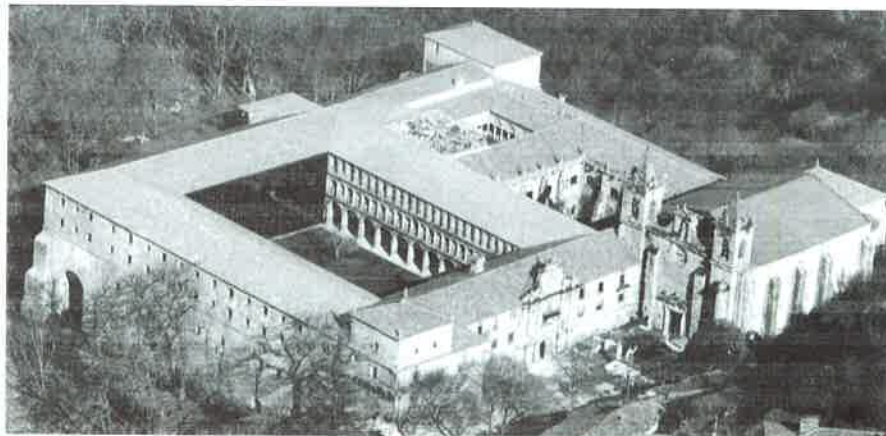


Concha Fontenla San Juan

La rehabilitación de San Esteban de Ribas de Sil. Análisis y consideraciones

El proyecto de la rehabilitación de San Esteban de Ribas de Sil debe incluirse dentro del marco general de las actuaciones realizadas en Galicia durante la década de los ochenta y que no presentan una problemática específica o diferente a la del resto del país. En general, a finales de los años setenta, España empezaba a despertar de un letargo de cuarenta largos años que la mantuvo aislada de las corrientes culturales europeas. Tras la aprobación de la Constitución de 1978 se inicia un camino hacia la recuperación que, en el campo concreto de la restauración monumental, sólo se materializa diez años después, aunque ya a principios de los años ochenta se comienza a vislumbrar una cierta superación del período anterior.

Es imprescindible resaltar, en el momento de iniciar este análisis, que la transferencia de competencias desde el Ministerio de Cultura a la Xunta de Galicia era un hecho todavía muy reciente. Además, la ausencia de una normativa específica en cuanto a la conservación y protección del patrimonio -recientemente subsanada con la aprobación de la Ley del Patrimonio Cultural de Galicia publicada el 30 de octubre de 1996- permite establecer “a priori” que en esta etapa no puede hablarse todavía de una política general en cuanto a las intervenciones en el patrimonio



ni se había abordado el estudio del patrimonio cultural heredado de un modo global. Esta rehabilitación debe incluirse dentro de un programa de actuaciones promovidas por una administración joven, de nueva creación, distante del aprendizaje fruto de la experiencia y del sedimento metodológico únicamente conseguido tras largos años de análisis de resultados y de auto-gestión.

Siguiendo esta línea argumental, y siempre desde una perspectiva particular, parece una evidencia axiomática que a pesar de la enorme desproporción existente entre la ingente cantidad de Bienes de Interés Cultural que posee Galicia y los escasos recursos económicos destinados en la década de los ochenta para su conservación, restauración o rehabilitación, y repasando las actuaciones de aquellos últimos años, se puede hacer referencia a un gran número de proyectos coherentemente planteados, en los que se han adoptado soluciones constructivas acertadas, tanto por la teoría desarrollada como por la praxis en ellos aplicada.

Dichos proyectos, entre los que se destaca el caso que es objeto de este artículo, apenas consiguen cambiar la tónica general en un análisis de conjunto, no obstante son ejemplos paradigmáticos a los que es conveniente hacer referencia porque gracias a ellos no sólo se ha iniciado el debate de la restauración en nuestra Comunidad Autónoma sino que han servido para que otros profesionales se hayan cuestionado y posicionado ante los diferentes criterios en ellos empleados, favoreciendo la búsqueda de referencias y enriqueciendo sus planteamientos ante futuras actuaciones.

