

EL VALOR DE «LO PINTORESCO». APROXIMACIÓN AL MÉTODO AXIOLÓGICO EMPLEADO POR LEOPOLDO TORRES BALBÁS EN SU INTENTO POR HISTORiar LA ARQUITECTURA VERNÁCULA

Belén CALDERÓN ROCA

Resumen

La producción del conocimiento histórico ha utilizado frecuentemente esta categoría, sobre todo en la primera mitad del siglo XX, ya que las connotaciones de índole estética que conlleva el término se han ido incorporando de una forma tácita a la nomenclatura histórico-artística a través de la generalización de su uso, a la par que se configuraba la noción misma de arquitectura vernácula. Sin embargo, en lo que respecta a su condición de valor patrimonial la cuestión no se muestra tan clara. En este trabajo analizaremos la tarea heurística de Leopoldo Torres Balbás y la repercusión del valor de «lo pintoresco» como criterio para intentar categorizar y difundir la arquitectura vernácula en España a nivel teórico.

Palabras clave: Leopoldo Torres Balbás, arquitectura vernácula, historia, pintoresco, axiología, patrimonio cultural.

Abstract

The production of historical knowledge has frequently used this category, especially in the first half of the 20th century, since the aesthetic connotations of the term have been progressively and tacitly incorporated into the historical-artistic nomenclature through the generalization of its use, while the notion of vernacular architecture was being configured. Nevertheless, regarding its condition as cultural heritage, the question does not seem to be so clear. In this article, the author analyses Leopoldo Torres Balbás's heuristic task and the repercussion of the value of «the picturesque» as a criterion to try to categorize and to spread vernacular architecture in Spain on a theoretical level.

Keywords: Leopoldo Torres Balbás, vernacular architecture, history, picturesque, axiology, cultural heritage.

1. NOTAS PARA LA DEFINICIÓN DEL VALOR DE «LO PINTORESCO» COMO CATEGORÍA ESTÉTICA

Un valor enormemente difundido que ha caracterizado al patrimonio urbano es aquel denominado estético, como «cualidad o mérito que hace que algo sea apreciado». Éste ha sido asociado habitualmente, a la morfología de los testimonios materiales inmuebles, que al margen de la arquitectura monumental, han cristalizado

en ejemplos notables de carácter doméstico, configurando la trama urbana de la ciudad histórica y constituyendo además, un documento para la transmisión de la identidad individual y colectiva de los pueblos. Las cualidades plásticas y armónicas de la miscelánea que configura el organismo urbano son intuitivas por los sentidos, sugiriéndonos particulares impresiones de belleza, equilibrio o artisticidad: la cadencia de las formas de determinadas piezas arquitectónicas, el ritmo de los volúmenes dominantes, la aprehensión de los puntos de referencia y los recorridos comunes... motivan una serie de sensaciones estéticas y nos inspiran emociones de admiración y deleite, atracción y seducción. No obstante, a pesar de que del concepto de Arte se desprende *a priori* un interés para el goce estético, no podemos considerar el concepto de estética como una noción cerrada y conclusiva en el campo de la Historia del Arte, puesto que, el Arte hace referencia en su misma esencia a una realidad múltiple y plural: «la obra de arte presenta un carácter abierto y polisémico»¹. La historia del arte no cuenta con unanimidad de criterios o principios, pues se halla en íntima conexión con los principios filosóficos desde los que se formula, así como con el tiempo histórico en el que ve la luz. La obra de arte nunca puede (ni debe) ser entendida desvinculada de su contexto histórico, puesto que se convierte en importante instrumento de conocimiento de la sociedad en la que surge².

En cualquier caso, la valoración estética de un bien depende más que de los objetos en sí mismos, de un juicio de valor en que se entretajan la disposición empática del hombre hacia la obra artística y las aptitudes previas del individuo, condicionando ambas la perspectiva con la que se percibe e interpreta un bien artístico. En la teoría kantiana este juicio es generado por el sentimiento, no por el conocimiento: «Los sentidos están en el origen de todas nuestras ideas». La atribución del valor artístico la suscitará el producto derivado de un «juicio del gusto», aplicado a un objeto artístico en particular, que en su condición de sentimiento no es susceptible de acomodarse a ciertas convenciones o reglas establecidas en la sociedad. En base a la emisión de este tipo de juicios, se considerará que una obra ostenta valor artístico. En cambio, al penetrar en lo más íntimo de la naturaleza del objeto, intercalando referencias externas al mismo, el sentimiento derivará en conocimiento y se emitirá un «juicio lógico universal», aplicado a la generalidad o conjunto de objetos que comparten similares cualidades³. Como se desprende de las palabras de Edmund Burke, el gusto como elección no es una idea simple, sino que depende de un conocimiento superior que pertenece a la imaginación y ésta no es más que la representación de los sentidos. Representación, que lo es, tanto a nivel de creación, como de interpretación de la obra artística y estriba en el modo en que el objeto artístico conmueve a los hombres; en el grado que sensibilidad que

¹ CHECA CREMADES, F., GARCÍA FELGUERA, M. S. y MORÁN TURINA, J. M., *Guía para el estudio de la historia del Arte*, Madrid, Cátedra, 1980, p. 19.

² BARRERO RODRÍGUEZ, C., *La ordenación jurídica del Patrimonio Histórico*, Madrid, Civitas, 1990, p. 179.

³ BURKE, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Madrid, Tecnos, 1997 (1757, 1.ª ed.), p. XVII.

éstos proyectan hacia el objeto, es decir, en la empatía emanada por el hombre hacia éste... Un sentimiento de participación afectiva en el objeto artístico que implica una selección axiológica y se transmuta por ende, en la asignación de un interés o valor al mismo. Entendemos dicha participación como un proceso cognoscitivo que encierra una dualidad establecida entre objeto conocido y sujeto conocedor⁴. Se trata de una metáfora que constituye la traslación de una expresión formal (el objeto artístico) a un concepto o idea, porque a través de este conflicto averiguamos una ruptura de las envolturas que en objeto y sujeto se desmoronan y la materia interna del primero adquiere nuevas formas, lo que permite al segundo re-construir nuevas imágenes visuales. La interpretación de la metáfora es la auténtica esencia del objeto artístico, y sólo al asimilar este concepto tomaremos conciencia de la realidad, constituyéndose como el trance que interviene en nuestra fruición estética. Cuando nos referimos al goce estético Ortega y Gasset reconoce en esta expresión, una emoción real que conduce a un «pálido deleite, exento de vigor y densidad que nos produce la obra bella»⁵, y va edificando nuestros propios valores que posteriormente le otorgaremos.

La Real Academia Española de la Lengua en su primera acepción define el término pintoresco con la siguiente frase: «Se dice de los paisajes, escenas, tipos, costumbres y de cuanto puede presentar una imagen peculiar y con cualidades plásticas⁶». En su segunda acepción: «Se dice del lenguaje, estilo, etc., con que se pintan viva y animadamente las cosas». En su tercera acepción se refiere a algo «estrafalario, chocante», que podríamos asimilarlo con algún elemento que produce admiración y fascinación por su cualidad de extraño o extraordinario. De ello deducimos, que cuando abordamos la noción de «lo pintoresco» estamos tratando una categoría estética a la que podemos atribuir un grado de importancia y utilidad, es decir, aplicar un mérito o valor.

El término *pintoresco*, generalmente asociado al romanticismo, al costumbrismo o al folklore, es una noción esencialmente pictórica en origen, ya que deriva de la palabra *pittore* (pintor), nacida en el contexto italiano. El *pittoresco* se utilizaba para calificar los efectos de luminosidad, cromatismo y recreación de los fenómenos ambientales que producían en el espectador las obras de pintores venecianos como Tiziano o Giorgione⁷ (Lám. 1), siendo incorporado en el repertorio conceptual de artistas y teóricos del arte hacia las últimas décadas del siglo XVIII. Un significado inicial aludía a una forma de percibir y aprehender la naturaleza según los cánones de composición de artistas clásicos. Pero con el tiempo, en Inglaterra pasó a ser utilizado con un sentido más amplio si bien indeterminado, que se asimilaba a lo

⁴ ORTEGA Y GASSET, J., *El sentimiento estético de la vida (Antología)*, Madrid, Tecnos, 1995, p. 174.

