ¿Serían infracciones del art. 15.c del Segundo Protocolo los casos que hemos examinado? Se escaparían de la aplicación del Protocolo las infracciones cometidas en Siria, Yemen e Irak, porque no son Estados partes, pero sí lo son Libia y Mali. Aparte del escaso número de Estados partes, las posibles infracciones derivadas del apartado a del art. 15 serían escasas, dado el limitadísimo número de bienes culturales que se encuentran en la actualidad sometidos al régimen de

162 Cfr. Jiri TOMAN, *Protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado...*, ob. cit., p. 319.

protección reforzada del Protocolo, apenas diez, situados en Azerbaiyán; Bélgica, Chipre, Italia y Lituania¹⁶³. Sin embargo, entre las propuestas pendientes de inscripción, figura una de Malí, *la tumba de Askia*¹⁶⁴, presentada en 2016, sobre cuya inscripción ha decidido favorablemente el Comité el 8 y 9 de diciembre de 2016¹⁶⁵.

En segundo lugar, el art. 15.2 del Segundo Protocolo establece la obligación de los Estados partes de tipificar los delitos en su legislación nacional, anudándoles las penas adecuadas. Ya no hay referencia a la posibilidad de adoptar sanciones de carácter disciplinario, como permite el art. 28 de la Convención de La Haya de 1954. Las infracciones han de ser respondidas con sanciones penales. En la operación de tipificación, las Partes han de conformarse a “los principios generales del derecho y del derecho internacional, comprendidas las normas que hacen extensible la responsabilidad penal individual a personas que no han sido autoras directas de los actos”. Esta última referencia ha sido interpretada como la remisión a una serie de cuestiones sobre la responsabilidad penal internacional, como el establecimiento de diversos grados de responsabilidad, ya debatidas en otras ocasiones y sobre las que hay un amplio consenso entre los Estados. Es, pues, un reenvío no sólo a los principios generales del derecho penal, también a los principios del Derecho Internacional humanitario y del Derecho Internacional de los derechos humanos¹⁶⁶.

El art. 16 del Segundo Protocolo regula las cuestiones relativas a la jurisdicción. Ninguna innovación cuando se indica que el ejercicio de la jurisdicción debe ser establecido por el Estado sobre las infracciones que han tenido lugar en su territorio (art. 16.1.a) –expresión del principio de territorialidad–, o cuando han sido cometidas por un nacional suyo (art. 16.1.b) –un supuesto de competencia extraterritorial sobre la base del principio de nacionalidad activa–. Lo significativo se encuentra en el apartado c de este art. 16.1, cuando se dispone que cada Parte adoptará las medidas legislativas necesarias para establecer su jurisdicción “cuando se trate de las infracciones indicadas en los apartados a) a c) del primer párrafo del art. 15, en caso de que el presunto autor esté presente en el territorio de ese Estado”. Se afirma a sí, mediante el Segundo Protocolo un caso de competencia extraterritorial sostenida por el principio de jurisdicción universal. Como nos recuerda Jiri Toman¹⁶⁷, “this is the jurisdictional competence termed ‘universal by treaty’, which is established by Status Parties to a multilateral treaty in regard to ‘offences of an international character of serious concern to the international community as a whole, which it is accepted may be punished by whichever state has custody of the offender’”. Si volvemos de nuevo a la legislación de nuestro país, porque España es parte en el Segundo Protocolo, el art. 23.4.a coincide, con sus limitaciones, con la base habilitadora establecida en este texto convencional. Lo que para España, en principio, dejaría sin sentido lo establecido en el art. 16.2.a para el ejercicio de la jurisdicción, pues en este precepto se sostiene que podría ejercerse en virtud del derecho nacional o internacional, incluido el de carácter consuetudinario. España ha decidido hacerlo, para este tipo de delitos, en estricta concordancia con lo recogido en el Segundo Protocolo.

Una tercera cuestión más y de gran relevancia a la luz de la no adhesión de Siria e Irak al Segundo Protocolo. El art. 16.2.b determina que no incurrirán en responsabilidad penal por la comisión de las infracciones graves descritas en el art. 15 “los miembros de las fuerzas armadas y los nacionales de un Estado que no es parte en el presente Protocolo, salvo aquellos de sus nacionales que sirven en las fuerzas armadas de un Estado que es parte”. Esta disposición –todo el art. 16.2 al completo–, que fue impulsada por Estados Unidos en la conferencia de La Haya de 1999 en la que se adoptó el Segundo Protocolo, limita el alcance del principio

163 La lista de bienes sometidos al régimen de protección reforzada puede verse en <https://goo.gl/eZtGQW>.

164 En <https://goo.gl/Ee6lxE>.

165 Véase en <https://goo.gl/kJKEko>.

166 Cfr. JIRI TOMAN, *Cultural Property in War...*, ob. cit., pp. 306-308.

167 Ibid., p. 329.

de jurisdicción universal para sus Estados Partes, aunque deja intacta la Convención y su art. 28. Recordemos, con Jiri Toman, que el “article 28 of the 1954 Convention was in fact already intended to provide for mandatory universal jurisdiction”¹⁶⁸. Por lo tanto, en el caso sirio-iraquí y sobre la base de la jurisdicción establecida por el Segundo Protocolo en sus arts. 15 y 16, los tribunales de un Estado parte –por ejemplo España–, y para los casos de destrucción intencional de bienes culturales cubiertos por el art. 15.1.c, no podrían actuar contra los miembros del Estado Islámico que fuesen nacionales sirios o iraquíes, pero sí belgas, alemanes, jordanos, de Bahrein, Arabia Saudí, Marruecos, Oman, Palestina, o Qatar, entre otros países. Por supuesto, sí contra españoles integrados en dicha organización. Pero si se produjeran daños intencionales al patrimonio cultural sirio o iraquí causados no ya por el Estado islámico, sino por las fuerzas armadas de países de los que hay cierta constancia que se encuentran involucrados en el conflicto en mayor o menor medida, con intervenciones militares, como Rusia, Estados Unidos, Irán, Turquía, Francia, Gran Bretaña o Jordania, sólo podría actuarse contra los nacionales iraníes y jordanos. El resto de los países no ha aceptado el Segundo Protocolo. Si, en cambio, nos planteamos las posibilidades de ejercicio de la jurisdicción por los tribunales españoles en persecución de los daños causados deliberadamente al patrimonio cultural en Malí, la primera dificultad que surge se deriva de que Malí accedió al Segundo Protocolo el 15 de noviembre de 2012 y, por ello –debido a lo establecido en el art. 33 sobre la entrada en vigor– devino Estado parte tres meses después, esto es, a partir del 16 de febrero de 2013. Eso impide la persecución de los nacionales malienses por los daños causados desde mayo de 2012 hasta esa fecha, y la permite a los que siguieron hasta septiembre de 2013. Pero entre los miembros de Ansar el Dine hay nacionales de Nigeria, Pakistán, Somalia, Afganistán o Argelia, entre otros países. Sólo podría procederse contra los nacionales de Nigeria, porque tampoco los restantes países son partes en el Protocolo. Y de las tropas extranjeras involucradas en el conflicto –Francia y las tropas desplegadas bajo el mandato de la AFISMA, nacionales de Nigeria, Benin, Togo, Senegal, Burkina Faso y Chad–, sólo los nacionales de Nigeria y Benin podrían ser responsables de eventuales daños intencionales al patrimonio cultural.

En todo caso, debe quedar claro que jurisdicción universal, tal y como se establece, puede aplicarse a conflictos armados de carácter no internacional, como determina el art. 22.1 del Segundo Protocolo, aunque priorizando a estos efectos la jurisdicción del Estado en la que tiene lugar tal conflicto (art.22.4).

Hasta este momento hemos examinado las posibilidades del ejercicio de la jurisdicción universal en tiempo de guerra, a causa de un conflicto armado. Pero, ¿podría ejercitarse ésta cuando la destrucción intencional tiene lugar en tiempo de paz? Piénsese en el caso de los Budas de Bamiyán, si se sostiene la tesis de que su voladura no estaba conectada con el conflicto que entonces tenía lugar en el norte de Afganistán. ¿Hubiera sido posible que los tribunales de un país, por ejemplo de España, persiguieran penalmente a los responsables de su voladura? A este respecto, el art. VII de la Declaración de 2003 de la UNESCO, intitulado “responsabilidad penal individual”, *echa un cuarto a espadas* en esta cuestión al entender que “los Estados deberían adoptar todas las medidas apropiadas, de conformidad con el derecho internacional, para declararse jurídicamente competentes y prever penas efectivas que sancionen a quienes cometan u ordenen actos de destrucción intencional de patrimonio cultural de gran importancia para la humanidad, esté o no incluido en una lista mantenida por la UNESCO u otra organización internacional”. Esas medidas apropiadas de las que se habla no se circunscriben al conflicto armado, caben en tiempo de paz. Pero tanto el lenguaje utilizado –“los Estados deberían”– como la naturaleza recomendatoria de la Declaración de 2003, señalan que, salvo que el Derecho internacional cree una obligación de ejercicio de la jurisdicción universal, ésta no surge del art. VII. Y el Derecho internacional no la crea, para el tiempo de paz, mediante tratado, ni cabe la aplicación de la Convención de La Haya de 1954 y su Segundo Protocolo de 1999 para este particular en ese tiempo en el que no hay conflicto armado. Es verdad que tales tratados incluyen disposiciones cuya vocación

¹⁶⁸ Ibid., p. 333.

es que sean ejecutadas con carácter preventivo, antes de que se desencadene el conflicto armado, como las medidas de salvaguardia del art. 3 de la Convención y del art. 5 del Segundo Protocolo, pero la obligación de respeto de los bienes culturales del art. 4 de la Convención, cuya infracción desencadena la responsabilidad penal individual en los términos de su art. 28 o de los arts. 15 y 16 del Segundo Protocolo, cuando sea pertinente, está íntimamente vinculada al conflicto armado. Por su parte, la Convención de la UNESCO de 1972, aplicable en tiempo de guerra y paz, no incluye cláusula alguna para exigir la responsabilidad penal individual.

La otra vía por la que podría afirmarse el ejercicio de la jurisdicción universal frente a casos de destrucción intencional de patrimonio cultural es el derecho internacional consuetudinario. Para ello debería haberse tipificado sobre esa base consuetudinaria un crimen perseguible. Y aquí emergen varias dificultades, aunque no puede desecharse que quizás exista una evolución en dicha dirección, todavía no consolidada. En la medida en que las infracciones al patrimonio cultural han sido calificadas como crímenes de guerra, como sucede en el caso de los estatutos del Tribunal penal internacional (art.8.2.e.iv para los conflictos armados no internacionales), o en la misma legislación penal española, que integra el tipo entre los delitos contra las personas y bienes protegidos en caso de conflicto armado (capítulo III del Título XXIV, relativo a los delitos contra la comunidad internacional, de la L.O. 10/1995, de 23 de noviembre, del Código penal) se requiere que la tipificación para los tiempos de paz se haya producido sobre otra base diferenciada. Parece ampliamente aceptado que los crímenes de Derecho internacional perseguibles a través de la jurisdicción universal son la piratería, la esclavitud, los crímenes de guerra, los crímenes contra la paz, los crímenes contra la humanidad, el genocidio y la tortura, como se sostiene en los *Princeton Principles of Universal Jurisdiction*¹⁶⁹ (principio 2.1), aunque esta lista no precluye la aplicación de la jurisdicción universal a otros crímenes. Habría por lo tanto, dos opciones posibles para la criminalización de la destrucción intencional de patrimonio cultural: una, que se trate de una figura autónoma; dos, que se subsuma en los crímenes contra la humanidad. Lo primero no parece posible a estas alturas, porque requeriría de una práctica que nos atrevemos a calificar de inexistente, tanto las destrucciones como las reacciones frente a ellas de tribunales nacionales en ejercicio de la jurisdicción universal. ¿Podría entenderse entonces que los actos de destrucción intencional de patrimonio cultural en tiempo de paz, bajo ciertas circunstancias, podrían ser calificados de crímenes contra la humanidad?

Sin realizar un recorrido exhaustivo sobre esta figura, sino sólo sobre la base de dos menciones derivadas de los trabajos de la Comisión de Derecho Internacional, todo parece indicar que el crimen contra la humanidad no tipifica este tipo de actos¹⁷⁰. En efecto, el art. 18 del proyecto de crímenes contra la paz y la seguridad de la humanidad¹⁷¹ define los crímenes contra la humanidad e incluye once actos prohibidos, ninguno de los cuales guarda la mínima relación con la destrucción intencional de patrimonio cultural. Sólo respecto del oneno, un cajón de sastre, podría trabarse un lejanísimo parentesco. Dice el art. 18 del proyecto de artículos que será crimen contra la humanidad “(k) Other inhumane acts which severely damage physical or mental integrity, health or human dignity, such as mutilation and severe bodily harm”. Aparte de los elementos básicos del crimen contra la humanidad –que según el proyecto son que deben ser cometidos de manera sistemática o a gran escala e instigados o dirigidos por el gobierno o por una organización o grupo –en la opinión del órgano de la ONU esos otros actos inhumanos deben reunir dos requisitos: ser de similar gravedad a las otras categorías de crímenes contra

¹⁶⁹ Véanse en https://lapa.princeton.edu/hosteddocs/unive_jur.pdf.

¹⁷⁰ Al respecto, puede verse Alicia Gil GIL, “Crímenes contra la humanidad”, en *Economía: Revista en Cultura de la Legalidad*, 10, 2016, pp. 202-215; Margalida CAPELLA i ROIG, *La tipificación internacional de los crímenes contra la humanidad*, Ed. Tirant lo Blanch, Valencia, 2005; Martín ORTEGA CARCELÉN, “The ILC Adopts the Draft Code of Crimes Against the Peace and Security of Mankind”, en *Max Planck Yearbook of United Nations Law*, vol. 1, Issue 1, 1997, pp. 283-326.

¹⁷¹ Proyecto adoptado por la CDI en 1996, que puede consultarse en <https://goo.gl/K8pQ1N>.

la humanidad¹⁷² y debe causar daños a la integridad física o mental de un ser humano o a la dignidad humana¹⁷³. Puede que una campaña sistemática de destrucción masiva de los bienes culturales de una comunidad concreta dentro de un Estado, auspiciada o dirigida bien por el propio gobierno o por organizaciones no estatales –como el Estado Islámico– alcanzase similar gravedad a los otros crímenes contra la humanidad y causara daños a la dignidad humana.

