

Unos breves apuntes sobre restauración: a propósito de la Fuente de las Ranas

FERNANDO GONZÁLEZ MORENO

*Profesor de Gestión
y Conservación del Patrimonio*

*Pues tened cuidado de vuestros monumentos y no
tendréis luego la necesidad de repararlos.*
(John Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura*, 1849)

TODA RESTAURACIÓN PARECE ESTAR INE-
ludiblemente ligada a la polémica.
En los últimos años, tanto las inter-
venciones más relevantes en el patrimonio
como las más puntuales y circunstanciales
—desde la restauración desarrollada entre
1980 y 1994 en las pinturas de la bóveda de
la Capilla Sixtina (Roma, Italia) hasta la
consolidación en 1999 de las pinturas
murales en la Ermita de Belén de Liétor
(Albacete)— no han dejado de alentar el
debate en torno a los criterios que deben
regir la restauración, que deben señalar
hasta dónde se puede actuar y que han de
marcar las limitaciones a las que debe
someterse el restaurador. Y ante todo, estas
intervenciones evidencian la fuerte escisión
existente entre los diferentes protagonistas
y sectores que toman parte en estos proce-
sos: restauradores, historiadores del arte,

artistas, políticos y ciudadanía. Pero por
qué se producen estos debates. A qué se
deben estas polémicas. ¿No existen ya cri-
terios que rijan la restauración del patrimo-
nio y que por tanto marquen qué es lo que
se puede o lo que no se puede hacer al
intervenir en el patrimonio? La respuesta a
este interrogante es clara e incuestionable-
mente afirmativa. La *Carta sobre la conser-
vación de los monumentos de arte e historia*
(Atenas, 1931)¹, la *Carta Internacional sobre
la conservación y la restauración de monumen-
tos y de conjuntos histórico-artísticos* (Vene-
cia, 1965)² o la *Carta del Restauro* (Roma,
1972)³ —base esta última de la noción de
restauración que se recoge en la poco res-
petada ley española de patrimonio (Ley
16/1985 de 25 de junio del Patrimonio His-
tórico Español)— han servido para desarro-
llar, afianzar y delimitar el concepto de res-

1. Emitida por el *International Council of Monuments* (ICOM) de la Sociedad de Naciones; posterior *International Council of Monuments and of Sites* (ICOMOS) de UNESCO.

2. Redactada en el II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos en Venecia en 1964 y ratificada por ICOMOS en 1965.

3. Documento del Ministerio de Instrucción Pública italiano al que todos los directores y jefes de organismos autónomos debían atenerse escrupulosa y obligatoriamente. Su redacción parte de la teoría desarrollada desde el Istituto Centrale del Restauro gracias a Gustavo Giovanonni y Cesare Brandi. Puede consultarse íntegro en Brandi, Cesare: 1988, pp. 129-149.

tauración moderna que empleamos en la actualidad.

La restauración –según enunció Cesare Brandi⁴– “constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro. Y en virtud de ello, la restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación histórica, y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte a través del tiempo”. El restaurador actúa sobre la materia de la obra, pero qué duda cabe que esa materia no es sólo cierta variedad de granito, una combinación de pigmentos y aglutinantes o una tipología de arcilla sometida a una cocción de ciertas características que podemos reproducir y sustituir cuando el original se encuentra dañado, porque sólo aquella materia, la original, es la que por efecto del tiempo ha hecho de la obra de arte lo que es: un documento en el que la historia, el tiempo, se ha materializado y ha actuado, transformando la obra de arte originaria y enriqueciéndola, dotándola de los valores que la han hecho merecedora del reconocimiento de la sociedad a lo largo de los años y de los siglos.