⁵ *Ibidem*, pp. 166 y 171.

⁶ El subrayado es nuestro.

⁷ MADERUELO, J. (ed.), *William Gilpin: Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Madrid, Abada Editores, 2004 (*Three Essays: On Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*, London, Blamire, 1794), pp. 28-29.



FIG. 1. La tempestad, 1518. Autor: Giorgione, Gallerie della Accademia, Venecia.

gráfico, aludiendo a peculiares representaciones de la naturaleza, un tanto «domesticada», incluyendo paisajes idílicos y cambios climáticos, o bien, vistas de ciudades teñidas de artificiosidad y connotaciones poéticas que provocaban un goce estético⁸:

«Recorriendo los caminos inexplorados de nuestra tierra, pudimos entrever detrás de una arboleda el ábside severo de una iglesia campesina o de los muros ruinosos, embellecidos por la hiedra, de un castillo medieval. Tal vez no volvamos nunca a esos

⁸ HERRERA SOLER, H., «Notas para una apreciación de lo “pintoresco” en “The Ancient Mariner”», en *Cuadernos de investigación filológica*, Universidad de la Rioja, 1975, n.º 1 (2), p. 87.

lugares, o si retornamos a la vieja ciudad, no sepamos hallar el caserón entrevisto y la callejuela pintoresca que antes nos emocionaron»⁹.

A partir de este ámbito temático y hacia las postrimerías del siglo, lo pintoresco se consolidó como un concepto de la teoría del arte. Su punto de arranque fueron los escritos de William Gilpin, y éste pasó a ser identificado como una categoría estética situada entre lo bello y lo sublime. Las categorías referenciales acerca de lo bello y lo sublime fueron abordadas en profundidad y analizadas desde la perspectiva del sujeto, observando la impresión causada en éste por las propiedades del objeto y describiendo las cualidades que hacen que un objeto fuese bello o sublime¹⁰. El pensamiento desarrollado por el empirismo inglés sobre la experiencia de los sentidos como fuente del conocimiento, permitió el nacimiento de las ideas estéticas en el marco de la teoría del gusto, facultad de carácter estético y ético¹¹. La idea de belleza se había asociado tradicionalmente con los objetos «que gozaban de orden, proporción y armonía y euritmia»¹², pero Gilpin pretendió mostrar además, las características físicas de lo pintoresco como opuestas a lo bello, es decir, calificarlas en sentido peyorativo, atribuyéndoles cualidades de aspereza o tosquedad. Desde principios del siglo XIX, paralelamente a la revisión de los criterios sobre la teoría e historiografía artística, lo pintoresco empieza a despertar un nuevo interés, que se une a la preocupación por el paisaje y a la revalorización de los parajes naturales. El término amplía sus connotaciones hacia aquello que impresiona al espectador por su carácter novedoso y singular, como si de un cuadro se tratase¹³. Comenzó a utilizarse lo pintoresco como calificativo estético que designaba además, ciertos tipos de comportamientos y precisamente, será Gilpin quien califique de pintorescos algunos tipos de viajes. El viaje constituía un magnífico instrumento para aprehender un país foráneo y asimilar las experiencias vividas en un escenario diferente al mundo cotidiano¹⁴. Los viajeros eruditos y los artistas se sentían atraídos no solo por los lugares de interés reconocido, sino también por enclaves exóticos poco estudiados, que a través de la escritura de sus propios libros, incluían como puntos de observación. El culto al paisaje que se manifestaba en los libros de viajes, favoreció el descubrimiento de un intenso periplo de impresiones y sensaciones que acababan convirtiéndose en nuevas experiencias estéticas. Seducido por el exotismo, el viajero se lanzaba a explorar entornos lejanos y desconocidos

⁹ TORRES BALBÁS, L., «Rincones inéditos de la arquitectura española», en *Arquitectura*, II, septiembre, Madrid, 1919, p. 249.

¹⁰ BURKE, E., *Indagación filosófica...*, *op. cit.*

¹¹ MADERUELO, J. (ed.), *William Gilpin...*, *op. cit.*, pp. 9-10.

¹² TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1987 (1.ª ed. 1976), pp. 157 y ss.

¹³ MADERUELO, J. (ed.), *William Gilpin...*, *op. cit.*, pp. 15 y 29.

¹⁴ Tal y como afirma Pablo Diener, el término *pintoresco* alude a aquello que concierne a la pintura de paisajes, y con ese sentido fue utilizado frecuentemente en el curso del siglo XVIII, aplicado particularmente al análisis de jardines y parques. DIENER, P.: «Lo Pintoresco como categoría estética en el Arte de Viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas», en *Historia*, n.º 40, vol. II, julio-diciembre, 2007, p. 287.



FIG. 2. La tentación de San Antonio, 1670. Autor: David Teniers, Museo Hermitage, San Petersburgo.

a través de sus expediciones, descubriendo parajes donde la protagonista no sólo era la naturaleza, sino que se sumaban también los monumentos y las ruinas arqueológicas. La versatilidad de «lo pintoresco» trascendió más allá de su carácter artístico y se incorporaron además los seres vivos, de los que se destacaban sus actitudes, costumbres populares, actividades o indumentaria. De este modo, la representación de escenas costumbristas que incluían personajes humildes, como reflejan las pinturas de David Teniers por ejemplo, ya no eran consideradas en sentido peyorativo y gracias al concepto de lo pintoresco lograron ascender a categoría estética (Lám. 2).

Según José Carlos Mainer la inclinación hacia el costumbrismo nació en la sociedad del setecientos, a raíz de la dicotomía entablada entre pasado y presente, entre historia (como recuerdo del pasado) y devenir¹⁵. Lo pintoresco se identificó como lo opuesto a lo clásico. De este modo, el arte gótico, el oriental, el primitivo o las ruinas arqueológicas, fueron calificados de elementos pintorescos por su exotismo,

¹⁵ MAINER, J. C., «Del localismo a lo pintoresco, pasando por lo romántico (breves notas sobre una nomenclatura estética)», en J. C. Mainer y J. M. Enguita (eds.), *V Curso sobre lengua y literatura en Aragón: localismo, costumbrismo y literatura popular en Aragón (12-13 diciembre 1996)*, Zaragoza, C.S.I.C., Institución Fernando el Católico, 1999, p. 11.

o simplemente porque provocaban sorpresa en el espectador¹⁶. El gusto pintoresco como algo heterogéneo que resultaba peculiar y agradable, determinó su comprensión como una alternativa inscrita en el campo cultural; una categoría estética inagotable que ostentaba una serie de méritos atribuibles a las manifestaciones sociales cotidianas: «lo pintoresco da cuenta de un concepto cargado de infinitas posibilidades prácticas para explicar el gusto por otras formas de la belleza que no se restringen necesariamente a los deseos de trascendencia, la manifestación sensible de los ideales, la armonía de las formas visibles y mucho menos por los deseos de la verdad»¹⁷.

En la actualidad, el significado de pintoresco, que más que categoría estética se trata de un concepto emocional del que se infiere un valor, comportando dos acepciones:

1. Pintoresco como calidad formal que se corresponde con lo pictórico, o dicho de otro modo, con valores plásticos como el cromatismo, los juegos de luces y sombras y las texturas, en oposición al dibujo.
2. Pintoresco como escena en la que subyace una trama argumental, es decir, narra episodios o hechos del pasado que no pueden ser calificados de bellos, pero que en su conjunto muestran armonía, expresividad, plasticidad, atractivo o exotismo, y que agradan al espectador por su extrañeza, resultando particulares o típicos de un lugar.

