LIÑO 14. *Revista Anual de Historia del Arte*. 2008

La Acrópolis de Atenas. De la *ruina recreada* al proyecto del nuevo museo de la Acrópolis como *grito arquitectónico*

María Pilar García Cuetos
Universidad de Oviedo

RESUMEN

El dilatado proceso de restauración de la Acrópolis de Atenas permite reflexionar sobre la preservación del valor de la autenticidad de la materia arquitectónica, una cuestión crucial en toda restauración, y pone de manifiesto hasta qué punto este problema se hace especialmente complejo cuando se interviene en las ruinas. El plan de intervenciones que se desarrolla en la Acrópolis está relacionado con la creación de su Nuevo Museo y con la campaña para la vuelta de los mármoles de Fidias a suelo Griego. El Partenón es un símbolo materializado en una creación basada en la deconstrucción y la reconstrucción, en restauraciones, de-restauraciones y complejas labores de desmontaje y remontaje; es materia empleada para servir de vehículo de comunicación de valores intangibles unidos al monumento. La recuperación de la Acrópolis es un ejercicio complejo de repristinación de un símbolo.

ABSTRACT

The extensive process of restoration of the Acropolis of Athens allows to think about the preservation of the value of the autenticity in architecture, a crucial question in any restoration, and reveals up to what point this problem becomes specially complex when one intervenes in the ruins. The plan of interventions developed in the Acropolis is related to the creation of the New Museum and to the campaign for the return of Fidias's mármoles to Greek soil. The Partenon is a symbol materialized in a creation based in the deconstruction and the reconstruction, in restorations, des-restauraciones and complex labours of disassembly and reassembly; it is a matter used as vehicle of communication of intangible values joined to the monument. The recovery of the Acropolis is a complex exercise of repristinación of a symbol.

PALABRAS CLAVE:

Acrópolis, restauración, ruina, autenticidad, anastilosis, carta de Atenas.

KEYWORDS:

Acropolis, restoration, ruins, authenticity, anastylosis, Athens Charter.

* * * *

"You must understand what the Parthenon Marbles mean to us. They are our pride. They are our sacrifices. They are our noblest symbol of excellence. They are a tribute to the democratic philosophy. They are our aspirations and our name. They are the essence of Greekness."

Melina Mercouri. Discurso ante la Oxford Union, 1986

El patrimonio cultural arquitectónico es una de las formas en las que se materializa la Memoria y, por ello, la preservación de su autenticidad se ha convertido en la piedra angular de todas las intervenciones de conservación y restauración monumental. Salvaguardar la autenticidad de la herencia arquitectónica supone legar a las generaciones futuras una parte fundamental de nuestra Memoria. Podemos decir que hay un acuerdo universal respecto a esta idea, pero no en cuanto al concepto de autenticidad, que no es universal ni unívoco. El debate en torno a la autenticidad es, por tanto, fundamental para poder acordar e implementar las políticas, los métodos y la praxis de la conservación del patrimonio cultural[1].

El dilatado proceso de restauración de la Acrópolis de Atenas constituye un caso paradigmático de lo poco claro que está el debate en torno a la preservación del valor de la autenticidad de la materia arquitectónica, una cuestión que la UNESCO considera crucial en toda restauración, y nos permite comprobar también hasta qué punto este problema se hace especialmente complejo en lo tocante a las ruinas[2]. Mucho se ha escrito y debatido sobre el proyecto que se desarrolla en estos momentos, y que considero que va mucho más allá de la anastilosis de los monumentos de la colina sagrada de Atenas, puesto que todo el plan de intervenciones actual no puede comprenderse, según mi criterio, al margen de la creación del Nuevo Museo de la Acrópolis y del desarrollo de la campaña para la vuelta de los mármoles de Fidias a suelo Griego, como comentaré más adelante, de la misma manera que los primeros trabajos desarrollados en la colina son inseparables del contexto de la lucha por la independencia del país y reivindicación de la identidad nacional griega[3]. Según Fani Mallouchou-Tufano[4], fue precisamente esa intención nacionalista la que determinó que esa búsqueda de una herencia cultural nacional se centrara en la Grecia clásica, cuyo patrimonio fue rescatado y restaurado, en detrimento del medieval y muy especialmente del relacionado con la época de la dominación turca. Tampoco salió mejor parada la arquitectura de época bizantina, muchas de cuyas iglesias desaparecieron durante el proceso de transformación de Atenas en la capital de la Grecia moderna. Sobre la colina de la Acrópolis, una serie de trabajos concatenados supusieron la desaparición de todos los estratos históricos no correspondientes con el apogeo de la Grecia clásica en el siglo V, convirtiéndose el conjunto, y especialmente el Partenón, el símbolo no solo de Grecia, sino en el arquetipo-símbolo de la cultura occidental[5], un proceso de fetichización que alcanzaría su cristalización a escala planetaria cuando la imagen del frente del Partenón se convirtió en el emblema de la UNESCO. La Acrópolis, como ha propuesto brillantemente Stefano Gizzi, es el prefecto ejemplo de *ruina anhelada* y perseguida, creada de manera artificial, puesto que de ninguna manera se encontraba en condición de tal cuando dieron comienzo las campañas de restauración de los siglos XVIII y XIX[6], sino que el conjunto era

[1] Sobre el valor de autenticidad en el patrimonio arquitectónico y sus diferentes concepciones: GARCÍA CUETOS, Mª Pilar. *Humilde Condición. El Patrimonio Cultural y la conservación de su autenticidad*, en prensa.

[2] *"Y las ruinas. ¿Se pueden rehabilitar? ¿Hay que respetarlas como están, aunque peligren y desaparezcan?"* cit. RIVERA BLANCO, Javier. "La restauración monumental en España en el umbral del siglo XXI", en RIVERA BLANCO, Javier (coord.) *Nuevas tendencias en la identificación y conservación del patrimonio*", Valladolid, 2003, p. 203.

[3] Tal relación es admitida de forma unánime, como un componente ideológico, cultural, que determinó las actuaciones llevadas a cabo sobre la Acrópolis y sus monumentos. Vid. JOHILEHTO, Jukka Ilmari. *A history of architectural conservation. The contribution of English, French, German and Italian Thought towards an International Approach tho the Conservation of Cultural Property*, edición en formato PDF de ICROM, 2005: http://www.iccrom.org/ , pp. 149 y ss. y MALLOUCHOU-TUFANO, Fani. "Restauro dei ruderi monumentali in Grecia: un percorso particulare", en: BICELLI, Bruno; GIZZI, Stefano y SCUNDINO, Daniela. *Il Rudere tra conservazione e reintegrazione*, Gangemi editore, Roma, 2003, pp. 161-178, especialmente, pp. 161-164.