La polémica

Como ya se ha planteado, en esta etapa se inicia el debate y con él la polémica -a la que parece que va irremediamente unida la disciplina de la restauración arquitectónica y que está vinculado en Galicia a los nombres de Javier Suances, Alfredo Freixedo y Manuel Vecoña, arquitectos autores y directores del proyecto de la Rehabilitación de San Esteban de Ribas de Sil- hasta el punto que puede decirse, sin riesgo a equivocarse, que hay un antes y un después de esta actuación. Es a partir de entonces cuando el posicionamiento de las distintas corrientes intelectuales, ante el hecho arquitectónico de la restauración de los monumentos, se hace público en nuestra Comunidad Autónoma.

El proyecto

El proceso de recuperación del monasterio de San Esteban de Ribas de Sil se inicia condicionado por la propuesta de uso planteado por la Xunta de Galicia que pretende ubicar en este conjunto monasterial el Archivo Histórico de la Administración Autónoma; la decisión proyectual gira entorno a esta premisa. Obviando la idoneidad o no para el uso motivo del encargo, es interesantes desta-

car en esta intervención el tratamiento concedido a la restitución de dos elementos desaparecidos: la totalidad de la galería norte del denominado Claustro Grande -de la que tan sólo se conservaban las bases de las columnas- y la cubierta del ámbito cuadrado en torno al que se articulan los tres claustros del conjunto monasterial. La convicción de los técnicos autores del proyecto de la importancia y significado de ambos elementos ha marcado definitivamente las soluciones adoptadas¹.

Con respecto al punto central del debate, que gira alrededor de la decisión adoptada para restituir la desaparecida ala norte del claustro por una lámina de vidrio, la solución arquitectónica adoptada permite recomponer su cerramiento perimetral a partir del doble criterio de respeto hacia la fábrica preexistente y de una lectura que contemplase la contemporaneidad de la intervención.

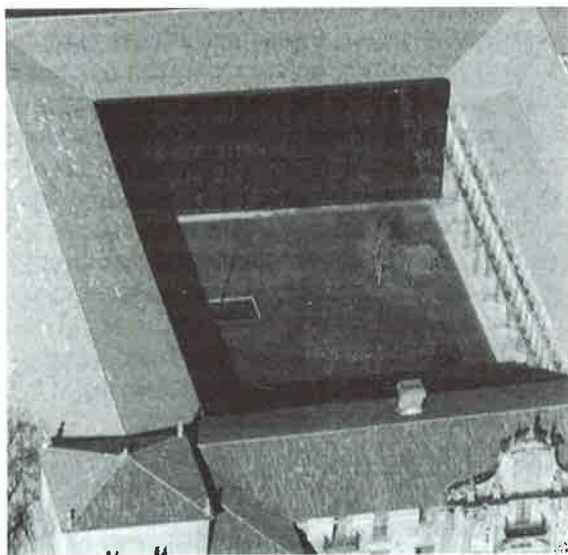
En numerosas visitas realizadas a San Esteban a lo largo de los últimos años, he tratado de observar con ojos críticos esta pantalla mural, con la pretensión de adivinar los motivos de las airadas críticas que esta actuación ha suscitado; tan sólo he podido encontrar una razón: intransigencia. Sólo un pequeño matiz, a mi juicio, haría más adecuada y estética dicha solución: la eliminación del tono del vidrio, ya que de ser transparente evitaría las distorsiones visuales que se producen y con ello se podrían también recuperar las proporciones reales de este magnífico recinto.

El lucernario piramidal que cubre el ámbito que se pretende utilizar como sala de exposiciones, es otra de las actuaciones más emblemáticas y polémicas de la intervención llevada a cabo en San Esteban. Pero es en el salón de actos donde se encuentra, bajo mi punto de vista, la actuación más dura y agresiva de todo el conjunto no debido a la aplicación de equivocados conceptos espaciales sino más bien a la elección de los materiales o a las necesidades planteadas por las nuevas funciones que se pretende adjudicar a este recinto monasterial.

Normativa vigente y consideraciones generales

Sin entrar, de momento, en analizar distintos criterios o planteamientos teóricos aplicados o en decisiones proyectuales concretas, que siempre dependen de la última determinación de los arquitectos-proyectistas, es preciso inicialmente plantear y valorar la intervención realizada en San Esteban de Ribas de Sil dentro de un contexto mucho más amplio: Galicia a principios de los años ochenta; para especificar el marco legal en el que se circunscribe este proyecto ya que todavía estaba en vigor la Ley del Patrimonio Artístico Nacional de 1933. Hay que tener en cuenta que su evaluación está -por lo menos- tan condicionada por el marco legal existente en el momento de su redacción como por las corrientes teóricas imperantes.