Recordemos que el mencionado proyecto es de 1996, precede al asunto de los Budas de Bamiyán, es casi coetáneo con la destrucción de la guerra de los Balcanes y, por supuesto, muy anterior a los asuntos maliense, libio, yemení, sirio e iraquí que estamos aquí analizando. Sin embargo, no lo es el primer informe del relator especial, Sean D. Murphy, ante la CDI, sobre el tópico crímenes contra la humanidad¹⁷⁴, presentado el 17 de febrero de 2015. Al elaborar su propuesta de art. 2, conteniendo la definición de los crímenes contra la humanidad, el relator especial ha recurrido a revisar y retocar levemente el art. 7 del Estatuto de Roma del Tribunal penal internacional –de la misma época que el proyecto de código de crímenes contra la paz y la seguridad internacional, con un similar apartado k, en el que se indica que constituirán crímenes “Otros actos inhumanos de carácter similar que causen intencionalmente grandes sufrimientos o atenten gravemente contra la integridad física o la salud mental o física”. Nada nuevo que añadir, salvo subrayar la ausencia de argumentos en el informe del relator especial que pudieran auspiciar la configuración de un crimen contra la humanidad sobre la base de los actos de destrucción intencional de determinado patrimonio de la humanidad.

De todo lo anterior debe concluirse que no existe en la actualidad un discurso internacional suficientemente consolidado, tanto en la práctica como en la formulación de las opiniones de los Estados, acerca de posibilitar en tiempo de paz el ejercicio de la jurisdicción universal sobre fundamentos consuetudinarios con la finalidad de que se exija la responsabilidad penal por los actos de destrucción intencional de patrimonio cultural. Aunque, en mi opinión, la Declaración de la UNESCO de 2003 es excesivamente difusa para cumplir tal cometido, hay quien, como Francesco Francioni¹⁷⁵, sostiene que “the fact that it represents the legal follow-up to a specific act of cultural devastation, together with the nature of the declaration as the product of the will of the international community as a whole - because the whole world is represented in the UNESCO General Conference-⁴² makes such instrument a particularly relevant indicator of the sense of obligation that wilful destruction of cultural heritage, whether in armed conflict or in peacetime, may entail State responsibility and individual criminal liability”.

8.2.2. LA DESTRUCCIÓN INTENCIONAL DE PATRIMONIO Y LA COMPETENCIA DE LOS TRIBUNALES INTERNACIONALES

Antes de que existiese un tribunal penal internacional de carácter permanente, la constitución de tribunales ad hoc vino exigida por la conmoción creada en la comunidad internacional ante la virulencia de determinados conflictos internos y las masivas violaciones que tuvieron lugar, especialmente en los Balcanes y en Ruanda. En el conflicto de la antigua Yugoslavia, la destrucción deliberada de patrimonio cultural, realizada con ánimo de limpieza cultural, fue manifiesta y, por eso, el Estatuto del Tribunal penal internacional para la ex Yugoslavia¹⁷⁶ determina

172 Las otras categorías del art. 18 del proyecto de arts. son: asesinato; exterminio; tortura; esclavitud; persecución sobre base política, racial, religiosa o étnica; prisión arbitraria; deportación arbitraria o transferencia forzada de población; discriminación institucionalizada sobre bases étnicas, raciales o religiosas que implique la violación de derechos humanos y libertades fundamentales y que resulten en una seria desventaja para parte de la población; desaparición forzada de personas; secuestro, prostitución forzada y otras formas de abuso sexual.

173 Comentario de la CDI al proyecto de artículos en <https://goo.gl/PiWunj>, p. 50.

174 En <http://legal.un.org/docs/?symbol=A/CN.4/680>.

175 Véase Francesco FRANCONI, “Beyond State Sovereignty: the Protection of Cultural Heritage as a Shared Interest of Humanity”, en 25 *Michigan Journal of International Law*, Summer 2004, p. 1219.

176 Adoptado mediante la res. 827 (1993) del Consejo de Seguridad, sucesivamente enmendada. El Estatuto vigente puede consultarse en http://www.icty.org/x/file/Legal%20Library/Statute/statute_sept09_en.pdf.

su competencia sobre crímenes de guerra, en el caso de violaciones de las leyes o usos de la guerra, sobre las personas responsables de “la aprobación o destrucción de instituciones consagradas al culto religioso, la beneficencia y la educación o a las artes y las ciencias, monumentos históricos u obras de arte y científicas, o los daños deliberados a éstos” (art. 3.d). No viene al caso que tratemos en esta ocasión en profundidad la práctica jurisprudencial derivada de este tribunal –que ha dado lugar a notorios y notables asuntos–, no ya sólo por su limitación geográfica, sino porque ha sido ya analizada suficientemente en la doctrina. Pero quizás sea necesario destacar, con Federico Lenzerini¹⁷⁷, que este tribunal ha afirmado que, en tanto que crimen correspondiente a lo establecido en el art. 3.d del Estatuto, sus elementos son: uno, que se haya causado daño o destrucción a una propiedad que constituye el patrimonio cultural o espiritual de los pueblos; dos, que la propiedad dañada o destruida no haya sido utilizada militarmente en el momento en que tuvieron lugar los actos; y, tres, que tales actos se hayan realizado con la intención de dañar o destruir a la propiedad en cuestión¹⁷⁸. Además, el tribunal ha destacado el carácter consuetudinario de la criminalización de la destrucción intencionada de patrimonio cultural y su aplicación a los conflictos no internacionales¹⁷⁹; que la destrucción de patrimonio cultural puede ser calificada adicionalmente como una modalidad de la perpetración del crimen contra la humanidad de persecución, contemplado en el art. 5.h del Estatuto¹⁸⁰; que cuando afecta a sitios inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO, los ataques contra ellos lo son contra el patrimonio cultural de la humanidad¹⁸¹; o que la destrucción intencional es una posible evidencia del elemento de *mens rea* del genocidio¹⁸².

Por su parte, el Estatuto del Tribunal Penal Internacional incluye los crímenes de guerra entre los de su competencia, y como tal, en el art. 8.2.e.iv “dirigir intencionalmente ataques contra edificios dedicados a la religión, la educación, las artes, las ciencias o la beneficencia, los monumentos históricos, los hospitales y otros lugares en que se agrupa a enfermos y heridos, a condición de que no sean objetivos militares”. De esta manera sigue la senda establecida por el Estatuto del Tribunal penal internacional para la ex Yugoslavia, que a su vez bebía de las reglamentaciones de La Haya de 1907. Pero con una diferencia notable que tendrá eco en el caso que posteriormente examinaremos. El Estatuto del Tribunal Penal Internacional persigue en este art. 8.2.e.iv un ámbito más amplio: dirigir intencionalmente ataques, lo que incluye la tipificación de un comportamiento, con independencia del resultado. Mientras que el Estatuto del Tribunal penal para la ex Yugoslavia, tal y como es interpretado por su jurisprudencia¹⁸³, exige que se haya causado un daño en el patrimonio como elemento del crimen perseguido por el art. 3.d del Estatuto.

177 Véase Federico LENZERINI, “The Role of International and Mixed Criminal Courts in the Enforcement of International Norms Concerning the Protection of Cultural Heritage”, en Francesco FRANCONI y James GORDLEY, *Enforcing International Cultural Heritage Law*, Oxford University Press, Oxford, 2013, pp. 46-54.

178 Asunto *Prosecutor v. Strugar*, caso IT-01-42-T, Sala de primera instancia II, sentencia de 31 de enero de 2005, par. 312, en <http://www.icty.org/x/cases/strugar/tjug/fr/050131.pdf>.

179 Asunto *Prosecutor v. Tadic*, caso IT-94-1, sala de apelación, sentencia relativa a la apelación de la defensa relativa a la excepción prejudicial de competencia, de 2 de octubre de 1995, par. 98; en <https://goo.gl/cKGjk9>.

180 Asunto *Prosecutor v. Blaskic*, caso IT-95-14, sala de primera instancia I, sentencia de 3 de marzo de 2000, par. 227; en <http://www.icty.org/x/cases/blaskic/tjug/fr/bla-tj000303f.pdf>.

181 Asunto *Prosecutor v. Jokic*, caso IT-01-42-T, sala de primera instancia I, sentencia de 18 de marzo de 2004, par. 51; en http://www.icty.org/x/cases/miodrag_jokic/tjug/en/jok-sj040318e.pdf.

182 Asunto *Prosecutor v. Krstic*, caso IT-98-33-T, sala de primera instancia, sentencia de 2 de agosto de 2001, par. 580; en <http://www.icty.org/x/cases/krstic/tjug/en/krs-tj010802e.pdf>.

183 Asunto *Prosecutor v. Strugar*, caso IT-01-42-T, Sala de primera instancia II, sentencia de 31 de enero de 2005, par. 308: “While the aforementioned provisions prohibit acts of hostility “directed” against cultural property, Article 3(d) of the Statute explicitly criminalises only those acts which result in damage to, or destruction of, such property. Therefore, a requisite element of the crime charged in the Indictment is actual damage or destruction occurring as a result of an act directed against this property”.

La única incursión del Tribunal Penal Internacional en el ámbito del patrimonio cultural se circunscribe al proceso abierto por el Fiscal contra Ahmad Al Faqi Al Mahdi¹⁸⁴, nacional maliense e integrante de la organización armada Ansar el Dine, transferido al Tribunal el 26 de septiembre de 2015, en ejecución de un mandato de detención que este órgano había emitido el 18 de ese mismo mes. Malí había depositado su instrumento de ratificación del Estatuto del Tribunal en 2000, por lo que la competencia de éste podía desarrollarse sobre sus nacionales en la época en la que se sucedieron los hechos atribuidos a Al Mahdi. Se le acusaba de haber dirigido ataques intencionales contra diez edificios de significado religioso e histórico en Tombuctú entre el 30 de junio y el 12 de julio de 2012. La sentencia de la Sala de primera instancia VIII, emitida por unanimidad el 27 de septiembre de 2016¹⁸⁵, lo declaró culpable del crimen recogido en el art. 8.2.e.iv del Estatuto y lo condenó a nueve años. El mismo acusado, y todas las partes en el proceso, habían mostrado su acuerdo sobre tal calificación e inclusive sobre los hechos.

Este es el primer caso en el que el TPI aborda el enjuiciamiento de la destrucción intencional de patrimonio como un crimen. Y, a pesar de la nutrida jurisprudencia desarrollada al respecto por el Tribunal para la ex Yugoslavia, la Sala de primera instancia del TPI entiende que no puede sacar provecho de ella dado que “ is of limited guidance given that, in contrast to the Statute, its applicable law does not govern ‘attacks’ against cultural objects but rather punishes their ‘destruction or wilful damage’. The legal contexts thus differ” (par. 16). Llevada por esta circunstancia, y por tratarse del primer caso de esa naturaleza, la Sala considera que debe formular y luego desarrollar convenientemente los elementos del crimen tipificado en el art. 8.2.e.iv del Estatuto. Son cinco: uno, que el perpetrador dirija un ataque; dos, que el objeto del ataque sea un monumento histórico (entre las clases de edificios señalados por la disposición); tres, que el perpetrador tenga la intención de que tal edificio, que no es objetivo militar, sea objeto de un ataque; cuatro, que la conducta tenga lugar en el marco de un conflicto armado no internacional; y cinco, que el perpetrador sea consciente de las circunstancias fácticas establecidas por el citado conflicto armado.

Una primera cuestión relevante que la Sala identifica respecto de la perpetración del ataque es que este no tiene por qué producirse como una derivada directa de actos vinculados al concreto desarrollo de las hostilidades, sino que puede tener lugar en una zona ocupada por uno de los grupos armados. Y ello porque el Estatuto del Tribunal no efectúa tal distinción y porque en el Derecho Internacional humanitario sucede lo mismo (par. 15). Por otra parte, la Sala trae a colación, como elemento estructural del crimen, que el conflicto que se desarrolló en Malí era de carácter no internacional, y no de carácter internacional o meros disturbios internos o actos de violencia esporádica. En el primero de estos dos últimos supuestos, la competencia de la Corte se habría extendido sobre la base del art. 8.2.b.ix, mientras que en el segundo no habría habido competencia. Ante los disturbios internos es el Estado territorial el que ha de perseguir la destrucción intencional de patrimonio cultural.

En el caso de Malí no era así. Como procede a constatar la Sala, y reconoce el acusado, Ansar el Dine y Al Qaeda en el Magreb Islámico habían tomado el control de Tombuctú y sus alrededores, y desde abril de 2012 hasta enero de 2013, impusieron la Sharia en el territorio, a través de un gobierno local que incluía un tribunal islámico, policía y una brigada moral, la Hesbah (par. 31). Es precisamente esta brigada moral la que va a dirigir Al Mahdi, desde su creación hasta septiembre de 2012 (par. 33). Una vez las autoridades de los rebeldes fueron conscientes de las prácticas religiosas de la población respecto de los mausoleos de Tombuctú, Al Mahdi recibió la encomienda de examinar la situación y fomentar que tales prácticas no tuvieran lugar. Con posterioridad, como era imposible evitarlas, las autoridades rebeldes decidieron su destrucción en junio de 2012, de la que fue responsabilizado Al Mahdi quien, aunque inicialmente relucante, luego fue su programador y ejecutor (par. 37). En cuanto a su participación en los

184 Véase *The Prosecutor v. Ahmad Al Faqi Al Mahdi*, caso ICC-01/12-01/15; en <https://goo.gl/gwjcSq>.

185 Véase en https://www.icc-cpi.int/CourtRecords/CR2016_07245.PDF.

hechos, la Sala constata con detenimiento que el acusado ejerció en todo momento el control del ataque y que participó directamente en la destrucción de algunos de los mausoleos (par. 40). Entre el 30 de junio y el 11 de julio de 2012 diez de los más importantes y mejor conocidos sitios en Tombuctú fueron destruidos (par. 38). No se trataba de objetivos militares, todos eran edificios dedicados a la religión y, salvo uno, gozaban de la protección derivada de tratarse de sitios de la LPM de la UNESCO (par. 39). La Sala extiende sus consideraciones sobre este particular, entendiendo que el ataque a los mausoleos claramente implicaba un agravio a los valores que tales monumentos representaban, tanto por su papel en la vida cultural maliense como por su relevancia para la comunidad internacional (par. 46). La gravedad del crimen viene, entre otros factores que maneja la Sala, subrayada también porque la destrucción de los mausoleos no afecta sólo a las víctimas directas de los crímenes, esto es, a los habitantes de Tombuctú, sino también a todo el pueblo de Malí y a la comunidad internacional (par. 80).

En suma, una primera sentencia del TPI en la que la Corte enfrenta la destrucción intencional de patrimonio cultural como un crimen de guerra, concretando la estructura de los elementos del crimen derivado del art. 8.2.e.iv aplicable a los conflictos no internacionales. Y, a pesar de lo que algunos defendieran antes de que culminara el proceso, sin dar el paso hacia la consideración de la destrucción de ese patrimonio cultural, además de como crimen de guerra, como un crimen contra la humanidad¹⁸⁶. De hecho, la expresión reiteradas veces utilizada por la sentencia es la de comunidad internacional, o comunidad internacional en su conjunto, mientras que no hay más que dos referencias a la humanidad y no se encuentran vinculadas al tipo del crimen contra la humanidad.