[4] MALLOUCHOU-TUFANO, Fani. "Restauro dei ruderi monumentali in Grecia", cit. p. 161.

[5] MALLOUCHOU-TUFANO, Fani.. "Restauro dei ruderi monumentali in Grecia", cit. p. 162.

[6] GIZZI, Stefano. "Il rudere tra conservazione e reintegracione", en BICELLI, Bruno; GIZZI, Stefano y SCUNDINO, Daniela. *Il Rudere tra conservazione e reintegrazione*, Gangemi editore, Roma, 2003, pp. 23-50, especialmente, p.37.

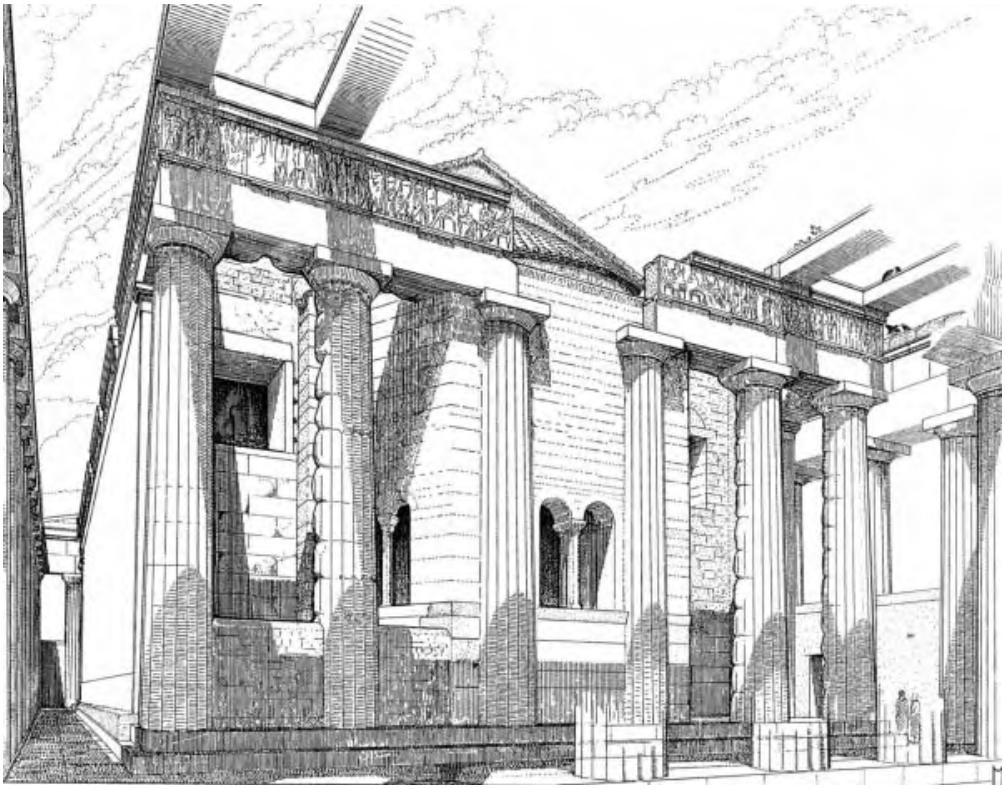

Figura 1. El Partenón. Vista del frente Este, con la iglesia bizantina en su interior, según Manolis Korres. Fuente: HADZIASLANI, Cornelia. Parthenon Promenades, Fundación Melina Mercouri, Atenas, 2001.

resultado de la suma de los estratos post-clásicos, bizantinos, francos, carolingios y otomanos. Añorando esa riqueza perdida, Gizzi señala cuánto más grande sería el poder de evocación de semejante palimpsesto[7].

El camino hasta llegar al punto en que se inició la recreación de la ruina por excelencia es largo y sus complejos avatares se centran fundamentalmente en el más emblemático de todos sus monumentos: el Partenón[8]. Es bien sabido que éste fue edificado entre el 447 y el 432 antes de Cristo y permaneció intacto unos setecientos años. La primera catástrofe que sufrió el templo fue un importante incendio acaecido en el año 267 d.C. y que tuvo como consecuencia la pérdida de la cubierta original, de toda la columnata interior y de los techos de mármol del peristilo. También resultaron dañadas las columnas de los pórticos y la cara interna de las paredes de la cella[9]. El edificio fue restaurado, un siglo más tarde, por iniciativa de Juliano el Apóstata. Podemos considerar esta intervención como la primera restauración documentada del Partenón, si bien fue realizada con medios y métodos bien distintos a los del siglo V, y se considera que, por ello, careció de la calidad y la precisión del período clásico. A pesar de la gravedad del incendio, parece que la escultura no sufrió alteraciones de consideración[10]. En el siglo V d. C., con la llegada del cristianismo, el Partenón se convirtió en una iglesia y fue en ese momento cuando experimentó sus primeros cambios significativos y cuando la escultura sufrió daños. Para adaptar el templo a su nueva función de iglesia, el edificio fue dotado de un ábside semicircular, que se instaló en el pronaos, al este, como era preceptivo. Para hacer ese ábside (Fig.1) se desmontó el correspondiente muro de la cella, rehaciéndose según su nueva fun-

7 "Quale Maggiore suggestione, quale densità di storia se tali prodotti artistici fossero giunti a noi attraverso i vari palinsesti succedutesi cíclicamente", cit. GIZZI, Stefano. "Il rudere tra conservazione e reintegracione", cit., p. 37.

8 Sobre la historia del Partenón desde sus orígenes puede verse: HADZIASLANI, Cornelia. *Parthenon Promenades*, Fundación Melina Mercouri, Atenas, 2001.