La restauración nunca debe ir dirigida a eliminar de una obra de arte los efectos que el tiempo ha ejercido sobre ella, porque ese tiempo supone la “vida” de esa pieza, su historia. La pretensión de recuperar el estado originario de una pieza implica abolir el lapso de tiempo transcurrido desde la finalización de una obra hasta el presente y, por tanto, supone falsificar el carácter documental de ésta. Por el contra-

rio, es necesario preservar su autenticidad, conservando o consolidando el patrimonio que hemos recibido para legarlo a las generaciones futuras en las mejores condiciones, sin falsificarlo ni manipularlo. Porque nunca podemos aspirar a que a través de la restauración el patrimonio recupere la imagen que tuvo cuando salió del cincel del escultor, cuando se terminó de colocar el último sillar de piedra o cuando se extrajo del horno; esa imagen corresponde al pasado y querer recuperarla para el presente implica generar un falso histórico. El restaurador debe respetar todas las adiciones que una obra de arte ha recibido a lo largo de su “vida”, siempre y cuando no se trate de adiciones que oculten otros elementos de mayor mérito artístico, desechando todo intento de reconstruir la obra⁵. Incluso cuando sea necesario para la comprensión de la pieza incorporar nuevos elementos, éstos deben ser perfectamente reconocibles e identificables con respecto a las partes originales, evitándose las confusiones miméticas.

A la vista de estos planteamientos –recogidos en la ya citada ley de Patrimonio Histórico Español de 1985 (título IV, artículo 39)⁶–, ciertas actuaciones desarrolladas en el pasado en buena parte de nuestro patrimonio más relevante no sólo resultan excesivas e irrespetuosas, sino ilegales. Al amparo del ideal del arquitecto francés Viollet-le-Duc por devolver los monumentos a su forma prístina, a su unidad formal y estilística⁷, diversos arquitectos españoles afrontaron la reconstrucción de nuestro patrimonio con el objetivo de recuperar su imagen original dentro de una concepción de estilo puro, sin adiciones de otras épo-

4. Brandi, Cesare: 1988, pp. 15 y 17.

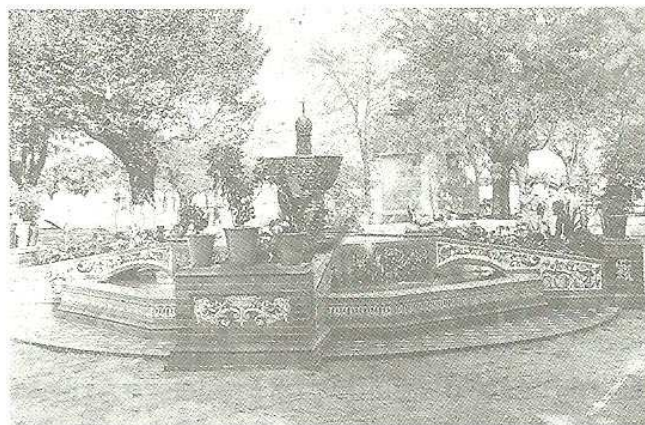
5. Sólo se permiten los procesos de anastilosis: reconstrucción de una obra cuando se cuenta con las partes originales y existe constancia clara y documental del estado original de la obra.

6. Debo precisar que la ley sólo hace referencia a los BIC (Bienes de Interés Cultural) como objeto de su aplicación. En cualquier caso, se trata de una normativa que debe regir cualquier actuación en patrimonio.

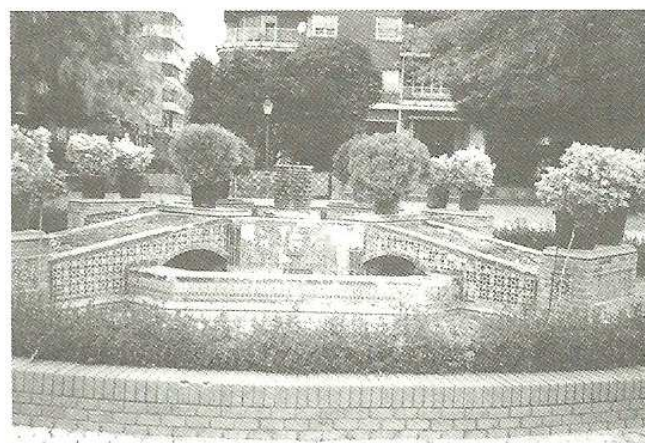
7. Véase Capitel, Antón: 1988, pp. 17-21.

