

FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE LA RESTAURACIÓN DEL CASTILLO DE ALMODÓVAR DEL RÍO (CÓRDOBA)

Francisco GARCÍA DEL JUNCO
Universidad de Córdoba

El castillo de Almodóvar del Río, Córdoba, se compone de un conjunto de edificaciones castrales construidas en varias etapas: emiral del siglo VIII, califal del siglo X, almohade del siglo XII, mudéjar del siglo XIII, cristiana del siglo XIV y contemporánea del siglo XX. A finales del siglo XIX llegó, como tantos otros castillos de toda Europa, a un estado de ruina progresiva. La restauración del castillo fue la más amplia y costosa de las realizadas en los castillos privados españoles durante el primer tercio del siglo XX. Las pocas veces que se ha escrito sobre su restauración se ha hecho de pasada, sin entrar en pormenores, realizando afirmaciones que, por falta de espacio, de tiempo o de conocimiento, no han sido argumentadas. La regla general ha sido afirmar que la restauración, llevada a cabo por el arquitecto Fernández Casanova, se hizo según los postulados de Viollet-le-Duc. Nada más. Nunca se ha entrado a explicar en base a qué razones se hace tal afirmación. De todas formas hay que decir que este tema muy escasamente ha sido objeto de alguna atención.

Hoy se presenta como un conjunto magníficamente restaurado, investigado en profundidad solo recientemente.¹ En este trabajo expondremos los principios teóricos que sostuvieron su intervención, aquellos en los que podría encuadrarse el trabajo de Casanova. Vamos a ver cómo la actuación del arquitecto no siguió los postulados de Viollet –aunque aceptaba algunos de sus principios– y que siguió, si es que llegó a conocerlas, las teorías de Camilo Boito.

Aunque los estudios castellológicos han dado un gran avance en los últimos años, no son abundantes aún los que tratan, de manera específica, la restauración. En Almodóvar la amplitud de la intervención y su fidelidad a los restos conservados lo hacen particularmente apto para este cometido. A través del trabajo de Fernández Casanova se puede conocer el proceso de restauración de la fortaleza así como el criterio científico y académico apli-

1. Esta investigación ha sido el objeto de nuestra Tesis Doctoral. Para realizarla utilizamos todos los escritos personales del arquitecto además de una copiosa documentación sobre la restauración, toda ella original e inédita.



Vista aérea del castillo en 1925. En primer término (centro inferior) se ve la torre del Homenaje, de 33 m. de altura. En el centro del patio de armas la biblioteca y detrás de ella la capilla. Ninguna de estas dos construcciones fueron construidas por Torralva.

cado. Pretendemos contextualizar la restauración del castillo en las corrientes del momento: primer tercio del siglo XX. Por otra parte el estudio de la restauración monumental en España desde el punto de vista de la fortificación es interesante porque, aunque existen numerosos trabajos sobre restauración monumental, en su mayoría, hacen referencia a edificios religiosos. Y pensamos que el estudio sobre la consolidación de esta fortaleza es tanto más necesario cuanto menor el número de castillos totalmente restaurados en España.

Gracias a la restauración, el castillo se salva de la ruina completa, pero también se somete a un cambio de imagen. ¿Cómo incidieron las transformaciones de la fortaleza? ¿Se respetó su fisonomía original? ¿Se tomaron libertades carentes de rigor histórico en las obras? ¿Fue el castillo de Almodóvar un campo de pruebas para una intervención sin escrúpulos? La consolidación o reintegración de sus estructuras, según su estado de conservación, la preparación de cimbras, la realización de bóvedas, el encargo de materiales y las delicadas operaciones de suspensión del viaducto o de las nervaduras de cubrición. Todo ello se llevaría a cabo con una labor cuidadosamente preparada y realizada en la que nada se dejó al azar. Sumar a este trabajo el método arqueológico aplicado a las estructuras conservadas completa nuestro conocimiento de la fortaleza y nos proporciona los datos necesarios para valorar en su justo término las obras realizadas.

Suele ser usual, a veces con poco conocimiento de causa, definir una restauración como seguidora de los principios neomedievalistas de Viollet. A veces estas afirmaciones se realizan con cierta superficialidad, sin estudios previos, sin análisis del monumento y, en ocasiones, sin conocer la restauración en profundidad.