9 HADZIASLANI, Cornelia. *Parthenon Promenades*, cit., p. 45.

10 Ibid.

ción. La entrada principal de la iglesia se dispuso, como es lógico, en el lado oeste, perforándose para ello el otro extremo de la cella. El nártex característico de toda iglesia bizantina fue colocado ante esa entrada. Para completar la transformación de templo en iglesia, se eliminaron seis bloques del friso para abrir otras tantas ventanas. Pero si las transformaciones arquitectónicas no fueron demasiado radicales, la escultura sufrió daños más serios, puesto que, además de los seis fragmentos de friso ya mencionados, desaparecieron otras obras muy valiosas. Dado que el cristianismo rechazaba las imágenes y representaciones de los dioses paganos, se retiraron y destruyeron las estatuas más grandes situadas en el centro del frontón Este, que como es bien sabido representaba el nacimiento de Atenea. También se retallaron de forma sistemática las metopas del frente este, oeste y parte de las del norte, de forma que las imágenes y las escenas representadas no pudieran ser reconocidas. Se han datado estos daños entre los siglos quinto y sexto. Significativamente, la última metopa del lado del norte permanece hoy in situ y no fue retallada puesto que se la identificó con la representación de la Anunciación. El Partenón se transformó en la iglesia de la Panaghia Atheniotissa, la más venerada de la ciudad, y a partir del año 1000 se convirtió en un importante centro de peregrinación, siendo visitado incluso por emperadores como Basilio II, que peregrinó allí en el año 1018. Posteriormente, en 1205, la Acrópolis pasó a manos de los Francos como resultado de la cuarta cruzada y el Partenón se convirtió, con unas mínimas transformaciones, en una iglesia del credo latino. Finalmente, el templo experimentó otra rehabilitación importante en 1460, cuando los otomanos ocuparon Atenas y lo convirtieron en una mezquita, añadiéndole además un alminar(Fig.2). En todos los casos, los cambios exigidos por las nuevas liturgias no supusieron la pérdida del grueso de la arquitectura y la escultura clásicas y hubiera sido posible revertirlos sin daño para las mismas. En el siglo XVII, el Partenón comenzó a ser valorado como un edificio clásico y llegaron a Atenas extranjeros interesados en conocerlo. Debe destacarse especialmente la visita del embajador francés en Constantinopla, Charles-François Olier, Marqués de Nointel, que llegó a la Acrópolis en 1674, puesto que muy probablemente con su séquito viajaba Jacques Carrey, quien hizo unos dibujos de las esculturas visibles en ese momento que nos permiten calibrar el desastre que tuvo lugar trece años después y conocer algunas piezas hoy desaparecidas.

El primer capítulo de la verdadera destrucción de los monumentos de la Acrópolis tuvo lugar en el transcurso de la guerra entre el Imperio Otomano y Venecia. En ese momento, los mercenarios de la Armada de Venecia desembarcaron el puerto del Pireo comandados por Francesco Morosini y bombardearon a los turcos, sitiados en la Acrópolis, que habían almacenado la pólvora en el interior del Partenón. Como es bien sabido, el 26 de septiembre de 1687 tuvo lugar la que se ha definido como la "*más grave destrucción en la historia de la cultura grie*ga"[11], cuando una explosión dejó el templo en ruinas, echando por tierra dos muros de la cella y prácticamente toda la columnata exástila de la pronaos, seis columnas de la cara sur y ocho de la norte. De la techumbre no se conservó nada. La destrucción fue seguida de un tremendo incendio. Los venecianos abandonaron el asedio durante la primavera de 1688 y los turcos se volvieron a instalar en la Acrópolis, construyendo en el Partenón una pequeña mezquita.

Según Cornelia Hadziaslani, el camino quedó abierto para el saqueo y el robo, con lo que se iniciaba el segundo capítulo, y definitivo, de la destrucción del Partenón. Los primeros en saquear el monumento fueron los venecianos, que se llevaron como trofeos los caballos de los carros de Atenea y Poseidón del frontón oeste. Los turcos emplearon las piedras de mármol del Partenón como material de construcción. Pero lo peor vino con la llegada de los coleccionistas europeos. A finales del siglo XVIII, Count Choiseul-Goufier, embajador francés ante Constantinopla, obtuvo una metopa con el tema de la centauromaquia y un fragmento del friso de las panateneas, piezas que se exponen en el Louvre y que el gobierno griego reivindica y, finalmente, el británico Elgin expolió lo mejor de la escultura del Partenón, destruyendo o deteriorando gravemente, además, piezas muy valiosas. Elgin llegó a Atenas en el año 1800 y los mármoles expoliados fueron recibidos por el British Museum en 1816.

Con la llegada de la independencia griega, el joven estado vio en la Acrópolis el símbolo por excelencia de su cultura y su identidad nacional y esta convicción explica el posterior

[11] HADZIASLANI, Cornelia. *Parthenon Promenades*, cit., p. 50.

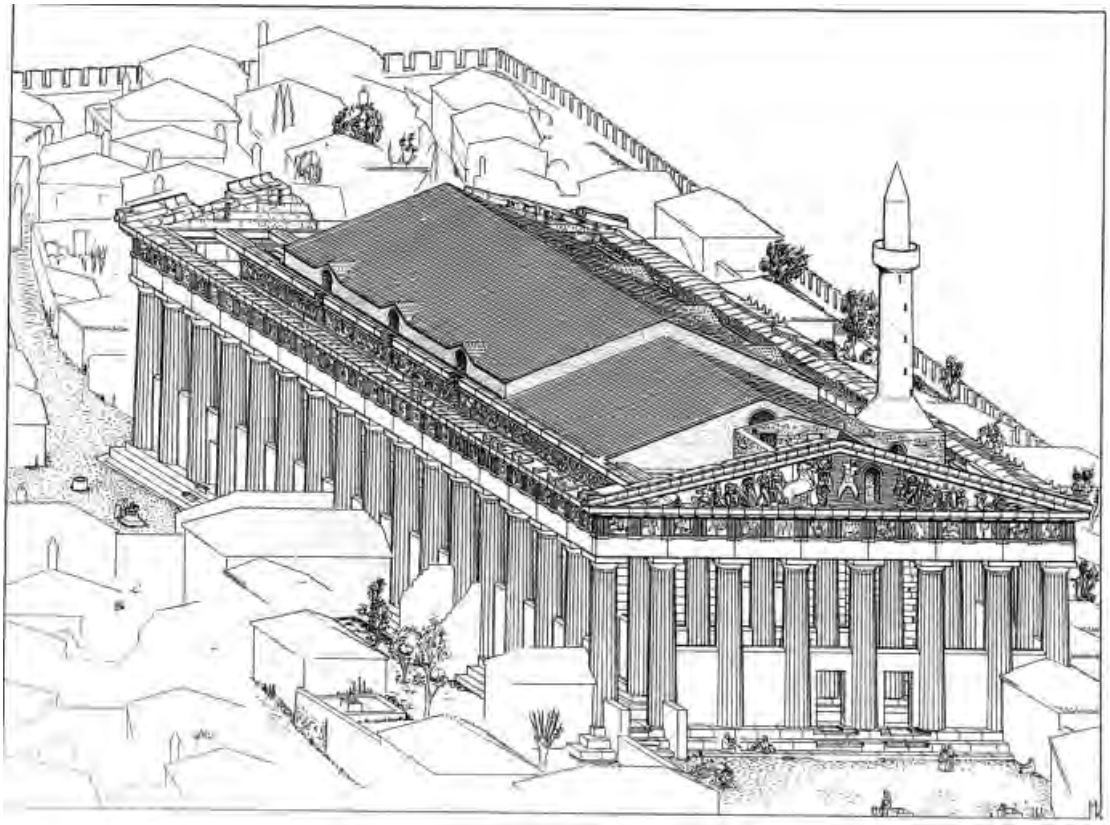

Figura 2. El Partenón transformado en mezquita, según Manolis Korres. Fuente: HADZIASLANI, Cornelia. Parthenon Promenades, Fundación Melina Mercouri, Atenas, 2001.