cas e, incluso, reformulado. Esta idea restauradora historicista, plasmada en un Real Decreto de 1850 que obligaba a acomodar *“las renovaciones al carácter de la fábrica, y procurando que las partes antiguas y las modernas se asemejen y parezcan de una misma época”*⁸, impulsó y dio justificación a las intervenciones de Elías Rogent en Santa María de Ripoll (Gerona, 1865-1886), reconstruida en su práctica totalidad; de Manuel Aníbal García en San Martín de Frómista (Palencia, 1901-1904), desmontada y reconstruida con sillares y capiteles de nueva labra; de Matías Laviña, Juan de Madrazo y Demetrio de los Ríos en la Catedral de León (1859-1892), cuyos pilares, arbotantes, pináculos, bóvedas y fachadas fueron reconstruidos; de Rafael de Contreras en la Alhambra granadina (1845-1890), recreándose diferentes elementos ornamentales con un sentido puramente romántico; o de José Puig y Cadafalch en la cabecera de la Iglesia de San Juan de las Abadesas de Gerona, reconstruida en un prístino neorrománico.

Esta concepción restauradora no nos ha legado el patrimonio original, aún cuando esa fuese su intención, sino un patrimonio historicista, un *“neo”* o un *revival*, una recreación del pasado desde el presente. Quede claro, pues, que el objetivo de una adecuada restauración no es la de devolver una obra de arte a su estado primitivo, sino tan sólo la de asegurar su transmisión íntegra y auténtica al futuro. *“El verdadero sentido de la palabra “restauración” –indicaba John Ruskin⁹ en relación a los planteamientos violletianos– no lo comprende el público ni los que tienen el cuidado de velar por nuestros monumentos públicos. Significa la destrucción acompañada de una falsa descripción del monumento destruido. No abusaré sobre este punto tan importante; es imposible, tan imposible*



Fuente de la Ranas. Talavera de la Reina (Toledo), 1924 (Fotografía extraída de Hurley, María Isabel: Talavera y los Ruiz de Luna).



Fuente de la Ranas. Talavera de la Reina (Toledo), 2002 (Fotografía del autor).

como resucitar a los muertos, restaurar lo que fue grande o bello en arquitectura. Lo que, como ya he dicho, constituye la vida del conjunto, el alma que sólo pueda dar los brazos y los ojos del artífice, no se puede jamás restituir. Otra época podría darle otra alma, mas esto sería un nuevo edificio. No se evocará el espíritu del artista muerto, no se le podrá hacer que dirija otras manos y otros pensamientos. En cuanto a la pura imitación absoluta, es materialmente imposible”.

Pese a los planteamientos expuestos, constatamos cómo en la actualidad sigue existiendo un fuerte empeño en la reconstrucción y recreación del patrimonio,

8. Véase en Navascués, Pedro y Quesada, María Jesús: 1991, p. 61.

9. El autor hace referencias a la arquitectura, pero los planteamientos son aplicables a cualquier manifestación artística. Ruskin, John (1849): 2000, pp. 196-197.

presentándose como recuperación del pasado algo que no deja de ser un mero falso histórico. Buen ejemplo de ello, y por desgracia no el único, es el caso concreto que ahora nos ocupa: la emblemática Fuente de las Ranas del Paseo del Prado de Talavera de la Reina (Toledo). En el mismo espacio en el que hoy en día se sitúa una nueva Fuente de las Ranas, existió una primera fuente diseñada por Francisco Arroyo en 1924 como parte del conjunto cerámico de la fábrica Nuestra Señora del Prado para los mencionados jardines¹⁰. Sus bancos, pérgolas, kiosco para música, jaulas de animales, estanque para patos, estanterías para libros y pedestales presentaban azulejos con una variada decoración (escenas taurinas, animales, reproducciones de azulejos de Delft, frases alusivas a la música, motivos geométricos de repetición, lagarteranos, etcétera)¹¹.