I. LA RESTAURACIÓN MONUMENTAL EN EL SIGLO XIX

Los trabajos para la restauración de Almodóvar comenzaron en 1897. La fecha es muy importante porque, consecuentemente, la formación profesional del arquitecto era, cronológica y teóricamente hablando, decimonónica, con la carga ideológica y las limitaciones técnicas que ello supone. De hecho terminó sus estudios universitarios en 1871. Cuando comienza la restauración en Almodóvar, las corrientes más aceptadas en Europa eran dos: las teorías contrapuestas del francés Viollet-le-Duc y la del inglés Ruskin. Estas oscilaban entre restaurar todo lo posible o dejar intactos los monumentos; intervenir o no intervenir. Casanova no siguió ninguno de estos métodos sino que optó por un criterio intermedio, más lento, riguroso, económicamente más costoso y, por ello, escasamente puesto en práctica: el defendido por el italiano Camillo Boito aunque –entiéndase bien–, quizá no llegó a conocer los escritos del italiano. El castillo de Almodóvar ofrece un paradigma de lo que pueden ser este tipo de intervenciones: respetuosa con el pasado y con la historia. En España, como en otros países europeos, podemos hablar de dos escuelas: la restauradora con centro en Madrid y la conservadora con centro en Barcelona.²

Para conservar gran parte de los monumentos antiguos, con frecuencia, es necesario optar por su restauración. Lo verdaderamente problemático y donde el acuerdo parece lejos de lograrse es en el criterio a seguir: cómo realizar la restauración y que límites hay que poner. Un edificio antiguo,

2. ROMERO MEDINA, R., "El castillo de San Marcos del Puerto de Santa María: Restauración de una construcción medieval", *Actas del III Congreso de Castellología Ibérica*, 2005, pp. 1053-1064.

incluso construido con sillares de piedra, con el paso de los años puede verse afectado por multitud de elementos internos y externos, debidos a los agentes agresivos insertos en el propio edificio y en su entorno. Incluso en situaciones óptimas de conservación están sujetos a una paulatina destrucción. La actividad continuada de dichos elementos provocan la necesidad de acometer labores dirigidas a arreglar los destrozos causados o a detenerlos; es lo que llamamos restauración. Es decir, los agentes y motivos que poco a poco van destruyendo un edificio son tan diversos y constantes que, por fuerte que sea la construcción, los elementos hostiles acaban con él si no hay una continua reparación de los desperfectos que se van produciendo: el mantenimiento. Cuando esto sucede, entonces, se hace necesaria la restauración.

Actualmente la tendencia más extendida entre los especialistas en conservación del patrimonio es detener y neutralizar las causas de la agresión, prevenir que no vuelvan a producirse y, eliminados los daños, conservar el bien en un estado próximo al que en ese momento se encuentre. Sin embargo, a menudo no ocurre así, siendo necesario reintegrar en lo posible el aspecto original del edificio devolviéndole, hasta donde sea conveniente, sus partes desaparecidas. Esta es la decisión fundamental de la restauración, su punto crítico, el momento más conflictivo y polémico para la ciencia y la teoría de la conservación. Para subsanar todo posible error, en una buena restauración se tiende a que la reintegración sea, en la medida de lo posible, reversible y a la vez que sea perceptible para evitar mistificaciones. Pero estos principios expuestos que aparecen como algo sencillo se vuelven complejos cuando hay que afrontar un caso concreto. En el mejor de los casos, aunque siempre según el estado de deterioro del monumento, lo mejor que se puede hacer es asegurar su conservación y estabilidad y para ello, antes de la intervención, se hace necesario un conocimiento del edificio cuanto más profundo mejor, siendo la investigación y la restauración dos procesos de un mismo fin. La investigación debe aportar el establecimiento de los motivos que han abocado al edificio a su frágil o ruinoso estado de conservación y la restauración, evitar que estos motivos sigan actuando.

Intentaremos conocer si los criterios adoptados para la restauración del castillo fueron, o no, los más acertados y ésta es precisamente la parte más delicada de cualquier restauración: saber si las decisiones adoptadas han sido las apropiadas. En la conferencia internacional de Atenas (1931), en la que se redactó la Carta de Atenas, se recogió el criterio de que ha de primar la conservación sobre la restauración y que en el caso de que una restauración aparezca como indispensable –el caso de Almodóvar–, se recomienda respetar la obra histórica y artística del pasado, sin proscribir el estilo de ninguna época. Como tendremos ocasión de ir viendo, las obras emprendidas por Fernández Casanova cumplían estas normas de actuación redactadas 30 años después de que comenzara a trabajar en el castillo. Con posterioridad se han celebrado otras conferencias y se han emitido otras declaraciones cuya finalidad ha sido la aclaración y acuerdos sobre criterios de restauración: la Carta Internacional sobre la conservación y la restauración

de los monumentos y los sitios (Venecia, 1964) que ha insistido en el carácter interdisciplinar de la restauración; la Carta del Restauero, celebrada en Italia en 1972, que precisa criterios para la restauración arquitectónica; la Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural (Carta de París, 1972); la Carta europea del patrimonio arquitectónico, adoptada por el Comité de Ministros del Consejo de Europa (Carta de Amsterdam, 1975); la Recomendación para la salvaguarda de los conjuntos históricos (Recomendación de Nairobi, 1976); la Carta de Toledo de 1986; la Carta de Ravello en 1995 y finalmente la Carta de Cracovia en 2000, sobre los Principios para la Conservación y restauración del Patrimonio Construido.³