proceso seguido en la Colina Sagrada de Atenas. Entre el XIX y el siglo XX, se transformó una fortaleza, todavía en uso, compuesta múltiples estratificaciones y con un carácter multiforme, en un conjunto de ruinas, en un espacio arqueológico racionalmente organizado, abierto a los visitantes y unívoco ideograma de la contribución de la cultura helénica de la Antigüedad al mundo contemporáneo, según el certero análisis de Mallouchou-Tufano[12]. Toda fase posterior al clasicismo fue borrada con un consenso general sobre lo idóneo de demoler esos estratos posteriores. Esta repristinación se llevó a cabo entre 1835, cuando se derribó la fortaleza medieval, y 1885-1890, momento en el que se dejó a la vista toda la superficie de la Acrópolis, excavada hasta la roca madre, a lo que siguió la recuperación del supuesto nivel de la colina en el siglo V, utilizando para ello tierra y piedras sueltas extraídas en las excavaciones (fig.3). Además, de forma lenta, pero inexorable, dio comienzo la anastilosis de los edificios principales[13]. Los trabajos más importantes fueron desarrollados por Nikolaos Balanos a partir de 1898. Balanos recurrió a dos métodos: el empleo de una estructura portante en el interior de los muros, que se utilizó por vez primera en Europa en el arquitrave del pórtico de las Carátides, y la confusión entre materia original y materia integrada en el proceso de restauración. Fani

[12] MALLOUCHOU-TUFANO, Fani. "Restauro dei ruderi monumentali in Grecia: un percorso particulare", cit, pp. 162-163.

[13] Sobre los trabajos en la Acrópolis vid. JOHILEHTO, Jukka Ilmari. *A history of architectural conservation. French, German and Italian Thought towards an International Approach tho the Conservation of Cultural Property*, cit., pp. 149 y ss; MALLOUCHOU-TUFANO, Fani. "Restauro dei ruderi monumentali in Grecia: un percorso particulare", cit., pp. 162 y ss. y CASANAKI, María y MALLOUCHOU-TUFANO, Fani. "Interventions on the Acropolis: 1883-1975", en: *The Acropolis at Athens. Conservation, restoration and research 1975-1983*, Committee for the preservation of the Acropolis Monuments, Atenas, 1983, pp. 12-20. Una revisión más crítica de los trabajos en: GIZZI, Stefano. "Il rudere tra conservazione e reintegracione", cit. p. 36-37 y 40-42 y BOURAS, CH. y ZAMBAS, K. *The Works of the Comité for the preservation of the Acpopolis monuments on the Acrópolis of Athens*, Atenas, 2002.

Mallouchou-Tufano[14] ha interpretado esta manera de intervenir como una particular manera de entender la anastilosis en el seno de la cultura Griega, ajena a la teoría normalizada en el resto del Continente. De esa manera, la anastilosis sería entendida en Grecia de una manera propia, nacida en parte del aislamiento de la nueva nación respecto al debate teórico que marcó la restauración europea del momento. No se planteó ninguna cuestión relativa a los límites de la anastilosis, ni al respeto por la historia y la autenticidad, sino que se reflexionó sobre otros aspectos, como la pátina, y se ciñó todo el proceso de restauración de los monumentos de la Acrópolis a la voluntad de recrear el conjunto clásico en su estado de ruina. En 1894 se creó una comisión internacional, compuesta por los arquitectos L. Magne, J. Durm y F. Penrose, quienes asesoraron en lo tocante a los pasos a dar en los monumentos de la Acrópolis. En 1921, Nikolaos Balanos propuso su proyecto de reconstrucción de la columnata norte del Partenón[15], planteando que ésta debía hacerse empleando el material antiguo unido al que debía integrarse en la restauración, fabricándose nuevos tambores para las columnas con un "*corazón*" de piedra de poros y cemento, si bien algunos de los tambores, visibles durante el proceso de desmonte de esa zona, presentaban un corazón de ladrillo y cemento, como pude comprobar en una visita a la Acrópolis en abril de 2003. Esa solución planteaba, a juicio de quienes participaron en el debate establecido sobre el proyecto de Balanos, dos cuestiones importantes: la necesidad de elaborar una documentación precisa de los materiales originales, en orden a intentar precisar su posible localización original, y el problema de la idoneidad de introducir materiales contemporáneos. Por tanto, en Grecia no se puso en ningún momento en cuestión ni la legitimidad ni los límites de la operación de anastilosis, ni su base teórica, puesto que el objetivo indiscutible era la repristinación de la imagen clásica del monumento. Así pues, entre 1923 y 1933 Balanos llevó a cabo su proyecto.

Pero en el resto de Europa se habían impuesto los criterios de Camilo Boito, relativos a la neta diferenciación entre la materia original y la materia aportada por la restauración como requisito fundamental para conservar el valor documental y la autenticidad de la arquitectura histórica, y por ese motivo fuera de Grecia se estableció una discusión sobre la pertinencia de las intervenciones propuestas por Balanos, si bien las autoridades griegas, y el mismo Balanos, supieron apoyarse en quienes aceptaban su postura: los partidarios del pintoresquismo y el culto a la ruina. Panaghiotis Cavvadias, organizador de la estructura arqueológica griega en el período de entresiglos, y Nikolaos Balanos mantuvieron correspondencia con F. Penrose, quien, imbuido del culto a la ruina propio de la cultura inglesa, propuso el envejecimiento artificial del mármol de las piezas nuevas, si bien se mostró más partidario de emplear material de origen antiguo en la restauración, ya que tenía la ventaja de presentar una pátina "*natural*". De esa manera, "*el modo*" griego de entender al anastilosis suponía la integración de texturas y color del material original y del empleado en la restauración. Se recurrió a la reintegración de materiales antiguos, a veces no respetando ni su situación ni su disposición originales, desconocidos en buena parte de los casos, y al uso de materiales contemporáneos como elementos de sutura y refuerzo de la estructura original y todos esos elementos se fundieron siguiendo el criterio de la unidad visual (fig.4). El método aplicado por Balanos en la Acrópolis ejerció una influencia decisiva sobre otros proyectos, como la repristinación del templo de Efestos en el Ágora ateniense y el refrendo más o menos explícito a su postura llegó en 1931 de la mano de la reunión de expertos en cuyo seno se elaboró la Carta de Restauro y que dedicó parte de sus reflexiones a decidir sobre algunos aspectos fundamentales de la restauración del Partenón. Nikolaos Balanos solicitó las opiniones y el consejo de los técnicos convocados sobre dos temas decisivos: el límite del proceso de anastilosis, especialmente en lo tocante a la columnata norte del Partenón, y la integración de materiales contemporáneos en ese proceso. No estando las ideas demasiado claras sobre ese particular, las ambiguas recomendaciones que constituyen la coda de la Carta dejaron en manos de Balanos las decisiones finales y éste continuó aplicando su método.