En el artículo 45 de la Constitución, aprobada el 9 de diciembre 1931 y redactada en base a los criterios establecidos por la Segunda República Española, se establecen ya los principios sobre los que se va a regir el patrimonio cultural en los cinco años que dura este gobierno y que marcan totalmente la normativa hasta que



en el año 1985 se publica la Ley del Patrimonio Histórico Español:

“Toda la riqueza artística e histórica del país, sea quien fuere su dueño, constituye Tesoro Cultural de la Nación y estará bajo la salvaguarda del Estado (...) El Estado organizará un registro de la riqueza artística e histórica, asegurará su celosa custodia y atenderá a su perfecta conservación. El Estado protegerá también los lugares notables por su belleza natural o por su reconocido valor artístico”².

Después de una breve tramitación en las Cortes de la República se aprueba la nueva Ley del Patrimonio Artístico Nacional, el 12 de mayo de 1933, que se estructura en cinco títulos y tres disposiciones adicionales. En la definición del objeto de la ley se pone de manifiesto que trata de cumplimentar el citado artículo 45 de la Constitución: *“Están sujetos a esta Ley, que cumplimenta lo dispuesto por el artículo 45 de la Constitución (...), cuantos inmuebles y objetos muebles de interés artístico, arqueológico, paleontológico o histórico que haya en España de antigüedad no menor de un siglo; también aquellos que sin esta antigüedad tengan un valor artístico o histórico indiscutible, exceptuando, naturalmente, las obras de autores contemporáneos; los objetos así definidos constituyen el Patrimonio Histórico-Artístico Nacional”³.*

En esta definición se aprecia un interés muy genérico por la protección del patrimonio, aunque amplía considerablemente su ámbito de aplicación con respecto a la legislación precedente, especificando la antigüedad de los bienes a proteger (no menos de un siglo) y dejando abierta la posibilidad de realizar ciertas excepciones, cuando la obra ostente un valor excepcional; excluyendo taxativamente las obras contemporáneas, limitación que se sigue manteniendo en la actualidad.

La Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública es el organismo encargado de la defensa, conservación y acrecentamiento del patrimonio, así como de la elaboración del inventario y del catálogo de los bienes que lo integran, considerando como tales no sólo a los monumentos sino también a los conjuntos urbanos y los parajes pintorescos. Dentro de las competencias de esta Dirección General concurren la vigilancia de los trabajos de conservación y consolidación de los monumentos antiguos. Se crea la Junta Superior del Tesoro Artístico,⁴ constituida por representantes de cada uno de los órganos consultivos,

entre lo que sigue figurando la Real Academia de la Historia y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, además de distintas entidades universitarias y culturales, dividiéndose en seis secciones:

- Monumentos histórico-artísticos.
- Excavaciones.
- Reglamentación de exportaciones.
- Museos.
- Catálogos e inventarios.
- Difusión de la cultural artística⁵.

Entre las extensas competencias de la Junta Superior del Tesoro Artístico cabe destacar que, en la mitad de estas secciones, se plantea la importancia concedida a la disciplina de la historia en general y a la historia del arte en particular así como la difusión cultural, como puntos fundamentales a tener en cuenta para la estimación del patrimonio histórico. Este es un tema que sigue preocupando en la actualidad pero al que todavía no se le dedica la atención necesaria, máxime teniendo en cuenta que debe convertirse en la base sobre la que se pretende que se sustente la sensibilización y concienciación social con objeto de modelar la opinión pública, sobre todo, de las generaciones más jóvenes, no siempre conscientes de la cualidad, cantidad y calidad del patrimonio que como ciudadanos poseen. Esta, es, además, una de las grandes lagunas del proyecto de restauración de San Esteban que carece casi absolutamente de un estudio previo con una mínima calidad científica.

La Junta Superior del Tesoro Artístico tiene también entre sus funciones la organización y el desarrollo de los servicios de consolidación y conservación de monumentos, *que teniendo en cuenta los recursos disponibles y las necesidades más urgentes, fijará las demarcaciones y escalonará los trabajos*⁶. Se encarga también del nombramiento de los siete arquitectos de zona, según se había establecido en el Decreto de 9 de agosto de 1926, aunque con el tiempo esta función la desarrollará la Dirección General de Bellas Artes dependiente primero de la Comisaría General del Patrimonio Artístico Nacional y, más tarde, del Ministerio de Cultura.