9. CONCLUSIONES

| 192 |

La destrucción intencional de patrimonio cultural ha sido colocada de nuevo en la agenda internacional por la insania iconoclasta demostrada por el Estado Islámico y sus organizaciones asociadas en Malí, Libia, Yemen, Siria e Irak. No es ésta una cuestión simple puesto que lo que acontece en esos escenarios no es más que una subcategoría de un fenómeno más amplio, complejo y multifacético. Es dable pensar que los perfiles de la destrucción intencional de patrimonio cultural, que involucran a actores estatales y no estatales, tanto en tiempo de guerra como de paz, en muchos casos pasan desapercibidos ante la opinión pública, la comunidad internacional e inclusive los organismos especializados. Y ello porque, a salvo de lo que sucede en los casos en los que media un conflicto armado, y mientras este ocupe un lugar central en la agenda internacional, mientras no pase al olvido, la destrucción intencional en tiempo de paz puede adquirir formas legales cuando es el propio Estado el que se encuentra interesado en llevarla a cabo, cuando no se encuentra interesado en combatirla o cuando no es capaz de hacerlo. Ante esos supuestos, sin perjuicio de la reacción desencadenada ante un caso tan extremo como el de los Budas de Bamiyán, la reacción internacional será difusa o no se producirá. Una vía para avanzar en esa dirección se encuentra en que la comunidad internacional adopte una visión menos patrimonialista de los bienes culturales, menos propia del nacionalismo cultural, y ahonde en su imbricación con el marco de los derechos humanos, en el que debe progresar un balbuceante derecho al patrimonio cultural concebido como derecho humano. Si se coloca el centro de gravedad en las personas como beneficiarios del patrimonio cultural que consideran como propio, la disponibilidad del Estado sobre dicho patrimonio encontrará límites más contundentes.


¹⁸⁶ Véase la opinión de Federico LENZERINI al respecto en “The Role of International and Mixed Tribunals...”, ob. cit., p. 63.

Volviendo a los supuestos más extremos que aquí se han examinado, los protagonizados por el Estado Islámico en estos últimos tiempos, hemos tratado de analizar la panoplia de instrumentos normativos con que cuenta la comunidad internacional para hacer frente a un caso tan excepcional como que se destruya intencionadamente el patrimonio cultural propio. La Declaración de la UNESCO de 2003, con todas sus limitaciones, ha marcado una pauta al respecto, aunque sea más bien un recordatorio del “derecho que es”. Pero ha tenido una virtud esencial, al manifestar la sensibilidad de la comunidad internacional en este terreno, al exigir el respeto al patrimonio cultural más esencial, al marcar las obligaciones de los Estados, incluida la de perseguir a los infractores.

Pero su naturaleza recomendatoria implica el necesario reenvío al Derecho Internacional vigente y éste, cada vez más profuso, se ha concretado en dos direcciones, cuanto menos: una, relativa al Derecho Internacional humanitario, y por tanto a la regulación de los conflictos armados, que va desde las reglamentaciones de La Haya de 1907 a los Estatutos de los tribunales penales internacionales; y otra que se ha concretado en diversos regímenes convencionales propios del patrimonio cultural, aunque alguno de ellos no deja de formar parte también del Derecho Internacional humanitario –Convención de La Haya de 1954 y su Segundo Protocolo de 1999, Convención de la UNESCO de 1972, Convención de la UNESCO de 2003–, y que se aplica tanto en tiempo de paz como de guerra. De ese torrente normativo podríamos extraer cinco consideraciones esenciales, aplicables a la destrucción intencional de patrimonio cultural: uno, una rotunda condena de este tipo de actos, aunque deba circunscribirse –según diversas fórmulas– al patrimonio cultural más relevante; dos, la expresión de que su protección interesa a la comunidad internacional en su conjunto y que, por lo general se trata de una obligación *erga omnes*, aunque esta consideración deba ser matizada también según el tipo de bien cultural de que se trate; tres, sin embargo, la carencia de sistemas de cumplimiento en dichas convenciones para exigir la responsabilidad de los Estados que destruyen patrimonio; cuatro, por lo tanto, la remisión al Derecho Internacional general para la regulación de la responsabilidad; y cinco, la existencia de cauces para la persecución penal internacional de las personas que cometan crímenes relativos a tales actos de destrucción.

Además, están los mecanismos institucionales con que cuenta la comunidad internacional. Pero éstos o no contemplan la posibilidad de sancionar a un Estado por la destrucción de su propio patrimonio cultural, como sucede con la UNESCO, o sólo ante las grandes crisis que afectan a la paz y la seguridad internacionales han comenzado a integrar una preocupación por su preservación. Lo ha demostrado el Consejo de Seguridad con diversas resoluciones, alguna de las cuales apunta a que las operaciones de paz integren en su mandato tal faceta. Y, desde luego, siempre quedará tanto el ejercicio de la jurisdicción universal, para los tribunales de aquellos países que aún conserven valentía en avanzar por esa senda, lo que está todavía por verse, como la acción judicial de los tribunales internacionales, que ya han sentado valiosa jurisprudencia al respecto. No es un escaso bagaje, si nos paramos a pensarlo, a pesar de lo marginal del caso que nos ocupa. Si tuviéramos que formular un juicio sobre la eficacia de las normas y procedimientos internacionales para contrarrestar la destrucción del propio patrimonio cultural, tendríamos que estar más satisfechos en los casos en que tal destrucción se realiza en tiempo de guerra y por actores no estatales. Cuando es en tiempo de paz y por el propio Estado, los mecanismos de reacción son más difusos, ineficaces e insuficientes, y la voluntad de activarlos, menor, porque se topan con la soberanía del Estado.

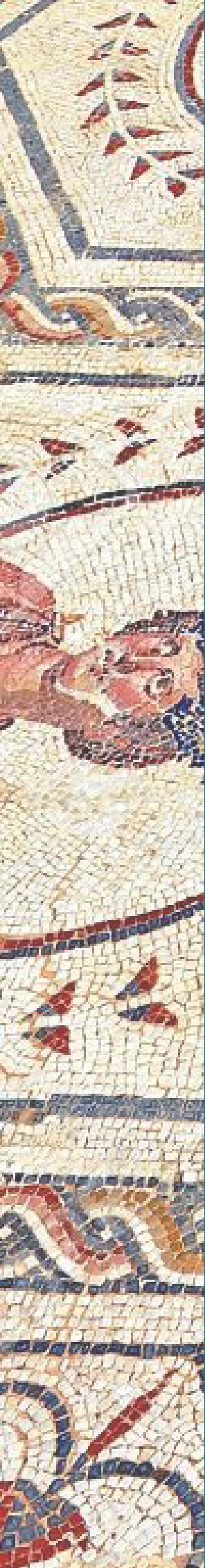




¡ESTATUAS BAJO OLIVOS!:
LA GLORIOSA RESURRECCIÓN
DE LOS DIOSES ROMANOS
ENTRE LAS RUINAS DE ITÁLICA,
CONTADA POR LA PRENSA

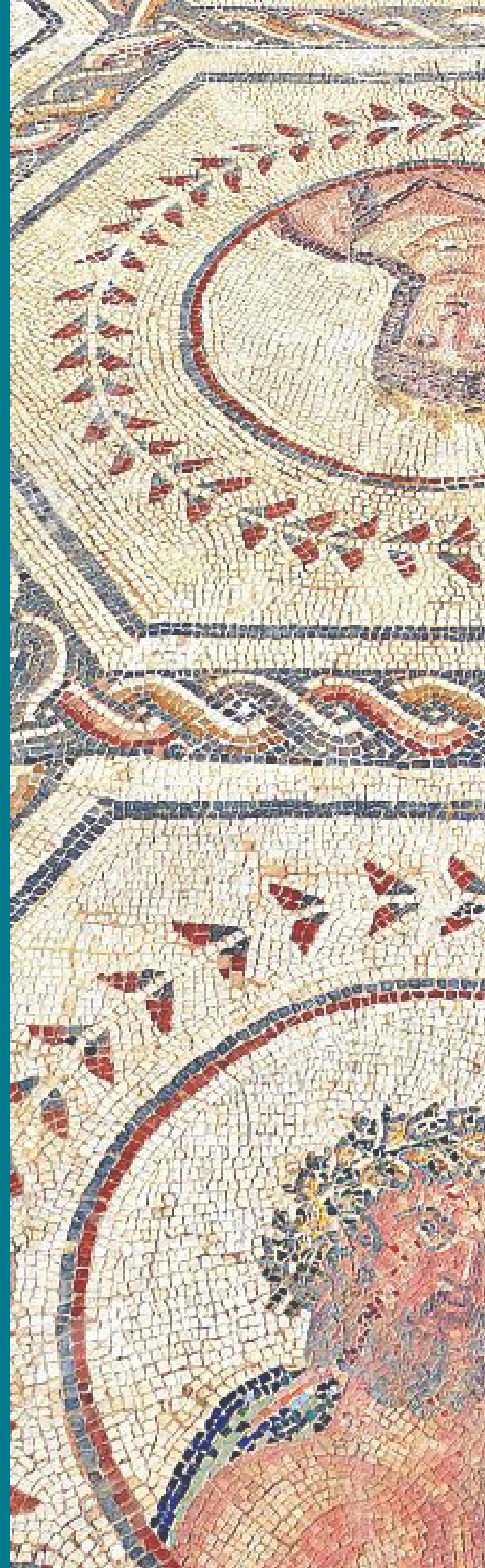
JESÚS PALOMERO PÁRAMO
UNIVERSIDAD DE SEVILLA





RESUMEN

Se analiza el tratamiento dado por la prensa local al descubrimiento de los dioses de Itálica bajo los olivares, corralones y vías públicas de Santiponce. En 1900, cuando aparece la imagen de *Diana Cazadora*, Sevilla contaba con 147.271 habitantes, tenía 6 rotativos y la consigna de todos es que la estatua permanezca en el Museo Arqueológico de la ciudad. Cuarenta años después la demografía había aumentado a 206.289 habitantes, el número de cabeceras se había reducido a 3 y, como la ley de patrimonio protegía ya de posibles expolios a la recién descubierta escultura de *Venus*, el periodismo de opinión se torna en periodismo de investigación, preocupándose por la iconografía, el autor, la fecha de ejecución y el lugar que ocupó esta diosa marina en el contexto urbano de Itálica. La última deidad que se ha logrado descryptar ha sido *una cabeza femenina diademada*. Corría el año 2008, el censo de población ascendía a 699.145 habitantes y los periódicos locales seguían siendo tres, pero la información que ofrecen del hallazgo ya no es de opinión ni de investigación. Reproducen, lisa y llanamente, los despachos de agencia emitidos por la Consejería de Cultura, de la Junta de Andalucía.



“¿Es la Historia una losa o un par de alas?”, se interrogaba Agustín de Foxá en una tercera de ABC, titulada “Estatuas bajo olivos”¹. Y tras decantarse por el vuelo mensajero de los acontecimientos, celebraba la resurrección que estaban teniendo las esculturas romanas de la Bética. Los sevillanos del siglo XX han asistido al fascinante desentierro de estos dioses olímpicos. Unos, los menos, fruto de excavaciones oficiales; otros, la mayoría, aparecidos de modo casual en el curso de obras domésticas y municipales, acometidas por particulares y ayuntamientos. El pueblo de Santiponce, asentado sobre las ruinas de Itálica, es el yacimiento más fecundo al aportar las imágenes de Diana y Venus, la pierna de Mercurio y tres cabezas de divinidades femeninas. El epitafio “Sit tibi terra levis”, que acompaña al rito de inhumación romano, se hacía realidad en estos mármoles (fig. 1).

La prensa diaria dio enseguida cobertura a los descubrimientos arqueológicos, pero sin convertirlos en *fenómeno mediático*, como hará con los hallazgos documentales localizados en el Archivo de Protocolos sobre la imaginería procesional del Barroco². Y es que los dioses de Itálica nunca han calado en la consideración del sevillano medio, salvo que intuya su expolio, en cuyo caso se moviliza en los periódicos orquestando campañas de opinión para que permanezcan en la ciudad. Quizás la lejanía en el tiempo, acaso el desconocimiento de la mitología o la frialdad del mármol sin policromar sean culpables de esta falta de “curiosidad pública” por las estatuas romanas, que tanto han censurado anticuarios³ y poetas⁴. Más fácil de explicar es el uso partidario que los políticos han hecho de estas deidades. Ya lo había advertido Edward Gibbon, al ironizar que los dioses en la antigua Roma eran verdaderos para la plebe, falsos para el filósofo y útiles para el político⁵. El resultado es que los comunicados oficiales de los gabinetes de propaganda y la fotografía del alto cargo presentando el hallazgo arqueológico tendrán más espacio en las páginas de cultura que el propio descubrimiento.

¿Periodismo de opinión, informativo o de investigación? Periodismo arqueológico de calidad es el ejercido, entre otros, por José Gestoso en *El Correo de Andalucía*, Juan Lafita en *F.E.* y Antonio Blanco en ABC, cuyas colaboraciones, junto a los reportajes gráficos de Serrano, Gelán

1 Agustín, Conde Foxá: “Estatuas bajo olivos”, en ABC, Año XLII, nº 13.600, correspondiente al Martes, 13 de diciembre de 1949, p. 3.

2 Jesús Palomero Páramo: “¡Según en papeles viejos se ha podido al fin saber!: los fondos notariales y la Historia del Arte en Sevilla”, *20 años con el Archivo Histórico Provincial de Sevilla*; Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2008, pp. 39-100.

3 José Gestoso Pérez: “Las ruinas de Itálica. Carta abierta al Sr. Rodrigo Amador de los Ríos”, *El Correo de Andalucía*, Año XIV, nº 4691, correspondiente al Jueves, 25 de julio de 1912, p. 1, donde le recuerda “¿Qué ocurrió cuando el feliz hallazgo de la estatua de Diana y de los notables restos arquitectónicos del edículo en que fue venerada? Pues lo mismo. Que no se despertó el menor entusiasmo y que su descubrimiento no produjo el menor estímulo para grandes y pequeños”.

4 Joaquín Romero Murube: “Labor de la Comisión de Bellas Artes de Sevilla y su zona”, en ABC, de Sevilla, nº extraordinario dedicado al día del Caudillo, correspondiente al Jueves, 1 de octubre de 1942, p. 17.

5 Edward Gibbon: *Historia de la Decadencia y Caída del Imperio romano*; [Se cita por la ed. de Turner, Madrid, 1984, Tomo I, p. 49].