Es obvio que detrás de esa manera de interpretar el proceso de anastilosis se percibe una concepción concreta sobre la materia y los valores relacionados con ella, primandose la

[14] MALLOUCHOU-TUFANO, Fani. "Restauro dei ruderi monumentali in Grecia: un percorso particulare",cit. p. 165.

[15] CASANAKIi, María y MALLOUCHOU-TUFANO, Fani. "Interventions on the Acropolis: 1883-1975", cit., pp. 18-21.

Figura 3. El Partenón a finales del siglo XIX, con la columnata norte incompleta. Fotografía de los hermanos Alinari Fuente: Photosammlung - Bildarchiv – http://www.aeria.phil.uni-erlangen.de/photo_html/photographen/ebene3_alinari.html

idea de recuperar, de reinventar la ruina, recreándola a partir de elementos originales situados en su lugar y de elementos originales empleados como mero material constructivo. La materia original se utiliza como un instrumento para la creación de la imagen de la ruina, en la que el valor de la autenticidad no estaría, por tanto, vinculado al de la materia, sino al de la antigüedad, tal y como lo definió Riegl: el que se plasma mediante el efecto físico del paso del tiempo sobre la materia y que tiene su reflejo directo en la pátina. Esa valoración de la pátina, esa visión romántica y pintoresquista, se imponen de la mano de la teoría inglesa del culto y la fetichización de la ruina. Una ruina, que, además, se convierte en un auténtico *monumento nacional*, entendido a la manera francesa: en un símbolo de identidad colectiva. Igualmente, el material contemporáneo se emplea como recurso necesario para elaborar la imagen, para la recuperación material del símbolo, y el valor de la historicidad, basado en la evidencia de las interpolaciones contemporáneas, a la manera en que lo entiende la escuela italiana, también carece de sentido en la anastilosis del Partenón. Mientras en Atenas se elaboraba el documento base de la teoría europea que centraba la autenticidad en la conservación de la materia original y su neta diferenciación de la contemporánea, el símbolo por excelencia de los valores de la cultura occidental se creaba a partir de una mezcla confusa y nada sutil de materias. Los valores emblemáticos, simbólicos, identitarios; inmateriales, en suma, se imponían como garante de una autenticidad aceptada a pesar de su incoherencia con los criterios propugnados y ratificados en el mismo lugar que se recreaba la ruina. Un conjunto para el que creo que la definición de Stefano Gizzi es perfecta: la ruina "*ansiada*" y "*purista*"[16]. Es posible que la anastilosis de Balanos deba, por tanto, ser entendida como una *repristinación parcial*, un primer paso para la recuperación total de un monumento que nunca fue como queremos recrearlo, pero que se sigue materializando en un proceso que, aún hoy, no se da por concluido. Es la del Partenón, a mi entender, una

[16] GIZZI, Stefano. "Il rudere tra conservazione e reintegracione", cit. p.37.

repristinación elaborada a base de anastilosis concatenadas que busca recuperar, no la arquitectura, sino el emblema y el símbolo; la repristinación de unos valores defendidos no solo por la nación griega, sino por el emergente nacionalismo paneuropeísta.

Al contrario de lo que pudiera suponerse a priori, la asimilación en Grecia de la teoría restauradora europea no supuso cambios sustanciales en los conceptos que habían sostenido las intervenciones precedentes en la Acrópolis, a pesar de que, en teoría, se asumieron las recomendaciones de la carta de Venecia de 1964. La pervivencia de la voluntad purista y recreadora se percibe en la imposición a la ruina de la idea de la simetría y la armonía clásicas, de la supuesta perfección del siglo V, que se materializó en intervenciones correctivas de las presuntas anomalías. Esa voluntad de regularización, heredera de las concepciones dieciochescas que Gizzi[17] constata en el proyecto de Schinkel para convertir el conjunto de la Acrópolis de Atenas en el palacio real, se mantuvo, en su opinión, en las intervenciones posteriores a Balanos, perdiéndose las deformaciones e irregularidades, sustituidas por los acabados rectilíneos que vemos, por ejemplo, en los arquitraves. A partir de 1975, vigente la Carta del restauro de 1972 y bajo la supervisión de la Comisión para la Conservación de los Monumentos de la Acrópolis, parece haberse impuesto en Grecia una concepción moderna de la restauración monumental[18]. De hecho, los proyectos de restauración en la Acrópolis siguen, en su aparato teórico, los criterios difundidos por la Carta en varios aspectos, como la documentación y la investigación previas a las intervenciones, la publicación de los resultados de esos trabajos[19], el recurso a los métodos y técnicas constructivas tradicionales apoyadas por la tecnología contemporánea, la aceptación del principio de la reversibilidad, el respeto de la autenticidad en lo tocante al funcionamiento estructural y la limitación de las intervenciones, de manera que no tuvieran como resultado la alteración de la imagen del monumento fijada en la memoria colectiva. Pero todo ese aparato teórico y metodológico choca con una voluntad expresa de mantener el camino iniciado en el siglo XIX. A partir de finales de los años setenta del siglo XX, se propuso también continuar con los trabajos de anastilosis en los puntos en que no se había actuado en el pasado y llevar a cabo una serie de intervenciones que tenían como objetivo eliminar las estructuras empleadas por Balanos, dados sus efectos negativos, y la corrección de defectos de posicionamientos de determinados elementos. Los trabajos comenzaron en el templo del Erecteion y se desarrollaron entre 1979 y 1987, sustituyéndose las armaduras de Balanos por unas nuevas estructuras de titanio y corrigiéndose "*errores*" en lo relativo a la disposición de algunos bloques de los muros norte y sur. Además, se reintegraron en el ángulo NE del monumento copias de elementos arquitectónicos que se encuentran el en Museo Británico por razones "*de estabilidad*", una de las razones que, según la Carta del Restauro, justifican ese tipo de recursos, y para poder completar la repristinación de la fachada principal del templo, mutilada por Elgin. Igualmente, las cariátides fueron trasladadas al edificio del Museo de la Acrópolis, inmediato a los templos, y fueron sustituidas por réplicas. Para el Partenón, el director de los trabajos en la Acrópolis, Manolis Korrés, propuso la completa anastilosis de la columnata de la pronaos, basándose en el hecho de que se había identificado el setenta por ciento del material antiguo de la zona, si bien esa operación tendría como resultado una evidente transformación de la imagen del monumento cristalizada fundamentalmente a raíz de las intervenciones de Nikolaos Balanos. Tras un debate en el seno de la Comisión de la Acrópolis, se optó por efectuar únicamente la anastilosis de las tres columnas meridionales, porque en esa zona se concentraba la mayor cantidad de material original recuperado. A esa operación debía seguir la nueva anastilosis de la columnata norte del Partenón, que se continúa en estos momentos. En el transcurso de esas operaciones, se eliminaron los tambores introducidos por Balanos, sustituyéndolos por otros fabricados en mármol pentélico siguiendo las técnicas tradicionales y se integraron en la nueva estructura capiteles dóricos elaborados de la misma forma (fig.5). Para completar esta anastilosis repristinadora, se recuperaron también el éntasis de las columnas y los "*refi-*