En definitiva, ambas acepciones conjugan el concepto «pintoresco» como condición estética que podría definirse como un conjunto de elementos donde concurren componentes históricos materiales e inmateriales y que manifiestan una serie de valores característicos de una civilización, provocando un sentimiento de satisfacción en el individuo, lo cual hace a dichos valores merecedores de tutela.

2. LEOPOLDO TORRES BALBÁS ANTE LA ARQUITECTURA VERNÁCULA. CRITERIOS DE VALORACIÓN

2.1. *El valor del locus: vernáculo= autóctono=peculiar=pintoresco*

«Emprender el estudio de conjunto de la vivienda popular en España parecerá, sin duda, labor prematura (...) faltan para el de éste, una serie numerosa de detalladas monografías regionales y locales sin las que es aventuradísimo acometer el análisis de las construcciones populares con algunas pretensiones de rigor científico»¹⁸.

¹⁶ MADERUELO, J. (ed.), *William Gilpin...*, *op. cit.*, pp. 30-31.

¹⁷ SOLÓRZANO, A., «Lo pintoresco, acuñación de un concepto estético», en *Escritos* (revista digital), vol. 17, n.º 38, Medellín (Colombia), Escuela de Filosofía, Teología y Humanidades, Universidad Pontificia Bolivariana, enero-junio, 2009, p. 78.

¹⁸ TORRES BALBÁS, L., «La vivienda popular en España», en F. Carreras y Candi (dir.), *Folklore y costumbres populares de España*, Barcelona, Casa Editorial Alberto Martín, 1946. En este trabajo hemos consultado la edición facsímil, Madrid, Ediciones Merino, 1988, vol. 3, p. 139.

Con estas palabras Leopoldo Torres Balbás inauguraba una de sus obras más ambiciosas, aunando los resultados de una intensa labor de recopilación y sistematización de información efectuada durante décadas y abriendo asimismo, una senda para el conocimiento de los valores atribuidos a la arquitectura vernácula, doméstica, autóctona, o como él la denominaba, popular. En 1923 Torres Balbás presentó un trabajo titulado «La arquitectura popular en las distintas regiones de España» en un concurso convocado por el Ateneo de Madrid, con el que obtuvo el premio *Charro-Hidalgo*¹⁹. Convencido de que la tarea de «historiar» la arquitectura vernácula no era fácil, pretendió con esta empresa el acercamiento a las diversas tipologías que convivían en el complejo y heterogéneo mapa geográfico-social-cultural español, plagado de noticias sucintas y fragmentarias, o inéditas en otros casos. A través de un esbozo, de un «andamiaje provisional» como él mismo acuñó, intentó recopilar la mayor parte de las publicaciones sobre la materia hasta la fecha, con el objetivo de facilitar una completa labor historiográfica posterior.

El *locus* configura un «escenario de la cotidianeidad y de circulación de significados en el tiempo»²⁰ que posibilita un diálogo del hombre con su contexto. Se trata de una espiral de vínculos establecidos entre lugar-individuo-comunidad, que encuentra en el espacio su realización plena²¹ y dicha realización permanece sujeta a las condiciones que demandan las necesidades de su propia existencia. La arquitectura como actividad social define el espacio donde ésta emerge, transfiriéndole determinadas fórmulas estéticas adscritas al lugar donde surge como experiencia vital de sus moradores. El flujo vital de dichas fórmulas permite su apropiación, reelaboración y transmisión entre generaciones, constituyendo parte de la idiosincrasia del lugar, de la población, de sus manifestaciones culturales... de su carácter vernáculo, en definitiva, de su identidad. Torres Balbás manifiesta su convencimiento acerca de que la raigambre de la arquitectura vernácula es completamente inherente a su contexto físico, tratándose de una arquitectura que se halla en dependencia indisociable del medio en donde se ubica. Para él, los ejemplos de arquitectura popular constituyen productos en permanente transformación, cuya materia es proporcionada por el suelo y cuyo agente de transformación es el hombre. Pero el individuo no actúa respondiendo a las exigencias de imitación estilística, sino según sus propias necesidades, sin ajustarse a modas o convencionalismos estéticos y rechazando propuestas que no resultan comprensibles o funcionales para su comunidad. Es un arte que se inspira en la propia naturaleza, con materiales y diseños autóctonos que responden a reglas de construcción empíricas²² (Lám. 3). No obstante, la actividad constructiva popular se mueve en un círculo cerrado, donde la repetición de sus formas no tras-

¹⁹ El presente trabajo fue utilizado por Fernando García Mercadal con la autorización de Leopoldo Torres Balbás para su publicación. Vid. GARCÍA MERCADAL, F., *La casa popular en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1930.

²⁰ SÁNCHEZ LUQUE, M., *La gestión municipal del patrimonio urbano en España* (Tesis Doctoral, recurso electrónico), Málaga, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, p. 19.

²¹ *Ibidem*, p. 79.

²² TORRES BALBÁS, L., «La vivienda popular...», *op. cit.*, pp. 151 y 155.



FIG. 3. La Alberca (Salamanca), s.f. 1920, ca. TORRES BALBÁS, L.: «La vivienda popular en España», en F. Carreras y Candi (dir.): *Folklore y costumbres populares de España*, vol. 3, Barcelona, Casa Editorial Alberto Martín, 1946.

ciende en el grado que lo hacen otros estilos cultos o elevados al grado de Arte Nacional: «La Historia es, en gran parte, el relato del vivir de las gentes humildes que forman la masa amorfa de las naciones, no tan sólo la de coturno y blasones, creación artificial de una cultura impuesta o prestada a veces, pero siempre algo exterior y superpuesta por las instituciones políticas y sociales, a la perdurable vida popular (...) pero que no anulan ni borran, ese fondo permanente de lo anónimo e indiferente, que constituye la masa popular»²³.

Sin embargo, para algunos estudiosos coetáneos a Torres Balbás esta arquitectura simplemente no existía. La tendencia que repudiaba el localismo o el tradicionalismo, a favor de otras formas de existencia más «universales» se consolidó a lo largo del siglo XVIII. Dicha tendencia se reveló inaceptando la arquitectura vernácula como una forma de manifestación cultural que expresaba episodios de la historia más íntima y genuina de la nación, historia que bebía de su propio jugo, al margen de las influencias europeas y por lo tanto, que iban en contra de la universalidad y de la idea de nación como sinónimo de potencia hegemónica: «Una “nación” –o cualquier otra forma de identidad– no es un dato al margen de la historia, un *a priori* que el miembro de una comunidad recibe como un tesoro intangible y como una coerción sagrada: la conciencia de comunidad es un hecho sencillamente historiable (...) una historia muy corta y un frágil cesto de mimbres muy heterogéneos»²⁴. Así pues, sólo a partir del siglo XIX los españoles comenzaron a interesarse por descubrir y conocer «el caudal de ese mundo extraño, oscuro y desdeñado»²⁵ de las formas arquitectónicas populares. Hasta entonces no constaba la existencia de estudios específicos sobre la materia, pues el acervo monumental de carácter doméstico y básicamente rural, había permanecido confinado en sus aldeas ante la dificultad de acceso a su conocimiento, y ello lo condenaba a la proscripción, a la desaparición y al olvido. Para Torres Balbás, la investigación de los escasos ejemplos subsistentes, únicamente podría efectuarse a través de la convivencia directa con las gentes, las costumbres y los modos de vida autóctonos. Y para ello no duda en hacer uso del método historiográfico; rastrea y revisa exhaustivamente estudios precedentes²⁶ y publicaciones de diversa índole, e incorpora además una importante proporción de su contribución personal: apuntes de campo y «recuerdos del viajero» realizados en excursiones, así como bosquejos y dibujos realizados *in situ*. Se muestra convencido de que sólo podría conseguirse un estudio fructífero de la arquitectura arraigada de una determinada región, en íntimo y directo contacto con la población, participando de su identidad cultural en su propio lugar de origen:

«Viviendo algo de su propia vida, evitaremos el natural recelo con que responden siempre a gentes para ellos extranjeras que les acucian con curiosidades inexplicables

²³ HOYOS SÁINZ, L. de, «La exposición del Traje Regional», en *El Sol*, 24-4-1925.