Pero, sin duda, el apartado más interesante de la Ley de 1933 es, para el objeto de este estudio, el artículo 19 en el que se determinan las normas que debe guiar a los arquitectos conservadores de monumentos en su actuación: *“Se prohíbe todo intento de reconstitución de los Monumentos, procurándose por todos los medios de la técnica su conservación y consolidación, limitándose a restaurar lo que fuese absolutamente indispensable y dejando siempre reconocibles las adiciones”*⁷.

A través de este artículo se manifiesta un reconocimiento de las tendencias más actuales en materia de actuaciones en el patrimonio, con paralelismos en las recomendaciones internacionales como la Carta de Atenas o la primera Carta del Restauero. España se posiciona así al lado de las corrientes intelectuales europeas más progresistas y que constituyen la llamada “escuela conservadora”. Es evidente la aplicación estricta de la normativa vigente en la recuperación volumétri-

ca del claustro de San Esteban ya que se evita premeditadamente la reconstrucción al igual que se hacen evidentes en todas las actuaciones llevadas a cabo, bajo la dirección del ya citado equipo técnico, las nuevas aportaciones a la fábrica. En todo el texto de la Ley de 1933 subyacen cuestiones como la ampliación de la doble valoración histórica y artística de los monumentos, el registro y la catalogación de bienes como medida previa a la conservación; se incorpora, además, un nuevo concepto de organismo que enlaza con los criterios planteados en el mismo año en la Conferencia de Atenas, y que implica la valoración del “entorno” y el “ambiente”.

Pocas veces, a lo largo de la historia de nuestro país, la legislación iba a situarse tan cerca de las corrientes teóricas más innovadoras existentes en materia de restauración. Sin embargo, esta avanzada normativa quedó en poco tiempo convertida en una utopía debido a que las intervenciones que se aprueban y realizan bajo la supervisión de la Comisaría General del Patrimonio Artístico Nacional, organismo que sustituye a la Junta Superior del Tesoro Artístico tras la guerra civil, incumplen totalmente la legislación al seguir los criterios de las más pura “*reconstrucción en estilo*”, aunque sin la carga intelectual que esta teoría contenía, tónica que, afortunadamente, se supera en la obra de rehabilitación de San Esteban de Ribas de Sil.

Por último, no puede menos que parecer curiosa la denominación de arquitectos conservadores de monumentos a la que hace alusión la mencionada ley⁸ ya que todavía en la actualidad los arquitectos carecen de tal especialización, a pesar de que en las tarifas de honorarios se incluye la restauración de monumentos entre los servicios técnicos mejor remunerados. Genéricamente hablando, la preparación disciplinar para llevar a buen término este tipo de actuaciones y determinar las bases que van a servir de sostén teórico-práctico el hecho final del acto proyectual es deficiente. Según expone el profesor Bassegoda Nonell en su artículo *Didáctica de la restauración monumental*: “*Se daba por sentado que con los conocimientos de historia de la arquitectura y del urbanismo y la construcción arquitectónica, el arquitecto quedaba automáticamente capacitado para ejercer la restauración monumental*”⁹.

A partir de los años sesenta habían surgido ciertas iniciativas para solucionar la situación: en la Escuela de Arquitectura de Madrid se consigue implantar la asignatura de especialidad de Restauración de Monumentos, adscrita a la cátedra de Historia de la Arquitectura, para alumnos del plan 1964, cuyo titular es el profesor Chueca Goitia. A partir del curso 1967-68, en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona se imparte un curso de Conservación y Restauración de Monumentos y Ambientes, a cargo de la cátedra de Historia de la Arquitectura que, si bien en principio carecía de efectos académicos, se convirtió en un curso de doctorado al que tenían acceso arquitectos e ingenieros procedentes de distintas especialidades¹⁰. Todos estos intentos han sido vanos, puesto que en la actualidad, los arquitectos dedicados a la restauración de monumentos no precisan ninguna titulación especial para ejercer esta actividad, si bien los más interesados tratan de con-

seguir la tan necesaria especialización en el gran número de cursos, “simposia”, congresos y “masters” que proliferan actualmente, organizados por las más diversas instituciones. Juan Bassegoda Nonell en el citado artículo, propone una clasificación de las materias que podrían constituir un programa adecuado para la formación de profesionales en el campo de la restauración, del que me interesa especialmente hacer referencia la primer punto tratado:

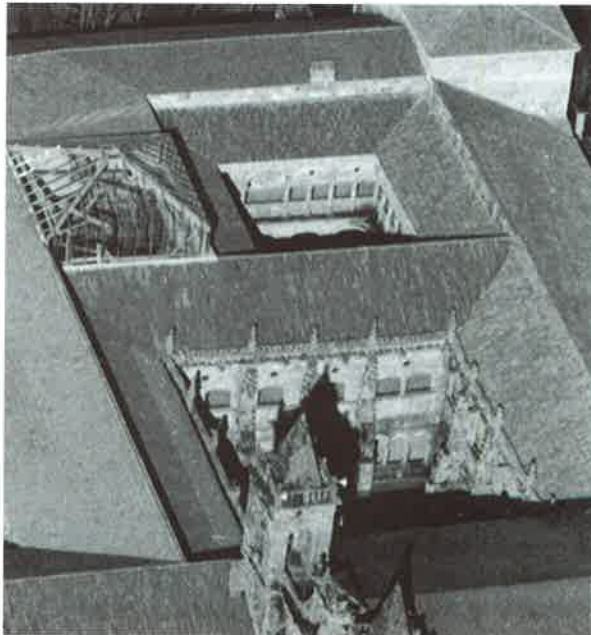
*Estudio histórico de los monumentos, los conjuntos y los paisajes*¹¹. Admite que sin el conocimiento amplio y serio de la historia de la arquitectura y del marco en el que se desarrolla es imposible enfrentarse con los problemas de restauración. Para ello necesita, continúa exponiendo, el conocimiento de las fuentes: archivos nacionales, locales, episcopales y parroquiales, además de los protocolos notariales y bibliografía e historia de la arquitectura y del urbanismo.

El intrusismo profesional al que hace mención el profesor Bassegoda es tan evidente que hace innecesario cualquier tipo de comentario.

San Esteban de Ribas de Sil y su marco teórico

En cuanto a los planteamientos teóricos se refiere, Galicia, como el resto del país, estaba prácticamente al margen de la Carta de Venecia de 1964, salvo casos aislados como el del arquitecto Juan Bassegoda Nonell, asistente a su redacción y defensor a ultranza del movimiento europeo.

La Carta de Restauración de 1975 era prácticamente ignorada por los profesionales españoles, por lo tanto, la teoría que refrendaba los proyectos con una cierta preocupación intelectual -ya que la mayoría de ellos limitaban la actuación y aplicaban los criterios de las obras de nueva plantatención su raigambre en la *Carta de Atenas* y en la primera *Carta del Restauero*, ambas de 1931. Conviene hacer hincapié, llegados a este punto, que tanto el marco legal como el teórico -en el que se inserta realmente la obra



que nos ocupa- nos remite a los años treinta. Por lo tanto, y si se aplican los criterios implícitos en ambos documentos, se puede fácilmente deducir que en San Esteban se cumplieron todas las premisas en ellos establecidas; incluso si se avanza más en el tiempo y se hace un paralelismo con la ley posterior del Patrimonio Histórico Español se continúa sin encontrar los motivos que tanto han airado a muchos de los técnicos detractores de este proyecto.

Se reseñan, a modo de reflexión, los puntos más interesantes de la teoría filosófica al respecto defendida por Camilo Boito:

El gesto filológico respecto a la historia que se le atribuye manifiesta no tanto un deseo de interrogar el pasado, sino más bien un interés por experimentar el método de la historiografía positivista, de actualidad a finales del siglo XIX. Además, separa la forma arquitectónica de la materia mostrándose, también en este aspecto, receptor de la lección dominante en su época¹². Los vestigios permiten comprender una civilización, incluso mejor que los propios acontecimientos, puesto que en ellos se plasma y se transmite la cultura de un modo más objetivo.

El citado estudio filológico de la historia y la importancia que le concede a los materiales son dos puntos fundamentales en su obra. Este análisis del pasado se realiza desde la racionalidad del presente y, a consecuencia de ello, valora la arquitectura por su propia especificidad, es decir, formas condicionadas por la función a la que debe ser destinada. Los nuevos materiales, sobre todo el uso del hierro y del cemento armado están presentes en sus actuaciones consideradas, en casos extremos, como auténticas “operaciones quirúrgicas”. Considera que las intervenciones arquitectónicas deben limitarse a lo estrictamente necesario: antes consolidar que reparar, más bien reparar que restaurar, evitando añadidos y reconstrucciones. Cuando es imprescindible incorporar elementos a la obra trata los añadidos desde la arquitectura actual, diferenciando las aportaciones de la fábrica original del edificio con materiales actuales y diferentes, sin decoración alguna, para que resulten evidentes a los ojos del espectador. Circunstancia que se cumple totalmente en San Esteban de Ribas de Sil.