[17] GIZZI, Stefano. "Il rudere tra conservazione e reintegracione", cit.,p. 41.

[18] MALLOUCHOU-TUFANO, Fani. "Restauro dei ruderi monumentali in Grecia: un percorso particulare", cit., p. 169.

[19] Vid. *The Acropolis at Athens. Conservation, restoration and research 1975-1983*, Committee for the preservation of the Acropolis Monuments, Atenas, 1983, ya citado y BOURAS, CH y ZAMBAS, K. *The works on the Acropolis of Athens*, ya citado.

Figura 4. Columnata norte del Partenón, rehecha según los criterios de Nikolaos Balanos, con sus tambores de cemento y su textura "patinada" para integrarse con las piezas originales. Fuente: HADZIASLANI, Cornelia. Parthenon Promenades, Fundación Melina Mercouri, Atenas, 2001.

namientos" o correcciones ópticas propias de la arquitectura del siglo V. Evidentemente, el aspecto del Partenón desde ese costado no será el mismo cuando se culminen los trabajos. Y también tendrá un efecto muy notable sobre la imagen de la ruina la intervención en el muro largo de la cella, proceso que exigió el desmontaje completo de los trescientos bloques que lo componían, y que deberá integrar otros cuatrocientos, que han sido recuperados e identificados. Tras esa nueva anastilosis, el muro recuperará el aspecto en el que se encontraba a principios del siglo XIX y su efecto fundamental será perceptible en el la espacialidad interior del Partenón y en la imagen de las columnas del peristilo en esa zona, que se proyectaran sobre la pared, y no sobre el vacío[20]. Asimismo, en los Propileos, se efectuó otro desmontaje, al que siguió una nueva anastilosis de los sofitos y casetones del edificio central, en la que se reintegraron numerosas piezas pertenecientes al conjunto original localizadas in situ y otras de nueva factura.

Así pues, a pesar de que el planteamiento de partida fuera no alterar la imagen de los monumentos fijada en la memoria colectiva, no es menos cierto que la voluntad repristinadora sigue vigente, si bien las soluciones técnicas hayan sido *aggiornadas* con los principios de la Carta de Venecia. Pero, al adoptar estos principios, también se han elaborado tratamientos de la materia que pueden incidir en el valor de la autenticidad. Se trata de continuar con la repristinación, pero estableciendo una clara diferenciación de texturas y materiales, en aras a respetar el valor de la historicidad de la materia. Este aspecto es apreciable también en las zonas afectadas por incendios, como la cara interna de los muros longitudinales del Erecteion y del Partenón, en las que vuelve puede observarse una variedad de acabados y el problema derivado del tratamiento de la superficie, que he definido como *repristi-*

[20] MALLOUCHOU-TUFANO, Fani. "Restauro dei ruderi monumentali in Grecia: un percorso particulare", cit., p. 174 y MALLOUCHOU-TUFANO, Fani. *The anastylosis of the Acropolis Monuments 1975-2000*, artículo en formato PDF editado por el Ministerio de Cultura del gobierno griego en la página: http://odysseus.culture.gr/a/1/12/ea122.html

nación epitelial[21]. Es evidente que el efecto de las piezas nuevas integradas en el muro está próximo a la estética contemporánea del collage, y que el juego de texturas lisas y rugosas, decidido por la Comisión de la Acrópolis, unido a la diferencia de color del mármol nuevo, altera visualmente el conjunto. Aunque pueda decirse que las exigencias de nuestra teoría restauradora respecto al criterio de la autenticidad se han observado, es evidente el "*exceso*" en la actuación. Además, y para añadir una mayor complejidad al asunto, se ha tomado una decisión bien distinta para el caso del Partenón, en el que las nuevas piezas de la columnata serán sometidas a un *patinamiento*, a un tratamiento superficial que matice su neta diferenciación respecto a las originales, evidenciándose una manera distinta de entender no sólo los edificios, sino los elementos arquitectónicos: el muro se trata como una superficie donde se puede jugar con las texturas, el color, el claroscuro y los volúmenes, como en una obra contemporánea, y en las columnas, identificadas con el edificio-fetiche por excelencia de la Acrópolis, se opta por mantener el respecto a las pátina y se lleva la repristinación a misma "*piel*" de la ruina. Y también es muy notable el contraste en ciertas piezas, como algunos sillares, compuestos mediante material antiguo completado con el nuevo.