La fuente presentaba un primer pilón octogonal en cuyo interior se disponía otro de menor planta pero mayor altura, uniéndose ambos por cuatro puentecillos dispuestos en sentido radial desde el pilón central. La diferencia de altura permitía que el agua cayese del primer pilón al segundo a través de las bocas de cuatro máscaras monstruosas. Los citados puentecillos, que servían además como jardineras, se remataban al exterior con un pedestal para macetas y al interior con una rana (cuatro en total) por cuya boca manaba el



Pila bautismal. Hospital de San Lázaro, Sevilla, inicios del siglo XVI (Fotografía extraída de Gestoso Pérez, José: Historia de los barro vidriados sevillanos)

agua. Completaba la estructura de la fuente una taza central que reproducía la forma de una pila bautismal al modo de las producidas en Sevilla a inicios del siglo XVI. En concreto, existe una gran similitud entre la taza elaborada para esta fuente y la pila bautismal del Hospital de San Lázaro en Sevilla –en vidriado verde y melado con piñas en relieve organizadas en ramas diagonales en la base y ondulantes en la taza–, posible modelo para la pieza que ahora analizamos¹². El agua manaba por aspersión a través de un surtidor metálico sobre

10. Esta primera fuente puede verse en las fotografías publicadas en Hurley, María Isabel: 1989, fig. 64, s/p.; Pacheco, César y Díaz, Benito (Edic. y coord.): 1997, p. 92.; y Gómez, José María y Reneo, José Luis: 2003, pp. 17 y 50. Los últimos autores citados, además, publican un boceto de la fuente. La fábrica *Nuestra Señora del Prado* elaboró otras fuentes de gran interés, como la del Parque Gasset de Ciudad Real (1924), que contaba con ranas y patos cerámicos a modo de surtidores; la monumental del Parque de la Independencia en Rosario (Argentina, 1927), con leones cerámicos sirviendo como surtidores y tritones sustentando la taza central; o la del Mercado Municipal de Talavera de la Reina (Toledo), que varía el modelo de fuente central de los anteriores casos por aparecer adosada a un muro.

11. Las fábricas de *Ginestal*, *El Carmen* y *Montemayor* también tomaron parte en la decoración de los bancos. Hurley, María Isabel: 1989, pp. 209 y 210. Las obras de los Jardines del Prado culminaron con la construcción del triple arco de entrada al paseo en 1943 siendo alcalde de Talavera de la Reina Justiniano López Brea. En las últimas décadas, la decoración cerámica del parque se ha incrementado con las aportaciones de *Artesanía Talaverana*, como el recubrimiento del kiosco de música de 1989.

12. Pieza de 0'52 ms. de altura (taza), 0'42 ms. de altura (pedestal) y 3 ms. de circunferencia (taza). Véase en Gestoso Pérez, José (1903): 1995, pp. 137-144 y fig. II, s/p.

un remate cerámico con forma de piña en la taza principal, cayendo no sólo sobre ésta sino sobre todo el conjunto de la fuente; pero además, el agua que rebosaba de la taza, procedente tanto del surtidor superior como desde las ranas de la parte inferior, caía al pilón central y, a través de las ya comentadas máscaras monstruosas, al pilón de mayores dimensiones, donde el agua generaba un anillo que discurría bajo los pequeños puentes.

La obra cerámica de la fuente conjugaba el empleo tanto de azulejo plano como piezas escultóricas o de molde. El azulejo plano revestía el pilón exterior (repetición de glifos y elementos vegetales según un modelo de Hernando de Loaysa¹³), el suelo de éste (peces y moluscos), los puentecillos (grutescos neo-renacentistas), parte de los pedestales exteriores (delfines fitomórficos y copas en unos casos, y *puti* con grutescos en otros), el pilón interior (guirnaldas con lazos, frutos y flores y *puti*), el suelo de éste (elementos vegetales estilizados de repetición) y se combinaba con olambrillas (elementos vegetales y flores) y losetas en bizcocho achaflanadas para conformar el pavimento exterior. Las piezas en relieve se limitaban a las cuatro máscaras del pilón interior, que parecían estar sustentadas por los *puti* pintados en los azulejos, a las cuatro ranas y a la taza central (pila con pedestal y surtidor con forma de piña).