ITÁLICA⁽¹⁾



UNDADO el Municipio Itálicense, como expusimos en números anteriores, tuvo poca importancia en los últimos tiempos de la República. Conservó, como las otras ciudades de la Ulterior, el derecho de acuñar con el permiso del Senado o del Emperador, y así emitió series monetales en los primeros tiempos del Imperio, durante los reinados de Augusto y Tiberio, pues es sabido que Calígula suprimió las acuñaciones locales.

(1) Remitimos al lector, antes de comenzar estas líneas, al número de nuestra Revista correspondiente al mes de Febrero (50 y 51), dando se inserta el principio del presente trabajo.

Podemos agrupar las monedas de Itálica en cuatro series (1). Es la primera, la de las monedas de Augusto, acuñadas durante su reinado y de las cuales se conservan tres módulos distintos. Las de mayor módulo son dos: llevan en sus aversos la cabeza desnuda de Augusto a la derecha y la leyenda circular PERM. AVG. MVNIC. ITALIC., y en el reverso, la una, una figura de pie, togada, llevando en la mano derecha una patera y a sus pies un globo, representación del genio romano que tiene a sus pies al mundo, y la leyenda GEN. POP. ROM.;

(1) Estas monedas son todas de cobre y pueden verse en Delgado, *Nuevo método de clasificación de las Medallas autónomas de España*, tomo II, pág. 137 y siguientes.



OLIVAR EN LAS INMEDIACIONES DE ITÁLICA, DONDE SE HAN ENCONTRADO MULTITUD DE OBJETOS ROMANOS

[1]. Manuel Chaves Jiménez: "Itálica", *Bética, Revista Ilustrada*, Año IV, núms. 61-62, correspondientes al 15 y 30 de julio de 1916, p. 27 con la imagen de los olivares de Itálica.

y Augusto Pérez Romero son y serán de obligada consulta para cualquier acercamiento a la escultura itálicense. Lo que sigue es un extracto de estas crónicas.

1900 abría un siglo pródigo en hallazgos para la *Colonia Augusta Italica*. En los primeros días de noviembre Casimiro Arrivas, “al hacer un hoyo para plantar árboles” en el corral de su vivienda tropezaba con la estatua de Diana. Los arqueólogos que se han ocupado de este caso suelen manejar tres fuentes para narrar su exhumación: el relato de Federico Reyes, guarda de las ruinas de Itálica desde 1870, que asistió al descubrimiento⁶ (fig. 2); las actas de la Comisión de Antigüedades de la Academia de la Historia, instando a que se fotografíe y adquiera la obra⁷; y el testimonio de su traslado al Museo Arqueológico de la capital por el director de esta institución⁸. En cambio, nadie, que yo sepa, ha intentado cruzar estos datos con la información difundida por la prensa local, donde *El Porvenir* apela al patriotismo para que no salga del país⁹ (fig. 3), *El Progreso* cita al comité de expertos que examina la imagen¹⁰, *El Noticiero Sevillano* anuncia su compra por la Diputación¹¹, *El Correo de Andalucía* facilita el nombre de los diputados provinciales que votaron invertir en arte¹² y *El Baluarte* revela el precio pagado por la diosa:

“Ha sido adquirida para colocarla en el Museo arqueológico provincial la magnífica estatua de Diana Cazadora, descubierta en Itálica. Con este objeto estuvieron ayer [Viernes, 14 de diciembre de 1900] en la ciudad de Trajano los señores marqués de Esquivel, Ternero, Mattoni, Caballero Infante, Gómez Ímaz y Álvarez Millán. La corporación provincial ha abonado por la estatua siete mil reales. Se considera esta bella obra como una de las mejores del período de oro del arte romano”¹³.

6 Federico Reyes Velázquez: *Historia de Itálica desde su fundación hasta su destrucción*; Sevilla, Imprenta A. Rodríguez, 1918, pp. 22-23. En las pp. 9-10 el autor confiesa ser natural de Santiponce y que, en 1870, con edad de 20 años, ingresó como guarda del conjunto arqueológico contratado por la Diputación de Sevilla, “así que he pasado toda mi juventud y ahora la vejez, en estas célebres y venerables ruinas”. Dos años antes había editado una tarjeta postal con la leyenda: “Fiel reproducción del anfiteatro de Itálica. Su autor Federico Reyes/ 1916”, para corresponder con las visitas que solicitaban sus explicaciones.

7 Jorge Maier y Jesús Salas: *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Andalucía*; Madrid, Real Academia de la Historia, 2000, pp. 382-383.

8 Manuel de Campos Munilla: *La escultura de Diana Cazadora, descubierta en Itálica el año de 1900*; Sevilla, Imprenta de Francisco de P. Díaz, 1908, p. 21.

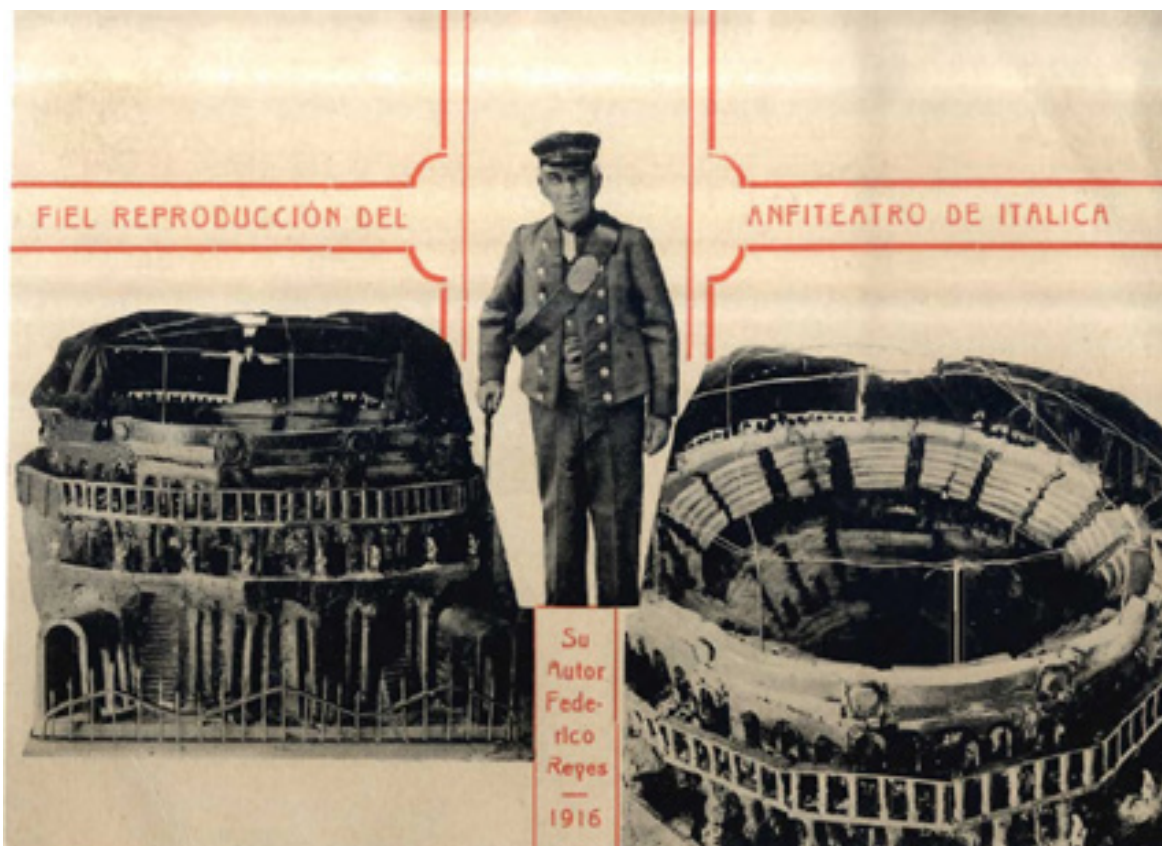
9 “Descubrimiento en Itálica”, *El Porvenir*, Año LIII, n° 19454, correspondiente al Jueves, 8 de noviembre de 1900, p. 1. La noticia de la compra figura en el n° 19401, correspondiente al Sábado, 15 de diciembre de 1900, p. 2.

10 “Descubrimiento en Itálica”, *El Progreso*, Año XVIII, n° 5460, correspondiente al Jueves, 8 de noviembre de 1900, p. 1 indicando que “... Los Sres. D. Francisco Caballero Infante, D. Manuel Campos Munilla y D. Manuel Fernández López, vocales los primeros y secretario el último de la comisión provincial de Monumentos, estuvieron el domingo próximo pasado [4 de Noviembre de 1900] en Santiponce, examinando la estatua en cuestión. Según noticias, dichos Señores proponense gestionar cerca de la Diputación provincial, á fin de que este hermoso ejemplar quede en Sevilla, que es donde realmente debe estar”. La noticia de la compra figura en el n° 5492, correspondiente al Sábado, 15 de diciembre de 1900, p. 2.

11 “Noticias Locales”, *El Noticiero Sevillano*, Año VIII, n° 2715, correspondiente al viernes, 14 de diciembre de 1900, p. 2.

12 “En la Diputación”, *El Correo de Andalucía*, Año II, n° 566, correspondiente al Domingo, 11 de noviembre de 1900, p. 2: “A las dos y media de la tarde de ayer y bajo la presidencia del Señor marqués de Esquivel, se celebró la quinta y última sesión de las acordadas para el siguiente período semestral. Asistieron los diputados señores Fernández Santa Cruz, Ternero (don A.), Mejías, Herrera, Santigosa, Florindo, Fuentes Cantillana, García Guerra, Héctor y Abreu, García Galindo, García (don Benigno), Clavijo, Puente y Cuevas, y Rodríguez Pacheco [...] Leyóse un oficio de la comisión de monumentos artísticos é históricos dando cuenta de haberse encontrado en el término de Santiponce y sitio que ocupó la antigua Itálica una magnífica estatua de mármol, representando á Diana Cazadora, proponiendo, al mismo tiempo, que aquella sea adquirida por la Diputación, con destino al Museo Arqueológico”. El desplazamiento a Itálica para su compra en el n° 594, correspondiente al Sábado, 15 de diciembre de 1900, p. 2.

13 “Noticias Locales”, *El Baluarte*, Año XXIV, n° 289, correspondiente al Sábado, 15 de diciembre de 1900, p. 3. La noticia del descubrimiento la había dado en el n° 258, correspondiente al Viernes, 9 de noviembre de 1900, p. 3.



[2]. Tarjeta postal de Federico Reyes, guarda de las ruinas de Itálica y autor del folleto *Historia de Itálica desde su fundación hasta su destrucción*; Sevilla, Imprenta A. Rodríguez, 1918.



[3]. *El Porvenir*, Año LIII, nº 19454, Jueves, 6 de noviembre de 1901, p. 1.

Siete mil reales eran al cambio 1750 pesetas ¿Un precio caro o barato? Depende. Para la Tesorería de Hacienda de la Diputación representaba una cantidad respetable, mientras que para el mercado libre de antigüedades suponía una cifra altamente mejorable. Bastaba compararla con las 2500 pesetas que se acababan de pagar en billetes del Banco de España por la plancha de bronce con las leyes que regían los espectáculos de los gladiadores en el anfiteatro¹⁴. Pero Casimiro Arrivas no estaba en condiciones de poder ofrecer la estatua al mejor postor. Su tamaño y peso impedían transportarla con discreción, los guardas de Itálica le vigilaban, y la foto de Diana varada en el corral de su vivienda circulaba por Madrid, motivando una carta de Mérida a Bonsor en la que le invitaba a escribir sobre “el precioso hallazgo” en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*¹⁵ (fig. 4). Por si fuera poco uno de los negociadores es el periodista de denuncia don Manuel Gómez Ímaz, correspondiente en Santiponce de la Academia de la Historia y



[4]. Estatua de Diana Cazadora en el corral de la vivienda de Casimiro Arrivas. Santiponce (Archivo General de Andalucía, Colección Fotográfica de Jorge Bonsor, nº 875).

14 Manuel Fernández López: *Excavaciones en Itálica (Año 1903)*; Sevilla, Tipografía Saucedo, 1904, p. xi.

15 José Ramón Mérida el 21 de enero de 1901 a Jorge Bonsor: “he visto fotografía de la estatua descubierta en Itálica ¿Cuándo me envía V, unas líneas sobre ella para la Revista? Me alegraría porque es un precioso hallazgo”. Véase, Jorge Maier: *El Epistolario de Jorge Bonsor (1886-1930)*; Madrid, Academia de la Historia, 1999, Carta 47. En la *Colección fotográfica de Jorge Bonsor* (Sevilla, Consejería de Cultura, s.f.) se conservan dos copias en papel de la citada fotografía, registradas con los números 875 y 876.

acérrimo defensor del patrimonio institucional¹⁶. Así pues, la tozuda realidad obligó al vendedor a tomar la indemnización de los tasadores, que no era tan lesiva si la equiparaba con la lista de precios y salarios anunciados en la prensa. El periódico costaba 5 céntimos, el corte de pelo 25, el kilo de carnero en el mercado 1'60 pesetas y 2 pesetas una butaca de patio para asistir en el Teatro San Fernando a la representación del *Tenorio*. Además superaba con creces los haberes anuales que percibía un funcionario: 1375 pesetas cobraba un maestro de escuela elemental en Utrera, 1000 pesetas el farmacéutico de Alcalá del Río y 100 el barbero sangrador de Gines.

La aparición de Diana cazadora tuvo un doble efecto llamada. Por un lado excitó el ánimo de los profesionales del ramo, provocando que el Secretario de la Comisión de Monumentos de Sevilla, don Manuel Fernández López, solicitara y obtuviese permiso para realizar excavaciones en el lugar del hallazgo que, como se sabe, se saldaron en el mes de septiembre de 1901 con nuevos fragmentos de la túnica de la diosa¹⁷ y la obtención del plinto y la piedad derecha del Mercurio¹⁸. Por otro, incitó a los vecinos de Santiponce a una desenfadada carrera de búsquedas, que el Vicepresidente de la citada Comisión, don Claudio Boutelou, denunciaba por carta al director de la Academia de la Historia comunicándole que “excavan en los corrales de sus casas y venden los objetos que obtienen sin que la Comisión pueda evitarlo al ser propiedades particulares”¹⁹. El lucro que seguía obteniendo la familia de Casimiro Arrivas con los fragmentos extraídos en su corral y la imagen del albañil José Rodríguez Silva, sentado a la puerta de su domicilio con dos esculturas romanas bajo los pies esperando la llegada de un cliente, sembraban inquietud²⁰. El diario *El Porvenir* salió en defensa del patrimonio, alertando sobre la venta de objetos artísticos a los anticuarios²¹, pero la idea de que Santiponce era una ciudad sin ley favorecía el tráfico clandestino. Sólo el Gobierno de la Nación podía poner coto a los expolios y el 29 de diciembre de 1912, la *Gaceta de Madrid*, publicaba una Real Orden por la que las ruinas de Itálica eran declaradas Monumento Nacional, “liberándolas así de todo peligro y de toda perjudicial contingencia”²². En el futuro, el Estado sería ya el único propietario de las piezas excavadas y, para visualizar la medida, inaugurar la casa-museo y descubrir una lápida en honor del humanista

16 Manuel Gómez Ímaz: *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla el año de 1810*; Sevilla, Imprenta de Rasco, 1896.