Llegados a este punto hemos de precisar que, cuando hablamos de la restauración del castillo de Almodóvar, nos referimos a la efectuada en la zona medieval hispanomusulmana y cristiana tardomedieval, ya que las obras realizadas en su patio de armas: casa,⁴ biblioteca y capilla, no pertenecen a restauración alguna, sino que son obras de nueva planta cuyo valor radica en hacer de la fortaleza medieval un lugar de nuevo habitable, y evitar así la ruina a la que están condenados los edificios deshabitados. Para valorar el modo en que se llevó a cabo la restauración de la fortaleza hay que tener presente que, cuando ésta comienza, las posturas sobre restauraciones eran difícilmente reconciliables. Precisamente la elección entre las diferentes valoraciones y los distintos criterios restauradores fue cuestión de vital importancia previa al comienzo de los trabajos. Por ello, será éste uno de los aspectos fundamentales para comprender por qué la restauración se hizo de una manera concreta y por qué se excluyeron otras. Estamos acostumbrados a ver el castillo en su aspecto actual pero de haber sido otro el arquitecto o el criterio empleado su apariencia sería diferente. De ahí la importancia del arquitecto en una restauración monumental.⁵ Además de su respeto a las trazas originales, Casanova introdujo elementos distintos a los medievales. Innovaciones que, como veremos, tenían su razón de ser.

1. *Viollet-le-Duc*

Eugenio Manuel Viollet-le-Duc (París, 1814-Lausana, 1879) fue defensor indiscutible de la arquitectura gótica, estilo en el que construyó la mayor parte de sus edificios. Discípulo de Aquiles Leclèr, ingresó en el Servicio de Monumentos Históricos de Francia en 1840 desde donde intervino en la

3. En la actualidad contamos en España con la Ley del Patrimonio Histórico Español, en vigor desde 1985, de criterios que regulan, al menos legalmente, las actuaciones que se llevan a cabo sobre restauración. Aunque a veces se elude dicha Ley, no deja de ser un hito importante en la historia de la conservación del patrimonio. A este respecto, tiene razón Pedro Navascués cuando afirma que “es perder el tiempo todo lo que no sea definir una política de restauración”, que es la gran asignatura pendiente dentro del marco cultural español.

4. Para referirse a este palacete, que es el que hay en el patio de armas, Casanova y el conde de Torralva empleaban indistintamente los siguientes términos: apeadero, casa-apeadero, casa-neogótica, palacio, casa-palacio o palacio neogótico.

5. No debiera ser así. El monumento prima por encima del arquitecto pero es un hecho que, con frecuencia, éste, pone su sello personal en la restauración.

restauración de los numerosos monumentos franceses (Sainte Chapelle de París, Nôtre-Dame, castillos de Pierrefonds y de Coucy, el recinto amurallado de Carcasona, y las iglesias de Saint-Denis y de Saint-Sernin de Toulouse por nombrar solo los más importantes). Esto le dio una proyección internacional que facilitó la expansión de sus ideas sobre restauración y las publicaciones en que las expone.⁶ Además, Francia fue el primer país que aportó principios sobre restauración, hoy ampliamente superados.

Se le censura defender un purismo a ultranza de los estilos medievales. La consecuencia de este purismo fue que muchos monumentos quedaron “como nuevos”, con una pérdida de sentido histórico y arqueológico proporcional a la intensidad de la restauración realizada. Será en las restauraciones arquitectónicas de mediados de siglo XIX cuando se inicia esta interpretación estructural y constructiva del gótico en el que la preocupación por un estilo puro y libre de adornos conduce, en un intento de llegar a su esencia, a investigar sobre las técnicas de construcción. Los escritos y trabajos de Viollet-le-Duc constituyen el punto de arranque de esta manera de enfocar la arquitectura. En línea con su pensamiento, el fenómeno estético se encuentra en el mundo objetivo y real y allí es donde hay que descubrirlo. Esta defensa del estilo prístino, original, sin adiciones posteriores conduce a arquitectos de toda Europa a actuaciones cuyo resultado, frecuentemente, fue un desacierto pues los monumentos perdieron gran parte de su carga histórica y monumental. Las teorías de Viollet-le-Duc, llevadas al extremo, han producido casos penosos en toda Europa.