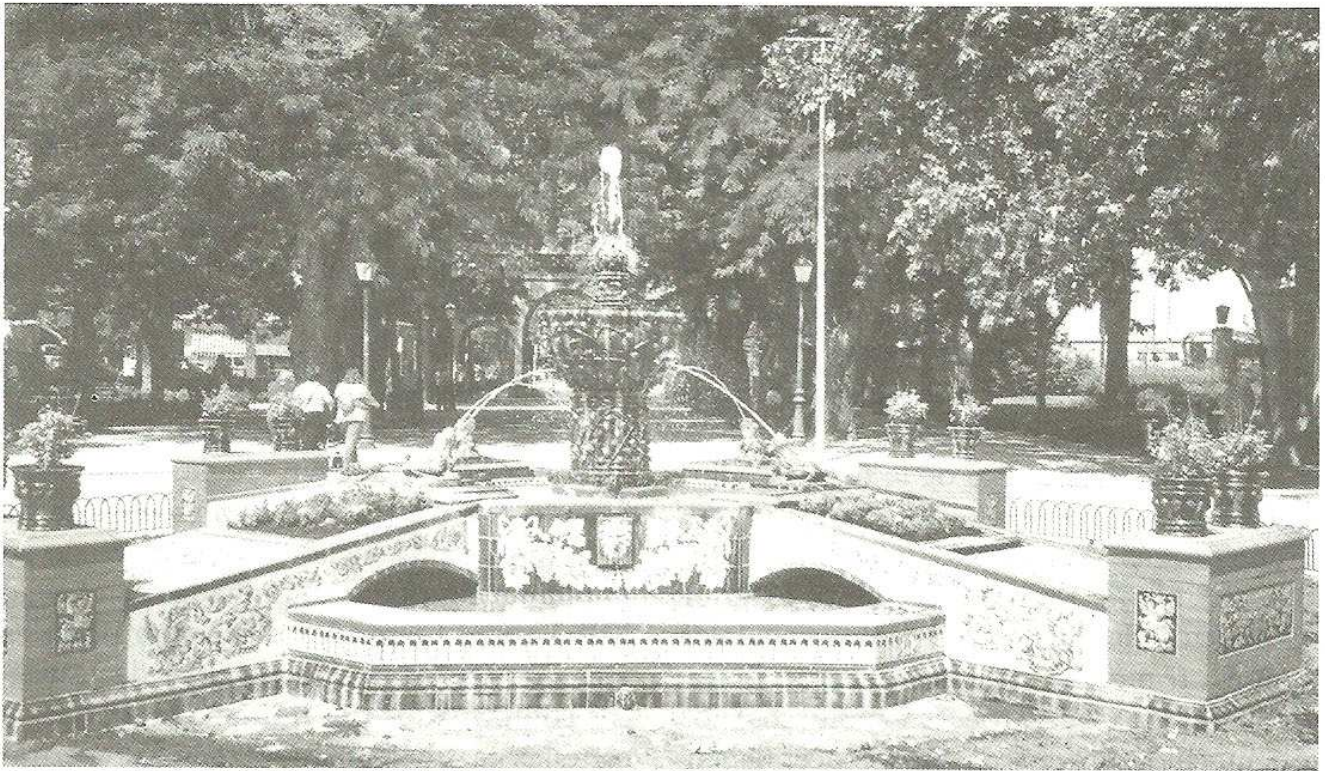
Tras la Guerra Civil, durante la cual la fuente debió de sufrir serios desperfectos, se procedió a eliminar el recubrimiento original de azulejos con decoración neo-

renacentista y neo-barroca y, sin modificar la estructura de base ya comentada, la fábrica *Nuestra Señora del Prado* generó una nueva epidermis cerámica para la fuente¹⁴. Esta actuación dotó a la fuente de una apariencia bien distinta a la primitiva, ya que ahora se emplearon azulejos de arista o cuenca con los cuales se elaboró una ornamentación de índole neo-islámica. Estos azulejos, realizados de forma industrial mediante moldes y prensas verticales, reproducían la imagen de los alicatados islámicos, cuya tradición había gozado de una amplia presencia en España desde su implantación por los almohades en el siglo XIII. Cuatro fueron los diseños principales recogidos en esta fuente: lacerías de arabescos conformados por figuras poligonales y estrellas (azulejos rectangulares y cuadrados en el recubrimiento exterior del pilón interior y en los laterales de los puentecillos), palmetas (azulejos cuadrados en el pilón exterior y en el recubrimiento interior del pilón central), arabescos de formas poligonales (azulejos cuadrados en los laterales de los puentecillos) y composiciones vegetales estilizadas insertas en marcos polilobulados octogonales (parte superior del poyete del pilón exterior y del interior). Todo ello elaborado mediante cuenca o arista y policromado en azul, negro, melado y verde sobre fondo blanco. Los solados originales con peces (pilón exterior¹⁵) y formas vegetales estilizadas (pilón interior) se mantuvieron, así como la taza central—cuya apariencia de pila bautismal trianera quedaba en perfecta consonancia con el resto de la decoración neo-andalusí—, las