17 “Las últimas excavaciones que se vienen practicando en Itálica al sitio donde se descubrió la hermosa estatua de Diana Cazadora han producido un éxito satisfactorio pues se ha tropezado con otra de las columnas que sostenían el monumento sobre que se asentaba la estatua de la diosa. Este miembro arquitectónico ha sido trasladado al Museo arqueológico provincial siendo ya cinco las columnas que se han encontrado. La circunstancia de haberse dado con un fragmento de la túnica de la estatua, hace pensar que se hallarán también los miembros mutilados de aquella”, *El Baluarte*, Año XXV, nº 206, correspondiente al Lunes, 9 de septiembre de 1901, p. 3. La misma noticia, aunque resumida, aparece recogida en *El Porvenir*, Año LV, nº 19757, correspondiente al Domingo, 8 de septiembre, de 1901, p. 3; *El Correo de Andalucía*, Año III, nº 806, correspondiente al Domingo, 8 de septiembre de 1901, p. 2 y en *El Progreso*, Año XIX, nº 5533, correspondiente al Martes, 10 de septiembre de 1901, p. 2.

18 Manuel Fernández López: *Excavaciones en Itálica (Año 1903)*, o.c., pp.lxxvii-lxxviii.

19 Jorge Maier y Jesús de Salas: *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia*, o.c., p. 384.

20 Sobre la actividad de la mujer de Casimiro Arrivas y de los albañiles Rodríguez, padre e hijo, véanse los artículos de Rodrigo Amador de los Ríos: “una excursión por Santiponce (Sevilla)” *La España Moderna*, Año 23, nº 270 (Junio de 1911), pp. 82-83 e “Itálica. Dolorosas vicisitudes de sus ruinas”, *La España Moderna*, Año 23, nº 274 (Octubre de 1911), p. 107, nota 3. Y más reciente, Constancio del Álamo Martínez: “Las excavaciones de Archer M. Huntington en Itálica”, *El Tesoro Arqueológico de la Hispanic Society of America*; Sevilla, Fundación Cajasol, 2009, p. 158.

21 “En defensa de nuestra riqueza artística”, *El Porvenir*, Año LIV, nº 19539, correspondiente al Sábado, 26 de enero de 1901, p. 1.

22 “Real Orden de 13 de diciembre de 1912, comunicada por el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Don Santiago Alba Bonifaz, al Presidente de la comisión mixta organizadora de las Provinciales de Monumentos”, en la *Gaceta de Madrid*, Año CCLI-Tomo IV, nº 364, correspondiente al Domingo 29 de diciembre de 1912, p. 978.



- [5]. Domingo, 14 de marzo de 1915. Don José Gestoso, Vicepresidente de la Comisión de Monumentos, y Federico Reyes, guarda del conjunto arqueológico, dirigen la visita de los Reyes a las ruinas de Itálica, tras la inauguración de la Casa Romana y el descubrimiento de una lápida en honor de Rodrigo Caro (Foto de Ramón Alba para la revista ilustrada *Blanco y Negro*. ABCfoto. n.º 6288167).

Rodrigo Caro, la Diputación de Sevilla programó una visita de los Reyes²³ (fig. 5). La revista de prensa *Blanco y Negro* recogió la jornada arqueológica de la familia real en sus “notas de actualidad”²⁴ y saludó a Itálica como “una Pompeya española”²⁵. Dos ciudades romanas sepultadas: la italiana, víctima de las cenizas del volcán; la sevillana, por las tierras de bujeo. Ambas comenzaban a recobrar su identidad.

²³ “Los Reyes. Jornada en Sevilla”, *ABC*, Año XI, n.º 3556, correspondiente al Domingo, 14 de marzo de 1915, p. 13, y “La Jornada Regia. Inauguración de la Casa Romana”, *El Correo de Andalucía*, Año XVII, n.º 5650, correspondiente al Domingo, 14 de marzo de 1915, p. 1.

²⁴ “La familia real y su séquito durante la reciente visita a las ruinas de Itálica”, *Blanco y Negro*, Año 25, n.º 1244, correspondiente al Domingo, 21 de marzo de 1915, p. 40.

²⁵ José Andrés Vázquez: “Una Pompeya española”, *Blanco y Negro*, Año 45, n.º 2307, correspondiente al Domingo, 6 de octubre de 1935, pp. 35-41.

La llegada de noviembre abre un paréntesis en el calendario agrícola del Aljarafe. Ha concluido la recogida de la aceituna de mesa y finalizado el arado de los campos. Los animales permanecen más tiempo en casa que en la calle y, en esta ralentización de la actividad, se plantan árboles, se arregla la vivienda y, en Santiponce, se rescata a los dioses de Itálica. Cuatro décadas después del descubrimiento de Diana afloraba en su mismo entorno la estatua más hermosa que ha dado hasta la fecha el conjunto arqueológico. Una imagen de Venus erguida, majestuosa y desnuda. Don José Moreno Santarén, hijo y nieto de los propietarios del corral donde apareció, ha contado en primera persona lo sucedido el 5 de noviembre de 1940. Tenía entonces dieciseis años y recuerda el suceso con nostalgia y afán protagonista: “Yo vivía en todo el Cerro [San Antonio] de Itálica, [calle Moret, 7] donde está el Teatro, en una casa grandísima. Y, las cosas que pasan en los pueblos, cuando murió mi abuelo se hizo una partición para cada hijo. Había que partir el corral donde teníamos las pjaras de cabras, que era donde estaba aquel pedrusco de mármol donde poníamos el pie para no pisar un charco y entrar a donde estaba el ganado. [Los albañiles] estaban subidos en un andamio haciendo los tapias y me pidieron que sacara arena para el muro. Yo me puse a escarbar allí, junto a la piedra, y de repente vi que había un pecho. Lo que pisábamos era el hombro, porque la Venus estaba de costado. Rápidamente llamé a mi padre y allí se formó un escándalo. Vino mucha gente de Sevilla y sacaron la estatua con cadenas”²⁶.

Entre la comitiva que llegó figuraba el alcalde Luca de Tena, el comisario del Patrimonio Artístico Romero Murube, el arquitecto don Félix Hernández y el apoderado de las ruinas de Itálica don Francisco Collantes, que procedieron al levantamiento de la estatua, según informaba ABC la mañana del miércoles 6 de noviembre, en rigurosa exclusiva. La noticia abría la sección local y deslizaba dos tópicos sobre la Venus, que a la postre han resultado erróneos: “En una mano sostiene una flor de loto y se cree que perteneció a la portada del teatro”. Sospecho que el autor de ambas opiniones fue don Francisco Collantes de Terán al ser el único perito en arte romano del grupo. Poco más añadía el reportero, salvo comunicar el traslado en camioneta de la Venus a la casa-museo de Itálica para su depósito y aventurar un pronóstico que aún no se ha cumplido: la posibilidad de que en breve apareciera su cabeza²⁷. Nada decía del propietario del corral donde se halló, ni cómo, ni quién la había descubierto, aunque la omisión más grave fue no dar el reportaje que el fotógrafo Juan José Serrano Gómez cubrió del acto (fig. 6).

Mejor suerte informativa tuvo el otro gran fotoperiodista de la ciudad, Ángel Gómez Beades, “Gelán”, al publicar *El Correo de Andalucía* los retratos que había hecho a los obreros que participaron en el hallazgo arqueológico. “Ha sido el feliz descubridor el albañil Manuel Romero Velázquez secundado por José Moreno Santarén, que con posterioridad han encontrado restos de un pie y unos dedos de dicha figura. El capataz de las excavaciones ha sido Juan Antonio Gil Moreno”. Y allí aparecían los tres mirando a la cámara, junto a un primer plano del capataz sosteniendo la mano fracturada de la diosa. La noticia se dio a doble columna el domingo, 10 de noviembre, completándose con el artículo “La Venus de Itálica”, firmado por el arqueólogo Antonio Martín de la Torre²⁸ (fig. 7). Un texto que, con idéntico título y ligeras variantes, reeditaría un año después en el “Noticiero Arqueológico” de la revista *Ampurias*²⁹.

La Prensa del Movimiento, a través del diario *Falange Española*, fue la última en informar a sus lectores. Lo hizo el sábado siguiente con una contribución de “Juan Hispaleta”, seudónimo del Director del Museo Arqueológico Provincial, Juan Lafita Díaz, de alto voltaje

26 Alberto García Reyes: “La Venus, de enseñar un hombro en Santiponce a exhibirse en Los Venerables”, *ABC de Sevilla*, Año CV, nº 33939 correspondiente al Martes, 18 de noviembre de 2007, p. 70.

27 Importante descubrimiento arqueológico en Santiponce”, *ABC de Sevilla*, Año XXXVI, nº 11624, correspondiente al Miércoles, 6 de noviembre de 1940, p. 7.

28 “Aparece la estatua de una Venus en Santiponce”, *El Correo de Andalucía*, Año XLIII, nº 13848, correspondiente al Domingo, 10 de noviembre de 1940, p. 3.

29 Antonio Martín de la Torre: “La Venus de Itálica”, *Ampurias. Revista de arqueología, prehistoria y etnografía*, III (1941), pp. 140-141.



[6]. Martes, 5 de noviembre de 1940. Fotografía de Juan José Serrano captando el levantamiento de Venus en el corral de la vivienda de Micaela Santarén Ortega, calle Moret, 7, de Santiponce (Fototeca del Laboratorio de Arte, U.S.).

PAGINA TERCERA

Aparece la estatua de una Venus en Santiponce

Los obreros que han trabajado en el hallazgo arqueológico. Y la mano de la estatua encontrada también.—(Fotos Gillet).

El pasado día 5, efectuándose sucesivamente en un terreno propiedad de don José Santarén Ortega, en Santiponce-Moret, 7, se ocurrió de repente de una Venus, un milagro.

En este punto ya se han hallado, con anterioridad, varias monedas de bronce, espejos, vasos sacerdotales, etc.

En otro día descubrieron el alfiler; el señor Serrano, apodado por José María Santarén, con una sorprendente, ha encontrado contra de un pie y muy abajo de dicho Serrano.

El estado de las excavaciones ha sido de José A. Gil Gillet.

En una sala próxima, se encontró hace años una estatua de una Venus, hoy en el Museo Arqueológico Provincial.

Una estatua también se encontró hace meses y ahora a don Serrano.

En la excavación, el primer ejemplo de Venus descubierta en Santiponce y sus alrededores. Ha sido transportada en una camioneta a Italia.

La Venus descubierta es muy bella y de hermosas proporciones. Tiene una de las manos de alfiler. El brazo es de bronce y el otro de piedra. En su parte inferior, aparece a modo de un pie una estatua o especie de pedestal y en su parte superior se halla, a guisa de un brazo, desde su nacimiento, y por último, una mano y una tibia de plomo, aparecida junto a ella, se cree, la pertenencia a Venus. La estatua es, al menos, de piedra en su parte inferior, máxime porque en su parte superior se halla el pedestal de la obra.

El brazo recuerda a estatua, clara de la Alfrada, de Manuel Muñoz. En la es una especie de jarrón o búcaro que queda, muy soñado, a la izquierda de la base.

Se trata evidentemente de una estatua romana. Tal vez copia de una griega, aunque no recuerdo con seguridad, a ningún de las Venus conocidas.

Puede ser del siglo II, después de Jesucristo.

LA VENUS DE ITALICA

Par Antonio Martín de la Torre

Aunque arqueólogos que se acercan al suelo andaluz, ha sido puesta una vez más de manifiesto gracias al afortunado hallazgo de una magnífica estatua femenina romana, encontrada hace sólo unos días en la modesta villa de Santiponce, aldea de la Imperial Itálica.

Una muestra de las excavaciones que allí se vienen realizando para el total descubrimiento de la primitiva romana, obra paciente y laboriosa, misma tan ostentada como nueva, y muy próxima al sitio donde la propia del arqueólogo ya guiso al descubrimiento como hermanas obras de arte, precedido siempre de sucesos nuevos, aparecidos ahora en la otra excavación tal y que son sucesos raros.

De hallada la figura tendida de lado, sin brazos ni brazos y muy a flor de tierra, hasta el punto de que uno de sus brazos ha venido alivando de punto de apoyo para los pies a quienes sobreviven la depresión de la cuarta estatua puesta a la tibia. Para extraerla de aquel lugar, sin causar nuevos deterioros ha sido preciso horadar y revolver el suelo, bajo el cual estaban los pies de la estatua, y hacer deslizar toda la mole por medio de aparatos adecuados, hasta dejarla depositada sobre el suelo de la casa-casa aneja a las ruinas. Posteriormente hallaron un brazo y un pie, que hallaron, y se llama la estatua de que también aparecerá la cabeza, en el caso de que, por su menor peso, se la hayan desado con anterioridad.

La figura, de proporciones y poco clásicas, representa una mujer joven y desnuda, que lleva en la mano una flor de lotos. Hallada en un terreno transcurrido, al parecer sagrado, su trazo acusa la técnica más depurada. Las esquirlas mismas del bronce, las dimensiones de las piernas, los pliegues del cuerpo, la interposición del cuello, etc., permiten clasificarla entre las de la época Imperial de Roma, es decir, haberla contemporánea del Museo y de la Diana de nuestro Museo Arqueológico provincial.

El hallazgo de la cabeza, aparte de completar la estatua escultora, permitirá a los expertos determinar con mucha más exactitud la fecha de su construcción y incluso su posible procedencia. Aparenta ser parecida también la estatua, ya conocida, de que estuvo colocada en la monumental portada del Teatro de Itálica, juntamente con el Mercurio y la Diana antes mencionados.

La armonía de líneas y la naturaleza especial del material de su figura, la hacen compararse con otras Venus no menos bellas que la de Mérida, entre ellas la de la estatua, de Manuel; la Capriota y, sobre todo, con la de Cirene, conservada en el Museo de las Termas de Roma. Véase también que ha sido importada de Italia, en tiempos de los conquistadores romanos, cuando la ciudad romana, gracias a su protección, el máximo de esplendor y esplendor.

Aguardamos con gran interés la prosecución de las excavaciones emprendidas, porque tenemos la seguridad de que, bajo la población actual, yacen otros muchos tesoros artísticos y documentos históricos que permitirán a la ciencia reconstruir por completo la Historia Antigua de España, el país privilegiado que, por su riqueza natural, atrajo siempre sobre sí el interés y la codicia de todos los pueblos.