No parece posible negar la evidencia de que sobre todas estas operaciones pesa el objetivo de recrear la ruina purista, la concepción ruinístico-emocional heredera de la romántica que defiende el valor de lo pintoresco y de lo sublime y del significado de lo antiguo, tal y como en su momento expuso Gizzi[22], pero ¿dónde está el límite?, ¿debe proseguirse el proceso de anastilosis?. A favor de que sea así pesan los argumentos de los expertos de la Comisión de la Acrópolis y los de Paolo Marconi[23]. Tal y como ellos defienden, la mejor manera de conservar las piezas originales localizadas es reintegrarlas a su lugar, esto es innegable, pero, como afirma Angela María Ferroni, esa reposición exige la integración sistemática de piezas nuevas, altera la imagen del monumento e introduce un elemento que califica de "*subjetivo*" en la operación[24]. Igualmente, se señala que la anastilosis contribuye a una mejor comunicación entre el visitante y la ruina, facilitando su lectura, siguiendo los principios de la Carta del Restauro de 1972, pero, como argumenta Stefano Gizzi, este puede ser, en realidad, un objetivo ficticio, puesto que debería haberse preferido estimular una comprensión crítica y no un ejercicio de lectura pasiva[25]. Otro argumento esgrimido a favor de la anastilosis completa del Partenón se basa en el criterio de la autenticidad arquitectónica, incompatible con el mantenimiento de su estado actual de ruina. Basándose en ese presupuesto, Antoni González propuso cubrir de nuevo el templo e, incluso, recuperar su policromía, puesto que la autenticidad, a su juicio, no debe valorarse por la cronología de su materia, "*sino por su fidelidad (formal, espacial, mecánica) a la esencia originaria*", siendo los valores genuinos de la arquitectura la forma, el espacio, los sistemas constructivos o las texturas. A su entender, si estos valores se identifican y acreditan mediante una investigación científica, pueden ser recuperados, y por tanto tenidos como originales y transmitidos a las siguientes generaciones[26]. Aparte de que tales argumentos podrían ponerse en cuestión, incluso dándolos por válidos, no puedo dejar de preguntarme cuáles deben ser los valores arquitectónicos a recuperar: ¿los del templo del siglo V?, ¿los del templo bizantino integrado en el anterior?, ¿los de la mezquita otomana?, ¿los del edificio, suma de estratos históricos que se mantenía en pie cuando comenzó a crearse la ruina que hoy estamos

[21] GARCIA CUETOS, Mª Pilar. ."*Succisa Virescit*, o el viejo anhelo de la resurrección de la materia monumental", *Papeles del Partal*, nº2, Valencia, 2002, pp. 45-82. Puede consultarse en formato PDF: http://wwwacademiadelpartal.org/revista/revista_02/n2_4pdf

[22] GIZZI, Stefano. "Il rudere tra conservazione e reintegracione", cirt.., pp. 23-50, especialmente, p. 37.

[23] MARCONI, Paolo. *Il recupero della bellezza*, Skira, Roma 2005, pp. 134 y 163-166 y "I propilei dell´ Acropoli di Atene.Dai tempi della stoa`di Atalo ad oggi:un progesso linearein favore del ripristino controllato, organizzato ed efficiente delle rovinearcheologiche dai tempi di Otto I di Babieva", *In Restauro. L´altro mestiere dell´architetto*, revista on-line: www.restauroarchitettonico.it .

[24] FERRONI, Angela María. "Dalla parte delle aree archeologique: un aproccio specifico alla conservazione", en: VARAGNOLI, Claudio (ed.) *Conservare il passato. Metodi ed esperienze di protezione e restauro nei siti archeologici*, Gangemi editore, Roma, 2003, pp. 133-153, especialmente p. 141.

[25] GIZZI, Stefano. "Il rudere tra conservazione e reintegracione", cit., pp. 41-42.

[26] GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni. "Falso histórico o falso arquitectónico, cuestión de identidad", *Loggia*, nº 1, 1996, pp. 16-23.

Figura 5. Columnata norte del Partenón en agosto de 2007. En el proceso de anastilosis en curso se reintegran piezas en mármol pentélico, cuya textura y color se diferencian radicalmente de los elementos originales. Los tambores incompletos se reponen añadiéndoles el material faltante. El "efecto collage" será corregido mediante el patinamiento de los elementos repuestos. Foto Pablo Herrero.

empeñados en repristinar?. Porque la propuesta de Antoni González prima, entre todos, el supuesto estadio original del siglo V, con lo que esa recuperación de la autenticidad arquitectónica supone, en definitiva, la culminación de la ansiada repristinación del edificio emblema de la arquitectura clásica y podemos considerarla como el hito final del camino emprendido en el siglo XIX. Cuando hablamos de *autenticidad arquitectónica* al referirnos a una ruina recreada a partir de un edificio compuesto por una suma de estratos, nos introducimos en un problema de difícil resolución, y el Partenón es un símbolo materializado en una creación basada en la deconstrucción y la reconstrucción, en restauraciones, desrestauraciones y complejas labores de desmontaje y remontaje; es materia empleada para servir de vehículo de comunicación de valores intangibles unidos a ella, más que arquitectura propiamente dicha, a pesar de que, con toda su azarosa historia, las ruinas que hoy contemplamos sigan impresionándonos vivamente.

Si nos acercamos a los motivos, a los condicionantes culturales del proceso seguido en estos momentos en la Acrópolis, quizás podamos comprenderlo mejor. Su concepción es inseparable, en mi opinión, de otros proyectos paralelos al de la restauración de los monumentos de la Acrópolis, donde, como es bien sabido, además se está culminando la creación del Nuevo Museo, unida, a su vez, a la reivindicación del gobierno griego sobre los mármoles de Fidias, en poder del Museo Británico y, en este sentido, considero muy indicativo el hecho de que sobre el templo del Erecteion se interviniera para eliminar la huella de los actos vandálicos propiciados por Elgin, que se reintegren réplicas de elementos que igualmente se mantienen en poder del museo inglés o que se demuestre que algunos elementos arquitectónicos necesarios para la anastilosis siguen en manos del museo londinense[27]. La reivindicación de los mármoles de Fidias es antigua, pero la campaña más importante para su recupera-

[27] ZAMBAS, K. *Documentation of the column and capital and drum from the partenonin the British Museum,* artículo en formato PDF editado por el Ministerio de Cultura del gobierno griego en la página: http://odysseus.culture.gr/a/1/12/ea122.html

Figura 6. El nuevo Museo de la Acrópolis visto desde la Colina Sagrada de Atenas.en agosto de 2007. La Sala de los Mármoles se dispone sobre la estructura y alineada con el Partenón, lo que la descentra respecto al edificio. Cuando los mármoles regresen a suelo griego, los visitantes podrán observarlos y tener asimismo la imagen de su emplazamiento original. Hasta entonces, la Sala, vacía, ejerce, como un "grito arquitectónico", la función de recordatorio permanente de la reivindicación griega sobre los mármoles en poder del Museo Británico. Foto Pablo Herrero.