13. Entre otros, para el zócalo de la Iglesia de San Justo en Manzanillo (Valladolid) en 1586. Véase en Moratinos, Manuel y Villanueva, Olatz: "Nuevos datos sobre la obra en Valladolid del maestro azulejero Hernando de Loaysa" en Goya (nº 271-272). Madrid, julio-octubre 1999, pp. 205-212.

14. Los azulejos de Ruiz de Luna aparecían siempre marcados con el sigilo del creciente lunar, sello que aquí no encontré. En cualquier caso, no cabe la menor duda de que la fábrica contó con azulejos de "cuenca" y de "cuerda seca" entre su producción. En otros espacios del mismo parque se conservan azulejos que así lo constatan.

15. La falta de algunos de estos azulejos se suplió disponiendo otros de "florón principal" bícromos.



Fuente de la Ranas. Talavera de la Reina (Toledo), 2004 (Fotografía del autor).

máscaras monstruosas y las ranas.

La fuente, con su nueva epidermis neo-islámica, se mantuvo en un adecuado estado de conservación hasta la década de los años ochenta del siglo XX¹⁶, momento a partir del cual se aceleró su proceso de degradación. Hacia el año 2002, esta fuente, dejando a un lado los devastadores efectos de ciertas acciones vandálicas –en el citado año la taza central fue arrancada con nocturnidad y alevosía–, presentaba los signos evidentes de la constante erosión que a lo largo de los años había provocado el agua. Tanto mientras se encontraba en uso, como una vez que cesó su funcionamiento –pero no las condiciones climatológicas adversas–, la humedad provocó el progresivo desgaste de la capa pictórica (esmalte) hasta eliminarla por completo en algunos casos. De este modo, los dibujos y colores de algunos azulejos habían quedado completamente velados o incluso desaparecidos. Este proceso se había visto

potenciado mediante la proliferación de hongos y líquenes, los cuales se alimentan del propio material, introduciéndose en el esmalte (apariencia de suciedad) y produciendo su pérdida. Además, numerosos azulejos se habían desprendido y, por falta de una adecuada política de conservación, habían terminado por fracturarse y por perderse.

Ante esta situación, el Ayuntamiento de Talavera de la Reina decidió acometer las obras de “restauración” de la fuente; obras que, lejos de estar dirigidas a una adecuada consolidación y preservación de la fuente con la que contábamos, reponiendo los elementos perdidos y estableciendo las medidas necesarias para frenar su deterioro, se orientaron hacia la recuperación de “la cerámica de la fuente, siguiendo el modelo original que diseñaron los ilustres ceramistas locales Ruiz de Luna y Francisco Arroyo”¹⁷. A la luz de los planteamientos expuestos en la primera parte de este artículo, sólo cabe

16. Se había producido la sustitución de las ranas-surtidor, objeto de continuos ataques vandálicos, pero la fuente continuaba en uso.

17. *La Voz de Talavera* (Edición digital, n° 527).

decir que dicha “restauración”, que no merece tal nombre, no puede sino ser calificada como grave atentado contra el patrimonio, ya que no sólo ha supuesto la pérdida irreparable de la Fuente de las Ranas original –pues esa fuente de apariencia neo-islámica es la que la historia y las generaciones pasadas nos habían legado como original, y no otra–, sino además la gestación de un falso histórico. Una inscripción en el pilón exterior reza: “LA FUENTE DE LAS RANAS, OBRA CONSTRUIDA POR RUIZ DE LUNA EN 1924. REALIZADA, SIGUIENDO LA ESTRUCTURA Y DECORACIÓN DE LA ANTIGUA FUENTE POR EL ALFAR EL CARMEN EN 2003”. Que nadie se llame a engaño; la fuente que ahora contemplamos no es ni será nunca la fuente ideada por Juan Ruiz de Luna y Francisco Arroyo, pues sólo ellos pudieron llevarla a cabo, no nosotros. ¿Por qué hemos destruido la fuente original con la que contábamos para generar una falsificación de nuestro patrimonio? El hecho de saber cómo fue la primera apariencia de esta fuente no nos legitima para reproducirla, porque aún siendo una copia exacta de aquélla nunca será aquélla; no podemos abolir el tiempo transcurrido desde 1924 hasta la actualidad. La fuente que habíamos heredado era la que debíamos preservar por ser la auténtica; ésta es un sucedáneo.