LO CAER EQUINO FORTUNA

De artículos para ornamento de iglesias, pág. en comit. orden de

FABRICAS, COMUNIDADES Y HERMANDADES

Que no tiene sucesores y sus artículos sólo se venden en un despacho calle

FRANCOS, 32. — SEVILLA

[7]. El Correo de Andalucía, Año XLVIII, nº 13848, Domingo, 10 de noviembre de 1940, p. 3.



[8]. *Falange Española*, Año V, nº 1519, Sábado, 16 de noviembre de 1940, p.4.

podrá precisar hasta que aparezca la mano derecha y muestre el ademán de recogerse el manto o cubrirse el pubis.

Sin embargo la crónica del descubrimiento que ha quedado para la posteridad fue la cincelada por Romero Murube en el ensayo *Discurso de la mentira*. La incluyo, aquí y ahora, porque se trata de un reportaje periodístico escrito por un poeta de la generación del 27, recordando una de las más finas impresiones poéticas gozadas en su vida:

“Fue en Santiponce y en el corralillo humilde, medio cuadra, medio estable, de unos campesinos. Invierno de 1940. Había aparecido, según comunicaba el alcalde del lugar, `una muñeca de mármol, muy grande y en cueros´. Era una Venus romana

30 “El hallazgo de la Venus de Itálica”, *F.E.*, Año V, nº 1519, correspondiente al Sábado, 16 de noviembre de 1940, p. 4 y su utilización por Antonio García Bellido: “La Venus de Itálica”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XIV (1940-41), pp. 220-221.

31 Pilar León: *Catálogo de las Esculturas de Itálica*; Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1995, pp. 21-22 y 106.

académico (fig. 8). Se ilustraba con una instantánea de Gelán, que mostraba por vez primera al gran público el espléndido desnudo de la diosa, e iba acompañado de un dibujo de la mano amputada, delineado por el propio Lafita³⁰ (fig. 9). ¡Ojo! La mano izquierda, tal como apareció, sujetando un tallo desprovisto de flor (fig. 10). El artículo resulta aún de una modernidad rabiosa: solicita la expropiación de viviendas para realizar excavaciones sistemáticas, identifica su iconografía como Afrodita naciendo de la espuma del mar, intuye que es obra “indígena” realizada en los talleres locales y no comulga con la idea de que estuvo colocada en el teatro. La sensibilidad, intuición y conocimientos de Lafita han sido sancionados por la crítica actual, que considera a la Venus obra del “círculo artístico italicense del siglo II” y la ubica en el espacio público abierto en el Mirador del cerro San Antonio: una plaza porticada, urbanizada en tiempos de Adriano y encarada al puerto fluvial³¹. Retengamos este dato en la memoria para refrescarlo cuando subamos, más adelante, a la denominada “Colina de los Dioses”. Don Juan Lafita añadía que la Venus estaba hecha en mármol de Almadén de la Plata y que era “copia romana de un modelo griego”. Sólo en fechas muy recientes los análisis petrográficos han logrado desmentir su confección en mármol de la tierra y en cuanto a si es un prototipo iconográfico o responde a un modelo estándar del mundo mediterráneo nada se



[9]. Estatua de Venus en la Casa Romana, de Itálica, donde permanecerá hasta su traslado al Museo Arqueológico de Sevilla (Foto de Gelán para *Falange Española*. Hemeroteca Municipal de Sevilla).



[10]. El capataz Juan Antonio Gil Moreno con la mano fracturada de la diosa (Foto de Gelán para *El Correo de Andalucía*. Hemeroteca Municipal de Sevilla).

de la más pura ascendencia helena, de medidas mayores que el natural, y que en los tiempos felices de Itálica debió decorar, conjuntamente con otras estatuas, el suntuoso pórtico del teatro, hoy perdido bajo las humildes edificaciones lugareñas. Fuimos al sitio del hallazgo pertrechados de elementos auxiliares y mecánicos para el total descubrimiento y traslado de la estatua. Félix Hernández, arquitecto del Patrimonio Artístico –ciencia, fervor, rigor–, dirigió la difícil maniobra. Entre el barro y la basura del corralillo y la cuadra, a poco más de un metro de profundidad, iba apareciendo lentamente, con primoroso cuidado en cada golpe de pala o azada para que nunca se rozase el mármol, la Venus maravillosa, de belleza aún más irradiante y perturbadora por el inmundo lugar en el que se aparecía tras veinte siglos de enterramiento. En los principios del trabajo hubo jolgorio y rebullicio entre las gentes del lugar congregadas en la corraleta por la novedad y el acontecimiento; pero cuando ya apareció la total desnudez de la figura, la gente guardó un silencio misterioso, indefinible. No era escándalo, puesto que nada lúbrico ni torpe perturbaba aquella maravilla de formas nobilísimas; era el prodigio del Arte, la suprema emoción de la belleza conseguida. A hombros de veinte campesinotes, suspendida de fuertes travesaños y envuelta en mantas y bayetas para que los cordeles y sogas no dañaran el pulido contorno de la piedra, ya muy entrado el atardecer, se verificó el traslado de la pesada escultura desde el pueblo al collado de Itálica. ¡Qué extraña procesión aquella, entre las luces violetas, rosas, malvas, del fino lubricán de invierno! Era, sencillamente, el entierro de una diosa pagana. Llegamos a Itálica casi de noche. Para confortar a aquellos hombres ateridos por el frío y extenuados por el duro esfuerzo trajeron vino de alguna venta vecina. La Venus quedó en el suelo, cara a las estrellas, hasta que se verificase en jornadas venideras el montaje adecuado en el interior del museo. Unos hachones alumbraban confusamente el lugar de la escena donde el vino se repartía, y las sombras de los bebedores desfigurados por los sacos caídos en triángulo desde la cabeza a los hombros, bailaban una danza fantástica sobre los montículos y repechos de aquellos contornos. Terminó todo. Reinó un silencio de astros y lejanías camperas. Y la Venus quedó allí, en su maravillosa y espléndida desnudez, bajo la caricia de los luceros de la noche fría. ¡Su desnudez y la noche! Fuimos los últimos en alejarnos; una angustia espiritual, dolorosa y dulce a un tiempo, nos sobrecogía el ánimo ¿Qué era? No sabemos, algo indefinible. Hubiéramos querido en aquel instante haber compuesto algunos claros versos latinos, alguna estrofa de mirtos y de piedra como las de Leconte de Lisle”³².

El terreno estaba lo suficientemente abonado para que la Administración del Estado tomara por fin conciencia de la importancia de los descubrimientos italicenses y dotase a Sevilla de un Museo moderno en el que las imágenes de Diana, Mercurio y Venus lucieran su antiguo esplendor.

La idea de “Un Museo Arqueológico Nacional en Sevilla” ya la había editorializado *El Liberal* antes de la Guerra Civil³³ (fig. 11); ahora la retomaba el colaborador de *ABC*, José Muñoz San Román³⁴ y, el 31 de diciembre de 1941, el Ayuntamiento despedía el año ofreciendo para este efecto el Palacio Renacimiento, de la Plaza de América. La cesión del edificio, su toma de posesión por el Inspector General de Museos Arqueológicos³⁵, las obras de adaptación y el traslado de los fondos desde el

32 Joaquín Romero Murube: *Discurso de la mentira*; Madrid, Revista de Occidente, 1943, pp. 92-95.

33 *El Liberal*, Año XXXV, nº 12828, correspondiente al Miércoles, 30 de enero de 1935, p. 1.

34 José Muñoz San Román: “El Museo Arqueológico Provincial de Sevilla”, en *ABC de Sevilla*, correspondiente al Viernes, 16 de enero de 1942, p. 6.

35 “Informaciones municipales. La entrega del Palacio de Bellas Artes. Ayer recibió el alcalde la visita del inspector general de Museos Arqueológicos, don Joaquín Navascués, que ha venido para ultimar los detalles de la entrega del palacio de Bellas Artes de la plaza de América para instalar en él el Museo Arqueológico Provincial. Acompañaba al señor Navascués en la visita don Juan Lafita, director del Museo Arqueológico Provincial”, *ABC de Sevilla*, correspondiente al 5 de marzo de 1942, p. 13.

antiguo Convento de la Merced³⁶ siguieron un ritmo frenético, al punto que el 2 de julio de 1943 el crítico Enrique Vila Muñoz anunciaba la distribución de los contenidos, indicando que las grandes estatuas de los dioses hallados en Itálica presidirían salas independientes³⁷. Luego, los plazos se alargaron y al cabo de un trienio el Senado y el Pueblo Hispalense mostraba su agradecimiento al “Creador del Museo” Antonio María de Navascués, condecorándole con la Encomienda de Alfonso X El Sabio³⁸ (fig. 12). Corría el miércoles, 22 de mayo de 1946, y el sábado siguiente tuvo lugar la solemne inauguración con la presencia del Jefe del Estado, que se desplazó por la noche a las ruinas de Itálica para asistir a la representación de la tragedia *Antígona*. “Día de arte clásico”, calificó *El Correo de Andalucía* a “La jornada de ayer en Sevilla”³⁹, al tiempo que las redacciones de los restantes rotativos cantaban en tono de arenga y aire marcial las bondades del Museo como “uno de los mejores en su clase de Europa” y ponderaban la singular belleza de los dioses italicenses⁴⁰.



[11]. *El Liberal*, Año XXXV, nº 12828, Miércoles, 30 de enero de 1935, p. 1.



[12]. *El Correo de Andalucía*, Año XLVIII, nº 15958, Jueves, 23 de mayo de 1946, p. 2.

36 Yolanda Torrubia-Patricia Monzo: “Museo Arqueológico de Sevilla: Origen, evolución, cambio y mentalidad”, *Romvía*, 8 (2009), p. 278.

37 Guzmán de Alfarache (Seudónimo de Enrique Vila Muñoz): “La instalación del Museo Arqueológico sevillano en el Palacio Renacimiento, de la Plaza de América”, *ABC de Sevilla*, nº 12446, correspondiente al Viernes, 2 de julio de 1943, p. 4.

38 “El creador de un Museo”, *El Correo de Andalucía*, Año XLVIII, nº 15958, correspondiente al Jueves, 23 de mayo de 1946, p. 2.

39 *El Correo de Andalucía*, Año XLVIII, nº 15961, correspondiente al Domingo, 26 de mayo, 1946, pp. 1 y 12.

40 *Sevilla*, Año V, nº 1139, correspondiente al Sábado, 25 de mayo de 1946, p. 7; Manuel Sánchez del Arco: “Arqueología”, *ABC de Sevilla*, nº 13349, correspondiente al Domingo 26 de mayo de 1946, pp. 15-18; *F.E.*, Año XI, nº 3230, correspondiente al Domingo, 26 de mayo de 1946, pp. 1 y 5.

A su insolente esplendor habían contribuido un grupo de restauradores, pertenecientes al claustro de la Escuela de Bellas Artes. Dos estatuas comparecían con piernas ortopédicas para afianzar su estabilidad: la derecha de Diana modelada originalmente por Francisco Narbona Beltrán y la izquierda de Mercurio rehecha por el médico escultor Agustín Sánchez Cid⁴¹. Todos alaban la postura arrogante de estos dioses y se estremecen ante la desnudez de Venus. Y es que la armonía de esta mujer de mármol, que ha mudado el mustio collado de Itálica por la confortable sala del Museo sevillano, seduce a los artistas y poetas locales. *ABC* será el altavoz de sus homenajes, registrando cómo el “Grupo Itálico” de la joven escuela de pintores la elige como símbolo⁴² o publicando encendidos sonetos en su honor⁴³.

Venus sepulta en tierra, en la clausura
que de torsos y fuste tiene clima.
Del albor y perfección surgiste en rima
con un clamor de mármol y hermosura.

Tu casta piedra, tu desnudez pura,
son de la helenidad tan alta cima,
que donde tu blancura se sublima,
Hélade, en pomas dos, se transfigura.

¡Ay! mutilada diosa, tú de aquellas
que componen augusta melodía
subterránea de mármoles y estrellas.

Astro que de la tierra has ascendido
alzando luminosa la armonía
más allá de la sombra y el olvido.

De homenaje en homenaje llegamos a 1970, que marcará un hito en la política estatal de subvenciones a las ruinas. La Dirección General de Bellas Artes decide de una vez por todas descubrir el graderío del teatro y, para despejarlo, compra las viviendas superpuestas que le estorban y encarga al Seminario de Arqueología de la Hispalense su excavación. Corría el mes de agosto y en la demolición de la casa sita en la calle Millán Astray, 4, apareció un torso de Diana empotrado en la pared, que desilusiona a los arqueólogos por su formato abreviado y la vulgaridad de la talla⁴⁴. No era el primer hallazgo decepcionante de la campaña estival. Un mes antes habían localizado una cabeza de mármol en la espadaña del monasterio de San Isidoro del Campo que resultó ser un fiasco.

Los jerónimos la habían embutido en el siglo XVIII como alegoría ornamental, donde fue reconocida en 1892 por el redactor de *El Comercio de Andalucía*, Gali Lassaletta: “En la torre se ven dos cabezas romanas incrustadas en sus muros, que desde lejos pregonan su agenesia del Lacio”⁴⁵. Una era un retrato masculino⁴⁶. Pero la ocurrencia de que la cabeza compañera⁴⁷

41 Juan Lafita Díaz: “Museo Arqueológico de Sevilla”, *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales: 1945. Extractos*; Madrid, Ministerio de Educación, 1946, pp. 114-115.

42 Manuel Lorente: “Noticias y exposiciones. Vuelve el Grupo Itálico”, *ABC de Sevilla*, nº 24751, correspondiente al Miércoles, 15 de diciembre de 1982, p. 73.

43 Antonio Milla Ruiz: “Homenaje a Rodrigo Caro”, *ABC de Sevilla*, nº 13575, correspondiente al Sábado, 15 de febrero de 1947, p. 2.

44 José María Luzón Nogué-Pilar León Alonso: “Esculturas romanas en Andalucía. II”, *Habis* 3 (1972), pp.263-265, Lám. XIX, fig. 1.

45 Aurelio Gali Lassaletta: *Historia de Itálica, municipio y colonia romana. S. Isidro del Campo, sepulcro de Guzmán el Bueno. Santiponce, Sevilla*; Sevilla, Tipografía Enrique Bergali, 1892, p. 198.

46 José María Luzón Nogué: “Un retrato de Balbino en Itálica”, *Habis*, 2 (1971), pp. 264-265 y Pilar León: *Retratos Romanos de la Bética*; Sevilla, Fundación el Monte, 2001, nº 37.

47 José María Luzón Nogué: *Sevilla la Vieja. Un paseo histórico por las ruinas de Itálica*; Sevilla, Fundación Focus, 1999, p. 24.