Camilo Boito consagra definitivamente el concepto restauro moderno reconociendo al monumento como una obra dual, arquitectónica e histórica a la vez. Como consecuencia, a partir de entonces todas las aportaciones y añadidos realizados en distintas etapas constructivas adquieren la misma valoración, por lo que no se pueden ya eliminar en búsqueda de aquél aspecto primigenio. Confiere al monumento un valor stratigráfico y en base a ello no deben ser suprimidos ninguno de sus elementos puesto que contienen información imprescindible para conocer la evolución histórica del documento. Advierte la necesidad de documentar la restauración con fotografías, dibujos, levantamientos planimétricos; todo ello debe remitirse al organismo oficial competente con objeto de formar parte de su archivo general, además de otra copia para el archivo particular del monumento, si se trata de una propiedad eclesiástica. Por último, establece la obligatoriedad de realizar incisiones con la fecha de la restauración en las partes restauradas para que sea notoria la actuación. Del mismo modo, en un lugar cercano al monumento, se

establece la necesidad de exponer los elementos que, por cualquier motivo, se hayan eliminado.

Su teoría estaba perfilada hasta tal punto que en 1879 tras su presentación en el Congreso de Ingenieros y Arquitectos, el Ministerio de Instrucción Pública adopta algunas de sus sugerencias en materia de restauración monumental. En el III Congreso de Ingenieros y Arquitectos que tuvo lugar en Roma cuatro años después, Camilo Boito expone, en ocho puntos fundamentales, los principios básicos de lo que puede considerarse como la primera "*Carta del Restauero*":

- 1) Diferencia de estilo entre lo nuevo y lo viejo.
- 2) Diferencia los materiales empleados en la restauración de la fábrica.
- 3) Supresión de molduras y ornatos.
- 4) Exposición de los elementos suprimidos, en un lugar próximo al monumento.
- 5) Grabado en cada elemento renovado de un signo de identificación, bien mediante una fecha de la restauración, o con una señal convencional.
- 6) Colocación de un epígrafe descriptivo en cada monumento.
- 7) Descripción y fotografías de las diferentes etapas del trabajo, depositadas en el edificio o en un lugar próximo al mismo.
- 8) Publicación de estos trabajos y documentos.
- 8) Notoriedad de la actuación¹³.

Su intervención puede sintetizarse en dos conceptos fundamentales: diferenciación y notoriedad. A partir de este momento, la restauración no debe pasar desapercibida, las partes restauradas deben evidenciar su diferencia con las originales. En las propuestas teóricas de Camilo Boito se encuentran ya la mayoría de los criterios que, con ligeros matices, se mantendrán a lo largo de todo el siglo XX. La fidelidad a esta postura será expresada por la mayoría de los arquitectos que se ocupan de la restauración en Europa, desde Giovannoni en Italia hasta Torres Balbás en España. Prácticamente todos se adhieren, de manera más o menos convencida, a las tesis de Camilo Boito¹⁴.

En Italia estas teorías serán desarrolladas por Gustavo Giovannoni y recogidas en los once puntos de la *Carta del Restauero*, publicada en 1931.

Diferencia de estilo entre lo antiguo y lo nuevo: en San Esteban es tan evidente que no se necesita mayor reflexión al respecto, se remarca lo nuevo respetando conceptualmente lo existente. La diferencia de materiales en sus fábricas, la supresión de molduras y decoración en las partes nuevas o la notoriedad visual de las acciones realizadas, parecen reflejarse en esta obra como si de un manual de restauración se tratase. El hormigón, material no sólo utilizado, sino defendido por los más eruditos teóricos de ese momento, sólo cuestionado bastantes años después, está, desde mi punto de vista, excesivamente presente en esta actuación, aunque debe tenerse en cuenta que esta es también una visión actual y que es necesario reflexionar un poco más y retrotraerse al año 1981, fecha de la redacción del proyecto. La necesidad de evidenciar el diseño moderno en la arquitectura añadida, es

otro de los rasgos muy comunes a este tipo de intervenciones que provocan un irremediable efecto “*collage*”, analizadas “a posteriori” pero totalmente aceptable tanto desde el punto de vista teórico como por seguir estrictamente la normativa vigente al respecto: “*En nuestro país, las teorías de Boito y, en general, la influencia de la escuela italiana, provocaron principalmente la aludida tendencia a la reconstrucción matizada, ello en los casos de los autores más preocupados, y sin que dicha escuela llegara a tener ni una aceptación ni una divulgación suficiente hasta hace todavía relativamente poco tiempo*”¹⁵.