²⁴ MAINER, J. C., «Del localismo...», *op. cit.*, p. 8.

²⁵ TORRES BALBÁS, L., «La vivienda popular...», *op. cit.*, p. 143.

²⁶ P. ej. LAMPÉREZ, V., *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, tomo 1, «Arquitectura privada», Madrid, Blass y Cía., 1922, pp. 65-101.

(...) si no les conocemos (...) mal podremos explicarnos la disposición y arte de sus hogares»²⁷.

Torres Balbás trasladó la cuestión de la arquitectura vernácula –tradicionalmente asumida como rural– al ámbito urbano. En la década de los veinte del vigésimo siglo todavía no se había asimilado en España una visión urbanística global, ni tampoco se encontraba siquiera esbozado el concepto de entorno tal y como lo entendemos hoy. Asimismo, resulta casi imposible hablar de proyectos urbanos enfocados a la restauración en esta época, puesto que no podemos remitirnos más que a ejemplos de intervenciones aisladas. Sin embargo, don Leopoldo siempre se mostró manifiestamente contrario a la tendencia aislacionista ochocentista de algunas catedrales europeas y españolas, dejando patente en múltiples ocasiones su convencimiento sobre la necesidad de difundir el verdadero significado de la ciudad histórica, como integrante de una serie de vestigios humildes, cotidianos y anónimos estratificados durante centurias, puesto que la mayor parte de la sociedad lo desconocía. Precisamente, la compenetración entre los vestigios físicos y los sedimentos espirituales, las tradiciones y las costumbres de la sociedad era lo que contribuía a configurar el ambiente urbano. Torres Balbás sostenía que la civilización era un producto histórico que se había desarrollado fundamentalmente en los enclaves urbanos, integrando una serie de intrahistorias que implicaban un grado de complejidad elevado y exigían un estudio específico para descifrar su mensaje: «La reconstrucción del escenario histórico español en toda su complejidad se impone cada vez con mayor apremio»²⁸. En su pensamiento, las intervenciones de aislamiento monumental obedecían a una formación estética anacrónica y pseudoclásica, ausente de todo criterio moderno y fanáticas de una ciudad en estilo, motivada por la incapacidad para comprender la heterogeneidad del mapa patrimonial español:

«El pueblo no entiende casi nunca de término medio, educado en el deseo de ver completamente aisladas las catedrales, creyendo que así parecerán más bellas (...) lo mismo que un paisaje (...) si separamos una catedral de su ambiente secular aislándola, la convertimos en un monumento distinto»²⁹.

Don Leopoldo no dudó en advertir del riesgo que suponía quedarse anclado en tendencias restauradoras anacrónicas que respaldaban el aislamiento monumental, pues mediante la propensión hacia la apertura de plazas ante las fachadas de los monumentos se acentuarían sus líneas horizontales y éstos ofrecerían sensación de continuidad y monotonía, desvirtuándose y adulterando la concepción original de sus autores³⁰. Luchó por implantar una nueva consideración del monumento que rompiera con las prácticas anteriores, no debiendo diferenciarse éste de su trama

²⁷ TORRES BALBÁS, L., «La vivienda popular...», *op. cit.*, p. 140.

²⁸ TORRES BALBÁS, L., «Málaga como escenario histórico», en *Arquitectura*, I, 187-188, julio-agosto, 1974, p. 17.

²⁹ TORRES BALBÁS, L., «El aislamiento de nuestras catedrales», en *Arquitectura*, II, Madrid, Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos, diciembre, 1919, p. 358.

³⁰ *Ibidem*.

urbana adyacente, con quien precisamente, debía continuar manteniendo una relación dialéctica de suma importancia. La conservación de la ciudad histórica y la protección del ambiente original de los trazados históricos, fueron fruto de una reflexión contemporánea que superó la imagen limitada del monumento hasta llegar a un proyecto más amplio y dinámico que se integraba en una compleja realidad, de la cual, el monumento constituía el componente fundamental. Estas orientaciones condujeron a Leopoldo Torres Balbás a Roma, estancia durante la cual, pudo estudiar a Gustavo Giovannoni como figura que teorizaba tal apertura del monumento y lo colocaba en manifiesto diálogo con la ciudad histórica. En la capital italiana Torres Balbás participó del clima de efervescencia cultural del país, lo que sin duda, arrastró al español a realizar un profundo estudio de la ciudad eterna. Viajar a Italia suponía establecer contacto con el ejemplo más auténtico de la tradición clásica y Torres Balbás se familiarizó inmediatamente con el tejido urbanístico romano. Observaba con entusiasmo en qué modo habían sido proyectados los monumentos, a la vez que su contexto, configurado por la arquitectura doméstica y cómo la arquitectura monumental fue modificada con el devenir histórico, tratando de armonizar con los edificios adyacentes de menor entidad. Supo asimilar de aquella atmósfera cultural, cómo comenzaba a arraigarse la concepción del entorno, entendida como ambiente y cómo la arquitectura vernácula era estudiada en sus múltiples parámetros: morfológicos, estructurales y estéticos.

Las particulares condiciones de inserción de la arquitectura monumental en su entorno determinaban perspectivas caprichosas y exigían una contemplación forzosa a corta distancia, puesto que las construcciones de alrededor no permitían abarcar el conjunto desde puntos retirados, contribuyendo a enfatizar la verticalidad de las torres y la esbeltez de las portadas, así como el efecto de sorpresa que provocaba en el espectador. Las constantes referencias de Torres Balbás a la ciudad de Roma ponen de manifiesto lo que en Francia ya se venía advirtiendo desde 1916: el riesgo que suponían las tendencias aislacionistas de los monumentos. Torres Balbás esgrime duros ataques contra la alteración de los entornos monumentales y censura duramente las intervenciones que propugna la Escuela Restauradora, la cual elude la inscripción del monumento en su trama urbana circundante: «Suprimir las construcciones adosadas a las catedrales es adular por completo la creación de los artistas medievales que las labraron (...) la belleza y el factor pintoresco³¹ que el tiempo ha ido prestando en una labor secular»³².

Torres Balbás quedó profundamente permeabilizado por la doctrina giovanoniana y absorbió la noción de *insieme storico*, insistiendo en las ventajas que se derivaban de la conservación de las estructuras y la disposición original de la arquitectura doméstica tradicional, razonando que los monumentos resultarían más interesantes si se contemplaban desde perspectivas oblicuas, direccionadas por la

³¹ El subrayado es nuestro.

³² TORRES BALBÁS, L., *Sobre monumentos y otros escritos. Textos dispersos*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1996, p. 38.

concepción original de sus autores y rodeadas de construcciones más modestas, lo que conferiría al conjunto mayor sensación de grandeza y verticalidad. Con su aislamiento se eliminaban estas perspectivas y el panorama viraba hacia el dominio de las líneas horizontales. La obtención de «perspectivas relativas» que rediseñaban el ambiente a modo escenográfico, en opinión de Torres Balbás, no servía más que para sacrificar ejemplos arquitectónicos dotados de valor y constreñir los monumentos a perspectivas unidireccionales, forzando su contemplación como si de cuadros de un museo se tratasen. Sus intentos por abordar el problema de la ciudad y sus centros históricos de un modo claro y preciso, le llevó a condenar duramente la postura proclive de los técnicos a la tendencia aislacionista, asumiendo el rol de paladín de la arquitectura vernácula. Asimismo, exhortó a la valorización del monumento a partir de su significado urbano, incidiendo en la inexcusable prioridad de conservar la permanencia física de las arquitecturas que configuraban su inherente entorno, en función de la preservación de su memoria histórica, como ya había apuntado Gustavo Giovannoni. El histórico encuentro de ambos autores con motivo de la promulgación de la Carta de Atenas de 1931, fue la excusa perfecta para que el historiador-arquitecto español representase a nuestro país en el debate ideológico acaecido en la ciudad eterna. En dicho encuentro, denunció públicamente las operaciones de restauración que falseaban por completo los monumentos y excluían los signos del paso del tiempo. Puesto que dichas huellas formaban parte de la historia de la arquitectura, con su pérdida se erradicaría su memoria histórica, desorientando e induciendo al error en su comprensión:

«En nombre de ese falso y desgraciado casticismo. Se nos quiso imponer el pastiche, y fijándose en las formas más exteriores de algunos edificios de esas épocas se las trasladó a nuestras modernas construcciones, creyendo así proseguir la interrumpida tradición de la raza»³³.