(fig. 13) podía pertenecer a la Afrodita decapitada de Itálica traspasó el ánimo de los participantes en la misión y, el 21 de agosto, el titular de la cátedra, Dr. Blanco Freijeiro, publicaba una imagen virtual del injerto: “Si nada demuestra el ajuste fotográfico –dirá–, tampoco resulta incompatible” (figs. 14 y 15). Y continúa: “El cuerpo es el de una Venus, hija del mar, con el delfín al flanco, el manto al dorso, y en la mano izquierda una hoja de arum colocausia. Estas hojas se secaban en la Grecia antigua para hacer de ellas abanicos. Y eso es en realidad lo que lleva en la mano nuestra Venus, un flabellum, un pay-pay de griega, de anacrónica venus filipina. En un relieve aparecido hace poco en Sperlonga, un diminuto Cupido abanica con una hoja semejante el busto de la diosa. Hay documentos análogos en gemas, relieves y mosaicos, pero ninguna otra estatua de las conocidas hasta hoy lleva un abanico como la Venus de Itálica”⁴⁸. El tiempo demostró que la cabeza no se compadecía con el cuerpo. En cambio la correcta identificación de la planta que porta Venus eliminaba para siempre su origen egipcio, que el propio Blanco se había encargado de fomentar en revistas especializadas y discursos académicos⁴⁹.



[13]. Cabeza femenina incrustada en la espadaña del monasterio jerónimo de San Isidoro del Campo (Foto de José M. Luzón Nogué publicada en *Sevilla la Vieja*, Fundación Focus, 1999, p.24).

Menos problemas ha originado la cabeza torreada de Fortuna, que apareció en el verano de 1972 bajo la calle Trajano, de Santiponce, al hacer un vecino el pozo negro de su casa. Tanto el hallazgo, como su incorporación a los fondos del Museo Arqueológico, fueron silenciados por los rotativos sevillanos y sólo, tres años después, con motivo de la visita a Itálica del Director General de la UNESCO, se hizo público el descubrimiento. La Cátedra de Arqueología de la Universidad de Sevilla es, otra vez, la encargada de informar. El 12 de marzo, en una tribuna titulada “La recuperación de Itálica”, Antonio Blanco advertía del tamaño colosal, bondades estéticas y raigambre helenística de esta diosa: “Sería menester desplazarse a Milo, a Pérgamo o a la inmortal Atenas para extraer de la tierra un trozo de canon como este”. Y para corroborar su opinión adjuntaba un detalle fotográfico de la estatua, mostrando su perfil derecho⁵⁰. Una semana después José María Luzón se manifestaba en términos parecidos sobre la caprichosa personificación que rigió la prosperidad de Itálica, cuyas murallas urbanas luce en el tocado⁵¹.

48 Antonio Blanco Freijeiro: “Cabeza de una Venus de Itálica”, *ABC de Sevilla*, nº 20890, correspondiente al Viernes, 21 de agosto de 1970, p. 51.

49 Antonio Blanco Freijeiro: “Sobre la Venus de Itálica”, *Archivo Español de Arqueología*, XXIV (1951), pp. 222-223, y “Recepción de don Antonio Blanco Freijeiro en la Academia de Bellas Artes”, *ABC de Sevilla*, nº 18789, correspondiente al Miércoles, 20 de noviembre de 1963, p. 42, donde se lee: “En cuanto a la Venus de Itálica, dijo el orador que es muy probable su origen menfita, dadas las características de toda la escultura, y especialmente de la mano que sostiene una flor de loto, considerada por los orientales como símbolo de la fecundidad y la perfección”.

50 Antonio Banco Freieiro: “La recuperación de Itálica”, *ABC de Sevilla*, nº 22303, correspondiente al Miércoles, 12 de marzo de 1975, p. 13.

51 Benigno González: “Hallazgo en las ruinas itálicas”, *ABC de Sevilla*, nº 22312, correspondiente al Sábado, 22 de marzo de 1975, p. 59.



[14]. ABC de Sevilla, nº 20890, Viernes, 21 de agosto de 1970, p. 51.



[15]. Fotomontaje de Antonio Blanco Freijeiro con cuerpo de la Venus de Itálica y la cabeza incrustada en la espadaña del monasterio de San Isidoro del Campo.

Y hablando de caprichos. Diríase que la estatuaria de los dioses italicenses brota a intervalos de treinta a cuarenta años. Lo hizo en 1900, 1940, 1970 y, siguiendo esta frecuencia, el 25 de enero de 2008 surgía bajo la casa de la calle Siete Revueltas, 11, de Santiponce, una nueva cabeza femenina con los rasgos idealizados del clasicismo adrianeo (fig. 16). Por eso sorprende que un periódico generalmente bien informado en asuntos artísticos como *El Correo de Andalucía* obvie un eslabón de la cadena y titule en portada: “Itálica vuelve a dar hallazgos valiosos después de 68 años”. El despliegue continúa en páginas interiores donde son entrevistados, entre otros, la Directora del Conjunto de Itálica y el Delegado Provincial de Cultura. Todos coinciden en que es “una importante escultura” y que “pone fin a 68 años sin descubrimientos”⁵² (figs. 17 y 18). *El Diario de Sevilla* también llevó a portada la fotografía del hallazgo y reprodujo en la Sección “Cultura y Ocio” el argumentario de la Junta de Andalucía, difundido por la Agencia Efe⁵³. Idéntico proceder siguieron ABC⁵⁴, *El*

52 Amalia Bulnes: “Escultura extraordinaria. Descubren una cabeza de mujer, igual de singular que la Venus del Arqueológico. La ciudad romana vuelve a dar la cara”, *El Correo de Andalucía*, Año 109, nº 45513, correspondiente al Sábado, 26 de enero de 2008, pp. 1-3.

53 “Descubierta la cabeza de una escultura romana y grandes cimentaciones junto al antiguo teatro de Itálica”, *Diario de Sevilla*, Año X, nº 3227, correspondiente al Sábado, 26 de enero de 2008, pp. 1 y 47.

54 “Hallan la cabeza de una estatua romana junto al antiguo teatro de Itálica”, *ABC de Sevilla*, Año CV, nº 33643, correspondiente al Sábado, 26 de enero de 2008, p. 67.

*País*⁵⁵ y *El Mundo*⁵⁶. Hasta que, de pronto, alguien pensó que, tras esa “cabeza de mujer”, había un arqueólogo y recabó su opinión:

“Era viernes y ya quedaban pocos minutos para irse a comer, acabar la jornada laboral y una larguísima semana de trabajo”, refiere su descubridora Oliva Rodríguez, para quien “fue muy emocionante y vimos enseguida el extraordinario valor de la pieza, aunque en ese momento no sabíamos muy bien qué hacer con la cabeza, porque, el [Museo] Arqueológico, su destino natural, estaba cerrado a esa hora. Al final acabó en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH), que sí tiene un horario flexible”⁵⁷.

Otro de los miembros del equipo, Álvaro Jiménez, relata “que la pieza estaba de lado, con una piedra en la nariz, rodeada de relleno tardío como huesos y cenizas, y le asomaba los rizos”⁵⁸.



[16]. Cabeza femenina diademada, hallada el 25 de enero de 2008 en el solar de la calle Siete Revuelta, 11, de Santiponce (Foto de Oliva Rodríguez).

55 “Hallada en Itálica la cabeza de una escultura”, *El País*, Año XXXIII, nº 11184, correspondiente al Sábado, 26 de enero de 2008, p. 10 de la Edición de Andalucía.

56 “Itálica: Arqueólogos hallan la cabeza de una diosa romana en un solar cerca del anfiteatro (sic)”, *El Mundo*, Año XX, nº 6613, correspondiente al Sábado, 26 de enero de 2008, pp. 1 y 9 de la Edición de Sevilla.

57 Félix Machuca: “La última de... Oliva Rodríguez Gutiérrez. Arqueóloga”, *ABC de Sevilla*, Año CV, nº 33659, correspondiente al Lunes, 11 de febrero de 2008, p. 28; y Jesús Álvarez: “El 26 de enero de 2008 la arqueóloga Oliva Rodríguez encontró en el cerro San Antonio de Santiponce una cabeza diademada. Era la nueva diosa de Itálica que desde hoy podrá verse en el Museo Arqueológico de Sevilla”, *ABC de Sevilla*, Año CVIII, nº 34775, correspondiente al Sábado, 12 de marzo de 2011, p. 74.

58 Andrea A. Yhamá: “Santiponce. Se busca experto que resuelva una incógnita”, *El Correo de Andalucía*, Año 109, nº 45517, correspondiente al Miércoles, 30 de enero de 2008, p. 24.

La ciudad romana vuelve a dar la cara » Los nuevos trabajos en la zona del Cerro de San Antonio revelan extraordinarios hallazgos arqueológicos » Destaca la espectacularidad de la cabeza de una deidad

ITÁLICA

Una importante escultura pone fin a 68 años sin descubrimientos

ANALÍA BALLENA // SEVILLA

68 después de la aparición en el entorno del Teatro Romano de Santiponce de las tres grandes esculturas que se custodian hoy en el Museo Arqueológico de Sevilla, los enterrados de Itálica vuelven a vomitar lo mejor de su patrimonio artístico. Y todo, gracias a la reactivación de un proyecto estancado desde los años 70.

Las excavaciones promovidas por la Consejería de Cultura en el cerro de San Antonio de Santiponce, concretamente en un solar de la calle Siete Revueltas que conforma un promontorio sobre el antiguo teatro romano de la antigua ciudad de Itálica, han sacado a la superficie los vestigios de grandes cimentaciones previas al propio espacio escénico (cuya edificación se remonta al siglo I después de Cristo) y la cabeza diadematada de una estatua que corresponde a una divinidad femenina, y cuya calidad, a expensas de informes posteriores que elaboren los técnicos

del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH), la ignora a las grandes esculturas custodiadas en el Museo Arqueológico de Sevilla.

Estos hallazgos vienen a corroborar el potencial aún por descubrir de Itálica, cuyo recinto arqueológico hoy visitable por el público no se corresponde con las zonas nobles de la antigua ciudad romana, cuyo foro, con sus templos, edificios administrativos, termas y espacios públicos, se encuentran enterrados bajo los terrenos en los que se ha producido el hallazgo, pertenecientes al Teatro Romano, y en la dirección opuesta al recinto arqueológico que hoy se conoce.

Concretamente, el hallazgo se ha producido en la finca del número 11 de la calle Siete Revueltas, desde la Consejería de Cultura promueve desde hace poco más de un año una serie de excavaciones arqueológicas para ampliar el recinto del rudimentario mirador del teatro y conocer el pasado del cerro de San Antonio, donde, además del foro y los edificios públicos de Itálica, se ubicaría el asentamiento más antiguo de la ciudad romana.

De este modo, durante las excavaciones, los arqueólogos y técnicos han descubierto los restos de los cimientos de una gran construcción de adobe previa a la edificación del teatro romano, levantado entre los años 30 y 37 d.C. No obstante, también han surgido restos de cimientos correspondientes a otros edificios posteriores, con lo que el trabajo de los expertos debe aún esclarecer el valor y potencia del hallazgo.

De cualquier manera, el descubrimiento más importante es la ya citada cabeza diadematada de la estatua en mármol blanco de una divinidad femenina, siendo la pieza rescatada en el mismo sector en el que se realizaron los hallazgos más recientes de Itálica: Las estatuas de Diana, Venus y Mercurio, encontradas en 1940 y custodiadas en el Arqueológico como las obras más importantes de la antigua ciudad romana.

Encaminados a la adecuación y mejora de los esteros urbanos del Teatro Romano y las Termas Menores de Itálica, los trabajos en los que se han encontrado estos objetos arqueológicos de tan alto valor comenzaron el pasado mes de febrero de 2007 con la explotación —la Junta prefiere darle a esta operación el nombre de compra, puesto a que se ha llegado a un acuerdo económico con los propietarios— de varios inmuebles y terrenos colindantes al teatro.

Iniciadas las tramitaciones el 30 de enero de 2007 por el delegado de Cultura de la Junta de Andalucía en Sevilla, Bernardo Basso, las

CELEBRACIÓN SOCIAL

La Fundación Itálica, presidida por el ex presidente de la Junta de Andalucía José Rodríguez de la Borbolla, mantendrá este su celebración por el hallazgo, y señaló que el descubrimiento viene a reforzar la necesidad de impulsar la declaración de parque cultural sobre el conjunto arqueológico de la ciudad romana y sus alrededores. En un manifiesto, la Fundación Itálica apostó al "relevante hallazgo" y reconoció la labor de los arqueólogos que protagonizan las nuevas excavaciones de Santiponce, concretamente en un solar de la calle Siete Revueltas. El descubrimiento prueba, según el comunicado, la "relevancia" del conjunto arqueológico de Itálica y "influirá en la intención por continuar profundizando en la investigación".

DECLARACIÓN TURÍSTICA

El Consejo de Gobierno de la Junta de Andalucía aprobó en diciembre de 2003 la declaración de Santiponce como municipio turístico al superar el volumen de visitantes el cinco veces al de vecinos de la localidad al menos durante 30 días al año, condición que quedó acreditada mediante el recuento de visitantes de los visitantes al Conjunto Arqueológico de Itálica, el segundo más visitado de Andalucía después de la Alhambra de Granada. Una vez aprobada la declaración, la Consejería de Turismo y Deportes firmó con el Ayuntamiento de Santiponce un convenio de apoyo financiero para desarrollar proyectos de mejora de la oferta turística y de las infraestructuras y servicios.

» Se trata de una cabeza de una deidad femenina de «altísimo valor patrimonial»

» Las últimas piezas encontradas fueron descubiertas en 1940



DE FRENTE. Una de las imágenes difundidas por la Consejería de Cultura de la cabeza encontrada.

[17]. El Correo de Andalucía, Año 109, nº 45513, Sábado, 26 de enero de 2008, p. 2.

La ciudad romana vuelve a dar la cara

» La directora del conjunto de Itálica confía en que la redacción del nuevo PGOU de Santiponce allane el camino a la ampliación del recinto arqueológico junto al teatro

OTRAS JOYAS DE ITALICA

La pieza hallada pertenece a la serie del Museo Arqueológico

« Los hallazgos escultóricos más significativos de la ciudad hasta la fecha corresponden a las piezas de Diana Cazadora, Venus y Mercurio del Museo Arqueológico. A falta de un estudio más pormenorizado —que será llevado a cabo por los técnicos del IAPH, donde ya se encuentra la cabeza— la escultura descubierta ayer ha sido encontrada en el mismo lugar en el que las tres obras anteriores fueron halladas en 1940; e incluso "podría pertenecer a la misma serie de los dioses del museo", se aventura a aseverar la directora del conjunto ar-

queológico de Itálica, Sandra Rodríguez de Guzmán. Asimismo, "este importante conjunto escultórico formaría parte, con toda probabilidad, de la ornamentación de una gran zona pública de la antigua ciudad romana que se extendería por el sector del cerro en el que estamos trabajando", insiste la directora. Estas afirmaciones no podrán corroborarse hasta que no culmine el trabajo en el Instituto de Patrimonio que, seguramente por la importancia de los hallazgos, serán presentados por la consejera de Cultura.