La “restauración” se justificó con planteamientos que aludían a que “la restauración respete el modelo original, el que realizó Francisco Arroyo [...] y que se realice la obra tal como estaba y recuperar el original”¹⁸

(en resumen, *come era e dove era*); pero cómo se podía respetar un “modelo original” del que nada conservábamos a costa de destruir aquello que sí pervivía. Ninguna reconstrucción es lícita si implica la destrucción del patrimonio original. Ninguna réplica puede imponerse con el valor del original, porque nunca podrá gozar de los valores históricos que sólo el tiempo concede. Las réplicas no cuentan con ese valor añadido que convierte a los originales en piezas irremplazables. Y en este sentido, ni siquiera la réplica más perfecta –que tampoco es el caso de la que nos ocupa¹⁹– podrá colocarse jamás a la altura de un original. Hemos destruido una fuente que formaba parte de nuestra memoria histórica; permítanme incluso decir, no sin sentir cierta añoranza, que formó parte de mis escenarios cotidianos.

Sirva a modo de conclusión que no hay restauración posible que no sea la preventiva; la labor continuada y bien asesorada que permita la conservación de nuestro patrimonio para legarlo en un estado óptimo de conservación, protegido frente a las agresiones que lo amenazan y libre de falsificaciones, réplicas o cualquier otra suerte de modificación que le reste autenticidad. “*La conservación de los monumentos del pasado –y finalizo citando una vez más a John Ruskin²⁰– no es una simple cuestión de conveniencia o de sentimiento. No tenemos el derecho de tocarlos. No nos pertenecen. Pertenecen en parte a los que los construyeron y en parte a las generaciones que han de venir detrás*”.

18. *La Voz de Talavera* (Edición digital, n° 433, 13-20 de febrero de 2003).

19. Si tenemos en cuenta las fotografías –en blanco y negro– conservadas de la fuente de 1924, podemos constatar numerosas diferencias entre ésta y la actual: variación en el diseño de los grutescos en los laterales de los puentecillos, eliminación de los *puti* del pilón central, homogeneización de la decoración floral de los azulejos en los pedestales exteriores, disminución del espacio dedicado a jardinería en los puentecillos, etcétera.

20. Ruskin, John (1849): 2000, p. 199.

BIBLIOGRAFÍA

- BALLESTEROS, Ángel: "Los jardines del Prado de Talavera" en *Toletum* (año LXXVI, segunda época, nº29). Toledo, 1993, pp. 247 - 250.
- CAMARASA, Santiago: "Un espléndido parque en la árida meseta castellana" en *Toledo, revista de arte* (año XVI, nº 275). Toledo, enero de 1930.
- CAPITEL, Antón: *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid, Alianza Forma, 1988.
- BRANDI, Cesare: *Teoría de la restauración*. Madrid, Alianza Forma, 1988.
- GESTOSO PÉREZ, José: *Historia de los barro vidriados sevillanos*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1995 (edición facsímil de la de Sevilla, Tipografía La Andalucía Moderna, 1903).
- GÓMEZ, José María y RENEÓ, José Luis: *Francisco Arroyo, maestro de ceramistas*. Talavera de la Reina, Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 2003.
- HURLEY, María Isabel: *Talavera y los Ruiz de Luna*. Toledo, IPIET, 1989.
- NAVASCUÉS, Pedro y QUESADA, María Jesús: *El siglo XIX. Bajo el signo del Romanticismo*. S/I., Sílex, 1992.
- PACHECO, César y DÍAZ, Benito: *Imágenes de una ciudad y sus gentes. Fotografía en Talavera de la Reina [1857-1950]*. Talavera de la Reina, Arrabal/Cuaderna, 1997.
- RUSKIN, John: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona, Editorial Alta Fulla, 2000.