Con su posicionamiento intentó abrir camino al conocimiento de la arquitectura popular y a los monumentos desconocidos, a través de sus viajes de estudio por rincones «inéditos» de la geografía española. Con ocasión del *V Congreso Internacional del Turismo* celebrado en 1912, Torres Balbás planteó la necesidad de atender a la riqueza artística del país como un medio para atraer al turismo, criticando ferozmente el desorden administrativo de su época y el riesgo que suponía la desaparición del patrimonio pintoresco que integraba el espíritu de los pueblos acumulado a lo largo de la historia. La alusión a los términos «artístico» y «turismo» parece obviar en un principio el componente histórico y nos obliga a interpretar el significado que lleva aparejado el término «pintoresco» en tales circunstancias.

Para Torres Balbás, la destrucción de los monumentos y las ciudades, supone también la desaparición de gran parte de la esencia cultural de las sociedades (identificada con el espíritu nacional de los pueblos) que durante siglos han ido atesorando para goce y disfrute de las generaciones futuras: «(...) la supresión de todo

³³ TORRES BALBÁS, L., «Mientras labran los sillares», en *Arquitectura*, I, junio, 1918, pp. 31-34.

elemento pintoresco³⁴, el deseo de la uniformidad, el derribo de las calles estrechas, irregulares y viejas, y con frecuencia barrios enteros para hacer grandes avenidas y bulevares anchos y tirados a cordel (...) se trazan rectas calles a capricho sin preocuparse del relieve del suelo, cortando el corazón mismo de la ciudad antigua, derribando iglesias, palacios, edificios de todo género, interrumpiendo las circulaciones medievales³⁵. En esta cita el término «pintoresco» evidencia connotaciones plásticas y es utilizado como calificativo estético asociado a cuadros panorámicos o escenográficos peculiares. Partiendo de que, popularmente, el valor más importante que ha caracterizado al patrimonio urbano ha sido el artístico, podríamos identificar el término «pintoresco» utilizado por Torres Balbás, con aquellos paisajes dotados de un característico aspecto y singularmente atractivos a nivel estético. Por otra parte, en esta cita don Leopoldo parece asociar el término «ciudad antigua» con el pasado, reclamando la imposibilidad de prescindir de éste en su condición de testimonio irrecusable para el conocimiento de la arquitectura y por supuesto, como material para el historiador: «(...) no podremos conocer bien el presente –conocer y amar– si no nos compenetramos de lo que hicieron y amaron nuestros antepasados»³⁶. Debemos tener en cuenta que por aquel entonces, lo antiguo y lo viejo eran prácticamente sinónimos de lo histórico y la connotación cultural que se evidencia cuando Torres Balbás hace alusión a la incultura de los ciudadanos, pretende aludir a la extensión espiritual que adquiere el acervo patrimonial acopiado a lo largo de los siglos.

De este modo, valor histórico y valor cultural parecen integrarse en un término global: «patrimonio pintoresco», estableciéndose una serie de vínculos históricos entre el individuo y el medio natural y construido, que desencadena una nueva forma de gusto orientada hacia lo autóctono, como modo de consolidar y fortalecer las relaciones sociales de la nación. En el período cronológico que abarca nuestro trabajo, podríamos interpretar el valor pintoresco como un adjetivo calificativo sinónimo de interesante, bello, genuino o llamativo, que contiene connotaciones eminentemente culturales, asignándose a determinados bienes caracterizados por peculiares méritos con trascendencia histórica, artística y espiritual a nivel colectivo. Así pues, dicho concepto será asimilado en el primer cuarto del siglo XX, apareciendo tipificado en diversos preceptos normativos con categoría de valor asignable a los bienes histórico-artísticos:

1. «Formarán parte del Tesoro Artístico Nacional (...) Las edificaciones o conjunto de ellas, sitios y lugares de reconocida y peculiar belleza, cuya protección y conservación sean necesarias para mantener el aspecto típico,

³⁴ El subrayado es nuestro.

³⁵ TORRES BALBÁS, L., «Los monumentos históricos y artísticos: destrucción y conservación. Legislación y organización de sus servicios y su inventario» (ponencia presentada en el VIII Congreso Nacional de Arquitectos, Zaragoza, 30 septiembre-7 octubre, 1919), en *Cuadernos de restauración*, V, Instituto Juan de Herrera, E.T.S.A.M., 1999, pp. 36-37.

³⁶ AZORÍN, «El paisaje en las letras clásicas», en *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid, Renacimiento, 1912. Cf. TORRES BALBÁS, L., «La enseñanza de la historia de la arquitectura», en *Arquitectura*, V, febrero, 1923, p. 36.

artístico y pintoresco³⁷ característico de España (...)»³⁸; «La declaración de monumento histórico-artístico o pintoresco del Tesoro Nacional se hará mediante expediente incoado (...)»³⁹.

2. «La Conferencia recomienda respetar, al construir edificios, el carácter y la fisonomía de la ciudad, especialmente en la cercanía de monumentos antiguos, donde el ambiente debe ser objeto de un cuidado especial. Igualmente se deben respetar algunas perspectivas particularmente pintorescas»⁴⁰.
3. «Compete a la Dirección General de Bellas Artes cuanto atañe a la defensa, conservación y acrecentamiento del patrimonio histórico-artístico nacional. Para lo cual cuidará: de la inclusión en el Catálogo de Monumentos histórico-artísticos de cuantos edificios lo merezcan, como asimismo de los conjuntos urbanos y de los parajes pintorescos⁴¹ que deban ser preservados de destrucciones o reformas perjudiciales (...)»⁴².

De este modo, y aunque aún no aparezca acuñada una clara definición de ciudad histórica, sostenemos que Torres Balbás parece referirse con la expresión «pintoresco», al valor atribuido al patrimonio construido de la ciudad, en su zona de mayor estratificación histórica (casco antiguo). Es decir, al conjunto de elementos peculiares heredados, depositarios de unos méritos que ofrecen información sobre hechos o acontecimientos extrínsecos a ellos mismos, configurando un paisaje complejo del que forman parte piezas materiales y testimoniales, estéticas, sociológicas y etnológicas.

2.2. *El valor de la historia: La labor heurística de Torres Balbás*

La actividad de Torres Balbás como historiador fue enormemente rica y su preocupación por el Patrimonio añadida a su magnífica capacidad crítica, tuvo mucho que ver sin duda, con su habilidad para comprender los acontecimientos históricos acaecidos en nuestro país, que supo plasmar en una antología de publicaciones, reflejando perfectamente una parcela de nuestra arquitectura desconocida casi por completo con anterioridad, insistiendo sobre la necesidad de su conocimiento. Durante los años veinte y treinta, Leopoldo Torres Balbás intentó rescatar del olvido algunos edificios que «no interesaban» *a priori*, consciente de que era la única forma de salvarlos mediante su difusión, facilitando el acceso al conocimiento por parte de la sociedad. El mensaje que tratará de ofrecer será su oposición a la manipulación del monumento en su condición de documento histórico (su valor primordial) lo que debe mucho a los postulados de Camillo Boito y Gustavo Giovannoni, aunque en muchas ocasiones se quede anclado únicamente en la teoría. En estas

³⁷ El subrayado es nuestro.