VENUS



MERCURIO



DIANA



Las compras de las casas colindantes al teatro son las que han permitido el hallazgo de estas joyas

primeras afectadas fueron cuatro viviendas situadas en la calle Velázquez, que dificultaban la visibilidad del teatro. Tres compras más en abril (las casas de la calle San Antonio) y una última en septiembre en el único momento de una operación que tiene como objetivo delimitar un perímetro que garantice la conservación y revalorización del teatro y su conjunto y que comenzó a desarrollarse entre 1979 y 1980, quedándose estancada hasta el año pasado.

A expensas de unas negociaciones no finalizadas con otros vecinos de la zona, el propio delegado provincial de la Consejería de Cultura, Bernardo Bueno, ya había señalado en declaraciones a Europa Press hace unos meses que más allá de las tres viviendas expropiadas por su desajuste en la calle San Antonio y el procedimiento abierto sobre cuatro casas de la calle Velázquez, se prevé expropiar otras viviendas y fincas del entorno del cerro de San Antonio.

HISTORIA. El teatro romano de Itálica se construyó en tres etapas, entre los años 30 y 37 d.C. Posteriormente, durante los años 60 y 80 d.C., se efectuaron reformas de gran importancia en la fachada superior y en la escena. A fines del siglo I y comienzos del siglo II, el "porticus post scaenam" se transformó en patio cerrado y algunos años después se construyó en él un templo dedicado a la diosa Ila.

Con el tiempo, este pórtico se convirtió en foro público y, tras ser destruido durante las invasiones bárbaras, el teatro se utilizó como cementerio durante la Edad Media y posteriormente para fines ganaderos e industriales.

"Este hallazgo es sólo una muestra de todo lo que está por descubrir"

La directora del conjunto, Sandra Rodríguez de Guzmán, aboga por desdoblarse los núcleos visitables

SEVILLA ■ "Santiponce tiene un nivel de visitas tan importante que permite fácilmente su reparto en dos grandes recintos arqueológicos". La directora de Itálica, Sandra Rodríguez de Guzmán, se muestra convencida en una conversación con El Correo de que el hallazgo llevado a cabo ayer por el equipo de Méniage que trabajan en el Cerro de San Antonio es el primer paso de un proyecto que, de momento, ya ha dejado de manifestar que "queda mucho por descubrir". Tanto como para levantar un segundo recinto visitable —con la futura visita a las ruinas de los espacios públicos más importantes de la antigua ciudad romana— en la zona "hasta la fecha, más degradada de Santiponce", asegura la directora, que explica que la investigación que ha permitido estos hallazgos "ha sido planteada como un sondeo estratégico para caracterizar la secuencia urbanística y de ocupación del sector". Este se corresponde con el conocido como cerro de San Antonio, identificado tradicionalmente como "uno de los puntos elegidos para el asentamiento más antiguo de la ciudad romana de Itálica".

Los trabajos serán a partir de ahora "más lentos", ya que dependen de la redacción del PGOU

Es por esto que, además "de la espectacularidad de la estatuza encontrada", insiste Guzmán, la

importancia real de estos trabajos está en la documentación "de unas cimentaciones de gran entidad, todas ellas anteriores a la construcción del edificio actual anexo y, por tanto, previas a la época de Augusto".

El primer horizonte constructivo, por tanto, corresponde a una potente estructura construida con adobe, de datación aún por determinar. Esta, a su vez, fue asorridada por otras construcciones más modernas que, en las zonas conservadas, se adscriben, en todos los casos, a cimentaciones. "Por su entidad debieron de sustentar importantes construcciones en alzado, cuyo trazado y monumentalidad permitirán definir futuros trabajos", insiste la directora.

Estos trabajos, no obstante, serán a partir de ahora "más lentos", según explica Rodríguez de Guzmán, ya que dependen de la negociación con los casos sin por expropiar (o por comprar), así como de la redacción del nuevo Plan General de Ordenación Urbana de Santiponce (PGOU), a cargo del Ayuntamiento de la localidad. "Será lento, pero no indefinido", insiste la directora, que asegura que a partir de estos hallazgos "la Junta de Andalucía tendrá que sentarse con el Ayuntamiento, establecer unas líneas de



INTERRADA. La escultura, aún semienterrada en el Cerro.

trabajo, unas fases y sus respectivos plazos, ya que ahora mismo tan sólo estamos trabajando en los lugares incontestables".

Respecto a la receptividad de los vecinos afectados y el gobierno municipal, Rodríguez de Guzmán asegura que ya se han despedido "las reticencias iniciales". "Ha quedado claro que estos trabajos afectan a la habitabilidad de la zona, y son los propios vecinos los que quieren un entorno agradable", que ya ha comenzado con la apertura al público en Navidad

del Teatro, cerrado a las visitas desde hacía más de una década.

"Santiponce es el municipio con mayor densidad patrimonial de toda la provincia de Sevilla y con este hallazgo tiene que trabajar hasta convertirse en una Ciudad de la Cultura", concluye Rodríguez de Guzmán, que es capaz de asegurar "muchas más sorpresas" de aquí en adelante. "No realizamos excavaciones sistemáticas, así que intervenciones con la intención de obtener grandes hallazgos".

El proceso de restauración en el IAPH⁵⁹ concluía el 27 de noviembre de 2008 con su presentación en sociedad. Los periódicos convocados al acto publicaban los cuatro ejes en que la Consejera de Cultura había vertebrado su alocución: la diosa se encontró en un inmueble adquirido por la Junta de Andalucía para ampliar el conjunto arqueológico, es el hallazgo más importante aparecido en Itálica en los últimos sesenta años, los investigadores no se ponen de acuerdo sobre su advocación y, dado que el Museo Arqueológico de Sevilla está en obras, se expondrá mientras tanto en el Municipal de Santiponce⁶⁰.

La prometida exposición se inauguró el 25 de noviembre de 2009 bajo el título olímpico *Itálica. Colina de dioses*, una forma pomposa de llamar los comisarios de la muestra al Cerro San Antonio de Santiponce y a los palacios romanos que coronaron su cima⁶¹. El jerónimo Padre Zevallos (Cádiz, 1732 -Sevilla, 1802), que en su juventud visitaba con frecuencia las ruinas de estos palacios, añade que el terremoto de Lisboa de 1755 demolió aquellos soberbios pedazos de arquitectura⁶², cuyos escombros cimentarían las viviendas y corralones que, desde 1900, venían surtiendo de dioses a la arqueología. Llegados a este punto, el ex-Director de Itálica y uno de los organizadores de la exposición, Rodríguez Hidalgo, declaraba a la agencia de noticias Europa Press el “lugar preferente” del Cerro en el urbanismo italicense⁶³ y abría la posibilidad de que Diana, Mercurio, Venus y la “nueva diosa” dejaran de ser esculturas decorativas del teatro, para officiar como imágenes de culto, veneradas en ese inmenso complejo constructivo, conocido en el siglo XVIII como los palacios y rebautizado en el XXI como *colina de los dioses*. El éxito de la exposición obligó a prorrogarla⁶⁴, recalando definitivamente la cabeza el sábado, 12 de marzo de 2011, en la Sala XIX del Museo Arqueológico de Sevilla, donde continua recibiendo a paisanos y forasteros en régimen de visitas autorizado.

Para entonces los técnicos del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, a rebufo de los análisis mineralógicos y cristalográficos realizados por la Autónoma de Barcelona⁶⁵, anuncian que está labrada en mármol de Paros y deslizan la idea de que procede de esta isla del mar Egeo⁶⁶. La respuesta no se hizo esperar. “La diosa que vino de Paros”, titula *El Mundo*⁶⁷ (fig. 19), “Los orígenes griegos de la diosa de Itálica”, afirma *El Correo de Andalucía*⁶⁸, abriendo de nuevo un debate que parecía

59 Braulio Ortiz: “La Junta entrega al IAPH la divinidad hallada en Itálica para una primera limpieza”, *Diario de Sevilla*, Año X, nº 3231, correspondiente al Miércoles, 30 de enero de 2008, pp. 49-50.

60 Santiago Belausteguigoitia: “El legado de Adriano. Cultura concluye la restauración de la cabeza de diosa hallada en Itálica”, *El País*, Año XXXIII, nº 11490, correspondiente al Viernes, 28 de noviembre de 2008, p. 11 de la Edición de Andalucía; y Andrés González-Barba: “Las obras impiden que la diosa de Itálica vaya al Arqueológico”, *ABC de Sevilla*, Año CV, nº 33949, correspondiente al Viernes, 28 de noviembre de 2011, p. 73, cuyo artículo comienza: “Se trata, según la consejera Rosa Torres, del hallazgo más importante que ha aparecido en Itálica en los últimos sesenta años”.

61 José Manuel Rodríguez Hidalgo: “El Palacio de Itálica” *Colina de los dioses*, Catálogo de la Exposición *Itálica. Colina de dioses*; Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2009, pp. 15-25.

62 Fr. Fernando de Zevallos, de la orden de S. Gerónimo en el monasterio de San Isidro del Campo: *La Itálica*; Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1886, p. 88.

63 Santiago Belausteguigoitia: “La nueva diosa de Itálica. Una exposición presenta en Santiponce la misteriosa escultura hallada en 2008”, *El País*, Año XXXIV, nº 11848, correspondiente al Martes, 24 de noviembre de 2009, p. 8 de la edición de Andalucía.

64 “Prorrogada hasta noviembre la exposición de la cabeza de diosa hallada en Itálica”, *ABC de Sevilla*, Año CVII, nº 34492, correspondiente al Lunes, 31 de mayo de 2010, p. 66.

65 Isabel Rodá: “Los mármoles de Itálica. Su comercio y origen”, *Itálica MMCC, Actas de las Jornadas del 2200 Aniversario de la Fundación de Itálica*; Sevilla, Consejería de Cultura, 1997, p. 178.

66 *Memoria final de intervención de una cabeza de divinidad femenina de Itálica (Santiponce, Sevilla)*; Sevilla, Consejería de Cultura, 2009.

67 “La diosa que vino de Paros. Los expertos del Instituto Andaluz de Patrimonio vinculan la cabeza de mármol descubierta en Itálica con la isla griega”, *El Mundo*, Año XXI, nº 7281, correspondiente al Martes, 24 de noviembre de 2009, p. 7 de la Edición de Sevilla.

68 “Los orígenes griegos de la diosa de Itálica. La cabeza descubierta en 2008 pudo venir de la Isla de Paros”, *El Correo de Andalucía*, Año 111, nº 46171, correspondiente al Martes, 24 de noviembre de 2009, p. 22.



La cabeza de la deidad, labrada en mármol blanco, que será la estrella de la exposición en Santiponce. EL MUNDO

La diosa que vino de Paros

Los expertos del Instituto Andaluz de Patrimonio vinculan la cabeza de mármol descubierta en Itálica con la isla griega

Santiponce
La cabeza diademada de mármol blanco descubierta en enero de 2008 en el cerro de San Antonio, el antiguo núcleo de lo que fuera la ciudad romana de Itálica, podría proceder de la isla griega de Paros, según reveló ayer la directora general de Bienes Culturales de la Junta, Guadalupe Ruiz, durante la presentación de la muestra que coronará esta pieza en el museo municipal de Santiponce, bajo el título 'Itálica, Cólona de Dioses'.

La muestra, según informó el Ayuntamiento, estará formada por 23 piezas relacionadas con la

antigua Itálica entre las que destaca la cabeza diademada rescatada de un solar de la calle Siete Revueltas en enero de 2008 en el marco de las excavaciones arqueológicas promovidas en el cerro de San Antonio, núcleo más antiguo del asentamiento romano. Esta pieza tallada en mármol blanco representa una divinidad femenina y su antigüedad se remonta a los siglos I o II después de Cristo.

La directora general de Bienes Culturales, de hecho, informó de que tras su restauración a manos de los expertos del Instituto An-

dalar de Patrimonio Histórico (IAPH), «varios análisis y muestras» inducen a pensar que la pieza «parece provenir de la isla griega de Paros».

El arqueólogo José Manuel Rodríguez Hidalgo, uno de los comisarios de la muestra, subrayó el valor de la pieza y explicó que, al no haber encontrado atributos en su entorno, se desconoce la deidad que representa, aunque «bien podría ser una Venus, una Diana o una Juno». Para Rodríguez Hidalgo, el cerro de San Antonio es «un lugar preferente de la arqueología italicenses».

[19]. *El Mundo*, Año XXI, n° 7281, Martes, 24 de noviembre de 2009, p. 7 de la Edición de Sevilla.

cerrado: la importación de copias romanas a partir de originales griegos. Sospechas y no certezas, que sólo la epigrafía logrará resolver.

Pero, de cuantas declaraciones se hicieron en los periódicos a raíz del hallazgo destacó la emitida el 17 de septiembre de 2008 por el Presidente de la *Fundación Itálica de Estudios Clásicos*, con la esperanza de verla algún día cumplida. Tras felicitarse por el descubrimiento, solicitaba la urgente “creación de un Parque Cultural en el Aljarafe, que aglutinaría en un solo organismo a las ruinas de Itálica, los yacimientos del Carambolo, los dólmenes calcolíticos e, incluso, el Monasterio de San Isidoro del Campo”⁶⁹. El tiempo va pasando y nada se concreta sobre esta ley que, de hacerse realidad, completaría las actuaciones de Adriano en su patria natal, según confirma la *Historia romana* de Dion Casio, y sancionaría las palabras de Rodrigo Amador de los Ríos cuando, en carta abierta a don José Gestoso, escribe: “en esta empresa [de Itálica]... no hay, ni debe haber, sino sevillanos”⁷⁰.

⁶⁹ Luis Sánchez-Moliní: “El Parque cultural a la espera del desarrollo de la Ley del Patrimonio”, *Diario de Sevilla*, Año X, n° 3460, correspondiente al Miércoles, 17 de septiembre de 2008, p. 20.

⁷⁰ Rodrigo Amador de los Ríos: “Por el Anfiteatro de Itálica. Carta abierta al Excmo. Sr. D. José Gestoso y Pérez” [firmada en Alicante el 29 de julio de 1912], *El Correo de Andalucía*, Año XIV, n° 4697, correspondiente al Miércoles, 31 de julio de 1912, p. 1.

SE ACABÓ DE EDITAR “ROMA QYANTA FVIT IPSA
RVINA DOCET” EL XIV-XII-MMXVI SIENDO
LA FESTIVIDAD DE SAN JUAN DE LA
CRUZ Y ESTANDO AL CUIDADO DE
LA EDICIÓN EL SERVICIO DE
PUBLICACIONES DE LA
UNIVERSIDAD DE
HUELVA