En base a estos criterios, la obra moderna y la antigua llegarán a distinguirse de un modo tan notorio y hasta figurativamente tan radical como, en otros tiempos, solapadamente se habían confundido, evidenciándose así un desordenado interés en mantener una tremenda distancia técnica, estética y conceptual con lo antiguo. El hecho del “*collage*” se convirtió en el instrumento estético primordial de este tipo de intervenciones. Estos refuerzos visuales tan dramáticos sugieren, según Antón Capitel, un cierto seguimiento del ideal ruskiniano que en su radicalidad defensa de la autenticidad, recomendaba los refuerzos visuales, incluso brutales.

Si al proyecto de restauración de San Esteban de Ribas de Sil cabe hacerle algunas observaciones, que entiendo son de alguna manera incorrectas dentro de todo el hecho teórico proyectual, éstas pueden reducirse a dos:

El encargo. Posiblemente la ubicación en este monasterio de la infraestructura necesaria para albergar el “multiusos” que se pretende no sea todo lo adecuada que debiera y ha condicionado, quizás excesivamente, la decisión proyectual.

La documentación de la actuación, tanto previa como posterior, es otro punto que ha sido muy descuidado en esta intervención. Personalmente he buscado, sin encontrar, la descripción y fotografías de las diversas fases de los trabajos depositadas en el propio monumento o en un lugar público próximo, condición, según Camilo Boito, sustituible por la publicación. Los estudios previos al proyecto, tan necesarios para fundamentar teóricamente las intervenciones así como para que éstas sean todo lo más respetuosas posible con el pasado heredado, son escasos por no decir inadecuados y totalmente insuficientes para un proyecto de este tipo. La insistencia en la fundamental necesidad de estudio de la documentación histórica del monumento al igual que la valoración de los añadidos y transformaciones posteriores a la fábrica está aparentemente tan asumido por la tendencia teórica seleccionada premeditadamente por los autores de este interesante proyecto, que francamente no se encuentra razón alguna que justifique esta importante carencia.

NOTAS

¹ V.V.A.A.: “*Restauración do Mosteiro de San Estebo de Ribas do Sil*”. **Arquitectura recente**. C.O.A.G., Santiago 1992, pp. 156-159.

² **Constitución de la República Española de 1931**: Artículo 45.

³ **Ley de 13 de mayo de 1933: Título preliminar. Artículo 1º.** cuadernos de Legislación nº 13. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid 1971, p. 72.

⁴ **Ley de 13 de mayo de 1933: Artículo 7º,** op. cit., p. 73.

⁵ *Idem., artículo 8º,* p. 74.

⁶ **Ley de 13 de mayo de 1933:** op. cit., *artículo 18º,* p. 76.

⁷ *Idem, artículo 19º,* p. 76.

⁸ **Ley de 13 de mayo de 1933;** op. cit., *artículo 21º,* p. 77.

⁹ Bassegoda Nonell, J.: *"Didáctica de la restauración monumental"*. **Primer Congreso del patrimonio histórico.** Adelpa. Madrid 1980, p. 63.

¹⁰ Bassegoda Nonell, J.: Op. cit., p. 65.

¹¹ *Idem,* p. 68.

¹² Maramotti, Anna: **La materia del restauro.** Franco Angeli libri, s.r.l., Milán 1993, p. 212.

¹³ Ceschi, Carlo: **Teoria e storia del restauro.** Mario Bulzoni Editori. Roma 1970, p. 109.

¹⁴ Miarelli-Mariani, Gaetano: *"Historia de los criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico"* en **Monumentos y Proyecto.** (Jornadas sobre criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico). Ministerio de Cultura. Madrid 1990, p. 17.

¹⁵ Capitel, Antón: **Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración.** Alianza Editorial, S.A., Madrid 1988, p. 32.