³⁸ Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926 relativo al Tesoro Artístico Arqueológico Nacional, art. 2.

³⁹ *Ibidem*, art. 19.

⁴⁰ El subrayado es nuestro. Carta de Atenas de 1931, art. 7.

⁴¹ El subrayado es nuestro.

⁴² Ley relativa al Patrimonio Artístico Nacional de 13 de mayo de 1933, art. 3.

fechas emprenderá una campaña de denuncia sobre el destino al que se estaba condenando el patrimonio arquitectónico español, en inminente peligro de desaparición. Postura crítica y militante de la que hará honor en numerosas ocasiones, especialmente cuando inaugure una sección sobre la arquitectura vernácula desconocida en la revista *Arquitectura* con el artículo «Rincones inéditos de la antigua arquitectura española»⁴³. En dicho trabajo expone su impresión personal acerca de la arquitectura popular poco conocida hasta entonces, citando algunos ejemplos de edificaciones, muchas de ellas en ruina o en peligro de desaparición, incluyendo bosquejos y un breve comentario con las correspondientes noticias históricas vinculadas a los edificios contemplados o descubiertos en sus periplos (Lám. 4). Asimismo realizó estudios historiográficos y comentarios críticos sobre las obras de otros autores, con lo que se patentiza un reconocimiento de las fuentes historiográficas como principal objetivo de la historia del arte aplicada a la tutela de la ciudad histórica. Leopoldo Torres Balbás analiza con vehemencia y sumo empeño la antinomia existente entre creatividad e historia; entre la conservación y la renovación en el contexto de los profesionales dedicados a la restauración: «Combato ideas y procedimientos como consecuencia de una íntima convicción fuertemente arraigada»⁴⁴. Precisamente, fue esta realidad la que le impulsó a interesarse por la historiografía arquitectónica y a introducirse en el campo de la historia del arte, concretamente en el de la historia de la arquitectura. Sin lugar a dudas, su formación en el Centro de Estudios Históricos fue determinante, ya que le proporcionó el bagaje cultural necesario para enfrentarse a la investigación historiográfica⁴⁵.

Partiendo de una visión netamente positivista para el estudio de la arquitectura, Leopoldo Torres Balbás se detuvo pacientemente en la comparación de ejemplos mediante su clasificación tipológica, continuando en cierto modo, la ruta abierta en la historiografía española por Vicente Lampérez y Romea, si bien con otros matices. La línea teórica de Torres Balbás continuó hacia el respeto absoluto por la historia del monumento; un respeto que no afectaba únicamente a la imagen física de las fábricas, tal y cómo se manifestaba en el presente, sino que abarcaba la conservación de aquél como un documento capaz de ofrecer testimonios sobre datos o acontecimientos históricos. Y como Giovannoni, Torres Balbás iniciaba sus estudios partiendo del edificio aislado para extenderse en ocasiones hasta el conjunto urbano, antecedentes de lo que más tarde constituirán sus investigaciones sobre urbanismo histórico.

Su contribución al *VIII Congreso Nacional de Arquitectos* celebrado en Zaragoza en 1919⁴⁶, fue la ocasión perfecta para que Torres Balbás expusiese el problema

⁴³ Vid., p. ej., TORRES BALBÁS, L., «Rincones inéditos de la antigua arquitectura española. El caserío de Aguilar de Campoo (Palencia)» y «Rincones inéditos de la antigua arquitectura española. El Castillo de Lorca (Murcia)», ambos en *Arquitectura*, III, 1920, pp. 11-14.

⁴⁴ TORRES BALBÁS, L., «Los monumentos históricos y artísticos...», *op. cit.*, p. 35.

⁴⁵ VÍLCHEZ VÍLCHEZ, C., *Leopoldo Torres Balbás*, Granada, Comares, 1999, p. 39.

⁴⁶ ISAC, A.: «La ponencia de D. Leopoldo Torres Balbás en el VIII Congreso Nacional de Arquitectos de 1919», en *Cuadernos de Arte*, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada, n.º XX, 1989, pp. 195-210.



FIG. 4. Casa-hospedería de Valcuervo (Salamanca), s.f., TORRES BALBÁS, L.: «*Rincones inéditos de antigua arquitectura española*», en *Arquitectura*, II, septiembre, 1919.

fundamental que afectaba al patrimonio monumental español: la desidia ante su conservación y el desconocimiento de medios para afrontarla. Hace referencia a los libros de viajes en los que se retrata la memoria del acervo monumental lacerado y perdido, que supone la desaparición de gran parte de la historia española. Asimismo, critica ferozmente la ignorancia de las corporaciones locales en su afán por llevar a término los ensanches demandados por las nuevas ciudades, suprimiendo todo elemento histórico y pintoresco de la ciudad antigua, calles estrechas, adarves, placetas..., que debían ceder obligatoriamente a la piqueta, ante el deseo de uniformidad urbanística y ante la construcción de grandes avenidas y bulevares:

«En su labor destructora⁴⁷ encuentran los ayuntamientos muchas veces apoyo en la incultura de los ciudadanos y en menguados intereses políticos (...) Esperemos que el progreso de la educación pública modifique los proyectos bárbaros de los municipios»⁴⁸.

La utilidad de los estudios de historia en la formación de los arquitectos siempre fue un tema recurrente para Torres Balbás, quien sostenía la exigencia de conocer el peso de la tradición artística y arquitectónica propia de su país para un arquitecto dedicado a la conservación arquitectónica, puesto que remitirse a la tradición constituía una premisa inexcusable si se pretendían juzgar las obras del pasado: «Si el arquitecto desconoce la tradición, si ignora la historia de su arte, fatalmente tomará las formas para sus creaciones de los edificios que contempla a su alrededor (...)»⁴⁹. Sostiene que el ejercicio de la profesión del arquitecto supone fundamentalmente una tarea artística y se lamenta de la situación por la que atraviesan los estudios de arquitectura españoles. La exigüidad y parcialidad del bagaje de conocimientos historiográficos proporcionados por parte de los docentes, así como la incapacidad de formar a arquitectos ilustrados, capaces de procurarse un profundo conocimiento de la evolución estilística de la arquitectura española preocupan seriamente a Torres Balbás⁵⁰. La reforma de los estudios de Arquitectura y la importancia que éste concedió a la enseñanza de la Historia en las aulas universitarias propició que el estudio del estilo regionalista motivase una revalorización de la arquitectura popular con gran trascendencia historiográfica⁵¹. En esta época Torres Balbás va gestando los dogmas de lo que llegará a ser su doctrina, escribiendo numerosos artículos sobre arquitectura histórica de las zonas visitadas en sus constantes viajes,

⁴⁷ El subrayado es nuestro.

⁴⁸ TORRES BALBÁS, L., «Los monumentos históricos y artísticos...», *op. cit.*, p. 39.

⁴⁹ TORRES BALBÁS, L., «La enseñanza de la historia...», *op. cit.*, pp. 36-38.

⁵⁰ ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, A., «La crítica de arquitectura en España (1846-1890)», en I. Henares Cuéllar y L. Caparrós (eds.), *La crítica de arte en España (1830-1936)*, Granada, Universidad, 2008, p. 47.