ción fue iniciada, como es bien sabido, por Melina Mercouri, ministra de cultura griega. Su figura emblemática y su apasionada defensa de la propiedad griega sobre las piezas en poder del Museo Británico tuvieron una repercusión internacional innegable, pero no consiguieron vencer la resistencia del Museo, empecinado en conservar unas piezas que, es ya un sentir mayoritario, deberían retornar al lugar que les corresponde. Pero cuestión de legitimidad legal y moral aparte, lo cierto es que la demanda del estado griego alcanzó un momento especialmente álgido con motivo de la celebración de los Juegos Olímpicos Modernos en Atenas en 2004. Apoyándose en la repercusión internacional del evento, el gobierno heleno planteó la construcción de un nuevo Museo de la Acrópolis, ideado para acoger a los mármoles una vez reintegrados a su patria. El proyecto fue encargado al arquitecto Bernard Tschumi, no sin que se desatara una polémica respecto a lo idóneo de tal adjudicación. El edificio está situado al pie mismo de la Colina Sagrada y sus obras se vieron considerablemente dilatadas por diferentes circunstancias, entre ellas la aparición de importantes restos arqueológicos en el subsuelo de la parcela que debía ocupar, y que finalmente se integraron en el conjunto museístico. Su coste muy elevado, el proyecto elegido y hasta mismo emplazamiento, por tratarse de un edificio de gran potencia localizado muy cerca del conjunto de la Acrópolis, fueron también objeto de debate[28], hasta el punto de que el gobierno griego organizó una exposición con el objeto de explicar los objetivos del proyecto y dar a conocer el nuevo museo[29] y la Reina Sofia de España visitó oficialmente las instalaciones el 17 de octubre de 2007, mostrando de esa manera su apoyo a la empresa. El proyecto del Nuevo Museo de la Acrópolis tiene, como decía, una carga ideológica insoslayable

[28] http://globalculturalheritage.blogspot.com/2007/05/acropolis-new-museum-greeces-colossal.html

[29] La exposición estuvo abierta desde el 3 de julio de 2006 al mes de septiembre de 2007.

y se ha concebido al servicio de la política de recuperación de los mármoles del Partenón por parte del Estado Heleno. Siguiendo la moda de los edificios emblemáticos, se buscó a un arquitecto cuya repercusión internacional fuera importante, que podemos definir como un *arquitecto-estrella*, con el objeto de prestigiar la empresa, si bien esa decisión fue muy criticada por los arquitectos griegos, a pesar de que, finalmente, a Bernard Tschumi, de origen suizo y nacionalidad norteamericana, lo acompañó al frente de los trabajos el arquitecto griego Mijail Fotiadis. El emplazamiento del nuevo museo está concebido para establecer una clara relación entre el museo y la Acrópolis, en relación con la voluntad de hacer del edificio algo más que un museo, de cargarlo de simbolismo reivindicativo, objetivo que determina la necesidad de marcar su presencia como hito en la trama urbana, en suyo seno, visto desde la Acrópolis, se destaca nítidamente. La interacción entre la Acrópolis y el Nuevo Museo, puesta de manifiesto por Paolo Marconi[30], entre otros, es, por tanto, un requisito necesario de los objetivos del proyecto. Asimismo, el Museo también tiene como fin mostrar la capacidad del Estado griego de ubicar las piezas junto al monumento al que pertenecen, garantizando al mismo tiempo su conservación, puesto que uno de los argumentos, ciertamente desafortunados, esgrimidos por los responsables del Museo Británico para defender su posesión de los mármoles es el de la incapacidad de Grecia para conservarlos, una afirmación tan falaz como hipócrita, si tenemos en cuenta que los mármoles de Fidias tampoco estuvieron exentos de problemas de conservación durante su ya dilatada estancia en suelo inglés[31]. El nuevo museo se concibe, por lo tanto, como la demostración palpable de que sí pueden instalarse los mármoles en suelo griego, de que serán conservados y de que estarán vinculados a su lugar original. Es mas: el proyecto arquitectónico incluye una galería superior (Fig.6), desviada respecto al eje del conjunto pero orientada en relación con el Partenón, pensada para acoger los mármoles y para que quienes los contemplen tengan, asimismo, la referencia directa de la vista del templo. Esa sala, llamada de los Mármoles, estará vacía hasta que éstos ocupen su lugar. Pienso que lo más sugerente del edificio es precisamente su carácter de recordatorio perpetuo, de *grito arquitectónico* que, en nombre de la nación griega, reclame sin descanso la devolución de los mármoles y ejerza una sistemática labor de concienciación de la opinión de los millones de visitantes anuales de la Acrópolis, que difícilmente podrán sustraerse a la carga emocional de una sala incompleta que espera a los mármoles. Más aún, la llegada de esos visitantes se hace mayoritariamente desde la estación de metro Acrópolis, que también se ha convertido en un arma de difusión de la reivindicación de los mármoles, al estar presidida por una gran fotografía de Melina Mercouri frente al Partenón. Una estación que integra además, musealizados, los restos arqueológicos localizados in situ, acallando de esa forma otra de las grandes polémicas a las que tuvo que enfrentarse el Ministerio de Cultura griego: la construcción de un metro en un terreno de valor arqueológico incuestionable.

Es, pues, la recuperación de la Acrópolis un ejercicio complejo de repristinación de un símbolo, que precisa de una envoltura material sobre la que nuestras cambiantes concepciones sobre autenticidad han generado soluciones diversas, que se han sucedido, sustituido y concatenado, para dar lugar a una de las ruinas más atormentadas del patrimonio occidental. Quizás porque, como símbolo de nuestros valores comunes, seamos incapaces de admitir su frágil apariencia de ruina, o porque ésta sea un fiel reflejo de esos mismos valores, siempre revisados, siempre recuperados y tantas veces traicionados.

[30] MARCONI, Paolo. "I propilei dell´Acropoli di Atene.Dai tempi della stoa`di Atalo ad oggi:un progesso linearein favore del ripristino controllato, organizzato ed efficiente delle rovinearcheologiche dai tempi di Otto I di Babieva", *In Restauro. L´altro mestiere dell´architetto*, en: www.restauroarchitettonico.it.

[31] Sobre los avatares de los mármoles tras su llegada a Inglaterra, considero imprescindible la lectura del Discurso dirigido por Melina Mercouri a la Oxford Union en junio de 1986 y que puede consultarse en Melina Mercouri's speech to the Oxford Union (June 1986) http://www.inv.gr/melina_mercouri_speech.htm