⁵¹ VÁZQUEZ ASTORGA, M., «La arquitectura vernácula como laboratorio de experimentación y vía de modernización para la arquitectura moderna», en A. Aranda Bernal, F. Ollero Lobato, F. Quiles García y R. Rodríguez-Varo Roales (eds.), *Arquitectura Vernácula en el mundo ibérico*, Actas del Congreso Internacional sobre Arquitectura Vernácula, C.I.S.A.V. (Carmona, 26-28 octubre, 2005), Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, Ministerio de Educación y Ciencia, 2007, p. 87.

como la región del centro y norte de España. En sus cuadernos de campo recoge innumerables notas sobre los monumentos que visitaba frecuentemente y dibujaba elementos como la distribución de plantas o detalles arquitectónicos como huecos, molduras, etc. Muchas veces incluía en sus publicaciones fotografías, sus propios bocetos, o bien dibujos de alumnos o colegas, a los que siempre atribuía la autoría correspondiente. En otras ocasiones realizaba viajes específicos para obtener documentación de la arquitectura típica de una región y aunque en esa época la transmisión de imágenes era precaria aún, la documentación gráfica le permitía efectuar un conocimiento empírico de la arquitectura histórica apropiado para iniciar su labor historiográfica. La documentación obtenida directamente mediante anotaciones, fotografías o dibujos era posteriormente completada por un profundo conocimiento de la bibliografía existente. Las anotaciones y recopilación de documentación indexada para sus artículos evidencian la importancia que el autor le concede a la labor historiográfica, constituyendo estos trabajos sobre arquitectura popular el primer estudio extensivo sobre esta materia en España, que abrirá una vía de estudio que será continuada por algunos de sus alumnos y seguidores⁵².

Torres Balbás evidenciaba en todo momento el aspecto positivo de la tradición, respaldando la incorporación de la funcionalidad de las tipologías de arquitectura popular a las obras de restauración, aunque desde el primer momento tropezó con la preocupación de encontrar avenencias entre la historia y la modernidad. Sus lecciones fueron asimiladas por los arquitectos de la generación de 1925, quienes descubrieron en las enseñanzas de don Leopoldo, cómo aquellos edificios anónimos sencillos y funcionales podían ser compatibles con los planteamientos arquitectónicos de vanguardia y a la vez, podían abrir un camino que serviría para despojar a la arquitectura española de la etiqueta de desprestigio por la cual se caracterizaba en aquel momento. Resulta evidente encontrar en la obra de uno de los más insig- nificantes discípulos de Leopoldo Torres Balbás, Fernando Chueca Goitia, una constante preocupación humanista, que sitúa la arquitectura popular por encima de los parámetros habituales, encontrando en ella determinados valores existenciales sólo accesibles a través de la historia. Cada arquitectura obedece a un determinado sistema constructivo y tiene tras de sí una peculiar circunstancia histórico-cultural de la que se convierte en fiel reflejo, con sus singularidades condicionadas por el tiempo y el espacio⁵³.

Por otra parte, Giovannoni aportará a Torres Balbás un nuevo modo de entender la restauración que quedará patente en la Carta de Atenas, mediante el compromiso de la conservación y efectuando intervenciones que debían participar necesariamente del conocimiento de otros aspectos que trascendían más allá de técnicas, materiales o territorios. Torres Balbás opinaba que los vestigios arquitectónicos sub-

⁵² MUÑOZ COSME, A., *La vida y la obra de Leopoldo Torres Balbás*, Sevilla, I.A.P.H., Junta de Andalucía, 2005, p. 24.

⁵³ CHUECA GOITIA, F., *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes castizos de la arquitectura hispanoamericana. Manifiesto de la Alhambra*, Madrid, Dossat, 1979, p. 31.

sistentes debían combinarse con el estudio archivístico para hacer de la historia del arte algo dinámico, atendiendo al escenario-contexto donde cada elemento cobraba vital trascendencia. Planteaba el estudio historiográfico como mecanismo para acceder a una correcta reutilización de las estructuras históricas y defendía la adecuación de éstas al presente, pues en pocas ocasiones, la vida moderna debe encontrarse en conflicto con la conservación de los viejos edificios; por el contrario, se trata de conciliar ambos intereses. De las siguientes palabras, deducimos la permeabilidad de sus teorías a los contactos con el ámbito italiano, en concreto, al *riuso* atribuido a los conjuntos urbanos por Giovannoni:

«Un edificio se ha hecho para ser habitado por el hombre o por la divinidad. No puede decirse lo mismo cuando lo visitamos de tarde en tarde, como se visita un museo, que cuando con él está mezclada parte de nuestra vida»⁵⁴.

Al hilo de lo anterior, con su participación en la Conferencia de Atenas se evidencia en Torres Balbás la asimilación del principio ético propugnado por Giner de Ríos sobre la adulteración de las obras de arte antiguas y la importancia que este último concede al criterio histórico, quien denuncia las restauraciones que falseaban por completo el monumento, condenándolo a una imagen abstracta y desprovista de vida⁵⁵. No obstante, en los trabajos de la Alhambra se tomarán como punto de partida las necesidades de la praxis más allá de los aforismos teóricos, lo que sin duda comprometerá la investigación histórica. Torres Balbás huirá de las intervenciones que recurren a las hipótesis, como demuestra su censura a los «restauradores adornistas» de la Alhambra como Contreras y Cendoya de la Torre. El apoyo que le brindan las noticias históricas indagadas en documentos de archivo, le servirán a veces para datar el monumento, y en otras ocasiones, para fijar las circunstancias y los motivos que determinaron su edificación o destrucción «lo que constituye el verdadero objeto de la historia del arte»⁵⁶, así como las interrelaciones establecidas entre diferentes estilos artísticos (Lám. 5):

«Progresos e innovaciones se realizan siempre en los edificios más importantes, levantados con amplios recursos en las ciudades más populosas (...) algunas de las formas de estos edificios repítanse en interpretaciones bárbaras y torpes, pero a veces no desprovistas de valor pintoresco⁵⁷ (...) Es frecuente decir de muchos pueblos y villas andaluzas que su ambiente y aspecto son árabes»⁵⁸.

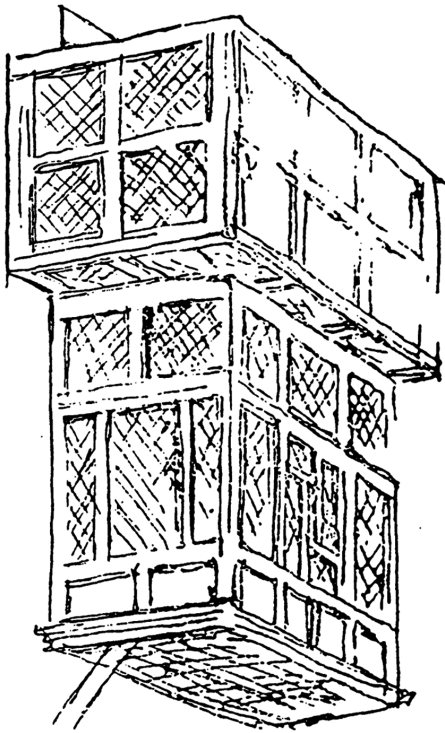
⁵⁴ TORRES BALBÁS, L., «La utilización de los monumentos antiguos», en *Arquitectura*, III, julio 1920, pp. 179-181.

⁵⁵ GALLEGO ROCA, J., «Leopoldo Torres Balbás y Piero Sanpaolesi: Dos estudiosos, una cultura de la restauración arquitectónica», en J. Gallego Roca (dir.), *Dos estudiosos, una cultura de la restauración arquitectónica: Leopoldo Torres Balbás y Piero Sanpaolesi (Seminario Torres Balbás)*, Granada, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Granada, 2001, p. 10.

⁵⁶ GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, A., «Leopoldo Torres Balbás: Sobre monumentos y otros escritos», en J. Gallego Roca (dir.), *op. cit.*, pp. 67 y 74.

⁵⁷ El subrayado es nuestro.

⁵⁸ TORRES BALBÁS, L., «De algunas tradiciones hispanomusulmanas en la arquitectura popular española», en *Al-Andalus*, XII, 1947, pp. 427-428.



Alhama

FIG. 5. Alhama (Granada) Ajimez desaparecido, 1877.

Autor: Manuel Gómez-Moreno interpretado por José Luis Picardo. TORRES BALBÁS, L.: «Ajimeces», en *Al-Andalus*, XII, 1947.

Por otra parte, la semántica de «lo pintoresco» será un recurso frecuente en Torres Balbás, quien relata en las páginas de sus artículos, por ejemplo, cómo resulta habitual apreciar la tradición islámica de los ajimeces en la arquitectura hispanomusulmana de ciudades como Málaga (Lám. 6):

«(...) a las sugerencias románticas que la palabra evoca podrá añadirse una nueva de ocultación y misterio. Del auténtico ajimez desaparecerá la visión de la doncella musulmana, envuelta en blancas y holgadas vestiduras, para dejarnos tan sólo sospechar, más que ver, tras espesas celosías, la presencia de una figura femenina enclaustrada»⁵⁹.

⁵⁹ TORRES BALBÁS, L., «Ajimeces», en *Al-Andalus*, XII, 1947, pp. 416-417.



FIG. 6. Barrio de casas en la falda oeste de la Alcazaba (Málaga), 1900, donde podemos observar los ajimeces de tradición islámica. Autor: Miguel Castañeda, Archivo Temboury, n.º 2394.

Su idea de conservacionismo se asentará en dos elementos de juicio: el eclecticismo y la elasticidad en cuanto a los criterios de intervención, determinada por las particularidades de cada caso concreto, lo que le llevará a decantarse por el criterio de antigüedad en cuanto a la atribución del valor histórico. De la labor histórico-arqueológica asimilará las anotaciones, los bosquejos *in situ* y notas históricas sobre las vicisitudes relacionadas no sólo con el monumento, sino con su contexto territorial, que trasladará al trabajo de campo a través de sus viajes y excursiones. También aborda en su obra el tema de la recuperación de la utilidad de los monumentos, una prolongación de la vida física que no podría efectuarse si no se atendiese a la funcionalidad en las intervenciones, reintegrando el monumento a su destino originario⁶⁰:

«(...) No apartemos de nuestra vida en nombre de un falso principio artístico, esos edificios que llevan centenas de años en contacto con la humanidad (...) dejémosles que vivan nuestra vida, pues tal es su fin, y que si es necesario, perezcan con nuestra muerte»⁶¹.

⁶⁰ VÍLCHEZ VÍLCHEZ, C., *Leopoldo Torres Balbás, op. cit.*, p. 34.

⁶¹ TORRES BALBÁS, L., «La reparación de los monumentos antiguos en España I», en *Arquitectura*, enero, 1933, p. 1.

3. LA PRAXIS DE LA HISTORIA: SELECCIÓN AXIOLÓGICA Y CONFIGURACIÓN PINTORESCA DEL LUGAR EN BASE A SU INTELECCIÓN

El maestro Chueca Goitia sostenía que Leopoldo Torres Balbás era un especialista en historia de la arquitectura dotado de firme rigor científico y aguda sensibilidad estética, aunque se ciñese a un campo de acción muy limitado. Su condición eminentemente medievalista pudo influir posiblemente en la aplicación de su particular modo de concebir el valor histórico con una inflexibilidad extrema, valor que se remitía en última instancia al de antigüedad⁶². No obstante, a nivel práctico, Chueca afirma que el criterio práctico de Torres Balbás se basaba en «completar sin destruir, añadir sin restar, recrear el compendio del monumento revivido sin ruptura ni falsificación, en su más pura esencia»⁶³. Éste afirmaba que si al hacerse cargo de algunas obras de restauración monumental, don Leopoldo hubiera mantenido a ultranza los criterios conservacionistas de neutralidad o abstención, no habrían quedado más que escombros. Chueca justifica así la praxis de su maestro, afirmando que existe una necesidad de actuación sobre el monumento mediante la creación, y la restauración es en sí misma un acto de creación: «Torres Balbás creaba al mismo tiempo que restauraba». Pero la creación exige sensibilidad y respeto hacia la obra histórica, porque al restaurar se establece uno de los más sutiles vínculos entre presente y pasado. Vínculo que se dirige a cimentar los pilares de aprehensión del monumento por parte de la sociedad, por ello había que conferir al monumento tonos o matices ambientales: «la única manera de consolidar un edificio es terminarlo, es mantenerlo en pie, es completarlo de la manera que sea (...)»⁶⁴.

Pese a sus intentos de adoctrinar a la sociedad para favorecer la preservación de los valores de la arquitectura vernácula, Leopoldo Torres Balbás rinde evidente en ocasiones su impericia para interpretar el significado de la arquitectura vernácula en toda su complejidad y por lo tanto, la imposibilidad de discernir exactamente sobre el valor de la historia, entendida como la totalidad de los períodos históricos. A través de algunas actuaciones, como la reconstrucción de la Alcazaba de Málaga, podemos comprobar como Torres Balbás se decanta por el criterio de mayor antigüedad. Su afán por rescatar el monumento de su degradación física y social, le obligó a situarse ante la disyuntiva que originaba enfrentarse a dos tipos de edificaciones históricas: la fortaleza árabe y los edificios adheridos al monumento, que configuraban un perfil típico de arquitectura vernácula decimonónica malagueña. Finalmente, la inaceptación y el descrédito atribuido por la misma sociedad a la arquitectura popular, le llevó a decantarse por el estilo hispanomusulmán, restos que a su juicio constituían los de mayor antigüedad y de mejor conservación, para

⁶² CHUECA GOITIA, F., «Torres Balbás, restaurador e historiador de la arquitectura», en *Sesión conmemorativa de la Fiesta Nacional del Libro Español (celebrada el día 30 de abril de 1982 en la Real Academia de la Historia)*, Madrid, Instituto de España, 1982, pp. 26-27.

⁶³ *Ibidem*, p. 29.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 30-32.

tratar de «hacer algo pintoresco y agradable»⁶⁵. La sociedad de entonces identificaba lo monumental con lo antiguo y lo antiguo con lo histórico, por otra parte, la escasa o nula entidad monumental –que no histórica– atribuida a las arquitecturas domésticas ubicadas en el entorno de la Alcazaba resultó determinante en el criterio adoptado⁶⁶, puesto que la arquitectura vernácula no aparecía todavía aceptada, categorizada, ni reconocida institucionalmente, y por lo tanto, no se cuestionaba su pérdida o destrucción. Con lo cual, era necesario deshacerse de cualquier construcción posterior al siglo XVI, negando la oportunidad de recuperación formal de cualquier ejemplo de arquitectura doméstica sito en ese ámbito.

4. EPÍLOGO

En todos y cada uno de los casos en que Leopoldo Torres Balbás estudia las posibilidades de una intervención restauradora, se patentiza su sólido bagaje intelectual amparado en el rigor positivista. Siempre huye de elucubraciones teóricas o razonamientos filosóficos, buscando el firme puntal del dato histórico-documental y considerando aspectos tales como la concepción espacial, o la influencia del medio sociológico y geográfico en la creación arquitectónica. No obstante, irá depurando y perfeccionando progresivamente su pensamiento, orientándolo hacia la defensa de la unidad de criterio con matices, que serán determinados por cada caso concreto. Perseguirá transmitir una imagen homogénea predeterminada que logre calar en la sociedad, aunque para ello obtenga resultados decorativistas y sugerentes que parten del valor pintoresco. Así pues, las posibilidades potenciales de recuperación de algunos monumentos, le condujeron a radicalizar posturas respecto a su posicionamiento histórico, que no dejaba lugar a dudas: el criterio a seguir era indiscutiblemente el de mayor antigüedad.

⁶⁵ Carta de Torres Balbás a Gallego Burín, con fecha 6 de julio de 1943. GALLEGO ROCA, J., *Epistolario de Leopoldo Torres Balbás y Antonio Gallego Burín*, Granada, Universidad, 1995 (1.ª ed. Granada, 1987), p. 251.

⁶⁶ ORDÓÑEZ VERGARA, J., *La Alcazaba de Málaga. Historia y restauración arquitectónica*, Málaga, Universidad, Instituto del Patrimonio Histórico, 2000, p. 236.