Éste es precisamente el error de las ideas de Viollet: que el monumento queda falseado. Poner elementos que nunca tuvo, quitar los que le añadió el tiempo, “arreglar” los que estaban “viejos”. Así, entre una cosa y otra, el monumento resultante no es ya el mismo que legó la historia. Una de sus afirmaciones suena hoy a barbaridad: “Restaurar un edificio no es sólo conservarlo, repararlo o rehacerlo, sino restablecerlo a un estado completo que puede no haber existido nunca en un monumento dado”.⁷

Fundamentadas en esta propuesta comenzaron en Europa una serie de restauraciones que, frecuentemente, supusieron la destrucción de los monumentos que pretendían conservar, para convertirlos en edificios de “estilo puro”, que nunca existieron. En estos casos las ideas preconcebidas fueron más fuertes que el respeto al propio edificio. No escapó España a esta moda. A título de ejemplo señalamos aquí alguno de los casos más conocidos, como el de la iglesia románica de San Martín de Frómista. Edificio fundado por doña Mayor de Navarra en 1066 como monasterio benedictino, que actualmente está desligado de los elementos arquitectónicos que se le fueron añadiendo hasta formar parte de su propia historia. El arquitecto Manuel

6. Ideas que expone, fundamentalmente, en dos de sus obras: VIOLLET-LE-DUC, E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI-XVI siècle*, 1854-68, y en *Entretiens sur l'architecture*, 1858-72. Digno de mención es también su *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, 1858-75. En España influyeron notablemente en Pedro de Madrazo, Demetrio de los Ríos y Vicente Lampérez, entre otros.

7. VIOLLET-LE-DUC, E., *Entretiens sur l'architecture*, 1866.

Aníbal González lo restauró entre 1895 y 1901 decidiendo que todo lo que, en su opinión, no pertenecía al románico original había que derribarlo. Gómez Moreno afirmaba en 1934: “Esta iglesia lleva sobre sí una restauración tan demasiado a fondo, que parece toda nueva”.⁸ Y en palabras de Navascués: “San Martín de Frómista, una de las joyas románicas del Camino de Santiago, fue tan restaurada a finales del siglo pasado que parece un edificio de cartón piedra”.⁹

También en Santa Cristina de Lena se intervino en exceso: ante el mal estado en que se encontraba la cubierta de madera se le puso una bóveda de cañón, sobre arcos fajones, de la que no había la menor prueba de su existencia anterior, se recrecieron los muros y se le dio un perfil distinto a la cubierta.¹⁰ Realmente los citados edificios, que no son más que alguno de los muchos casos de nuestra geografía, necesitaban una restauración pues su estado de conservación comenzaba a ser preocupante. Pero esta restauración se hizo según los cánones al uso en la época: el neomedievalismo a ultranza promovido y defendido por Viollet. El error está precisamente ahí, en que sea a ultranza ese neomedievalismo y se lleve al extremo ese criterio, sin dar opción a otras actuaciones, sin dejar espacio para la reflexión, sin pensar que cabían otras posibilidades. Y lo que es más serio: sin pararse a pensar que la obra llevada a cabo, en el caso de que fuera errónea, dejaría su huella de manera indeleble y sin vuelta atrás: se cerraban las puertas a una posible rectificación. Pero ya en la segunda década del siglo XX se censuraron duramente las intervenciones cuyos principios teóricos fueron los del arquitecto francés. Así, Anatole France decía: “Sería interesante saber si Viollet-le-Duc y sus discípulos no han acumulado más ruinas en un pequeño número de años, por arte y método... que las producidas durante varios siglos... Viollet-le-Duc perseguía una idea verdaderamente inhumana cuando se proponía restablecer un castillo o una catedral en su plan primitivo”.¹¹

Y Anasagasti afirmaba: “Ahí está el caso de Viollet-le-Duc, que tanto monumento destrozó”.¹² El seguimiento categórico de Viollet fue funesto para muchos monumentos franceses, alemanes, españoles y, en menor medida, ingleses, completamente rehechos. Pero una crítica tajante que no tenga en cuenta el momento histórico en que Viollet vivió sería injusta. Partía prácticamente de cero. El vacío existente sobre esa nueva rama de la arquitectura era casi absoluto, apenas había restauraciones anteriores, los críticos no se habían ocupado del asunto, y nadie se había interesado por el aspecto que presentarían los edificios intervenidos. Actualmente sus doctrinas, ya ampliamente superadas, son objeto más de la historiografía que de la crítica.

8. GÓMEZ MORENO, M., *El arte románico español*, 1934.

9. NAVASCUÉS PALACIO, P., “El neorrománico de Frómista”, *Descubrir el Arte*, n.º 5, 1999, pp. 96-97.

10. NAVASCUÉS PALACIO, P., “El espejismo de la arquitectura asturiana”, *Descubrir el Arte*, n.º 10, 1999, pp. 94-98.

11. TORRES BALBÁS, L., “La restauración de los monumentos antiguos”, *Revista de Arquitectura*, 1918, p. 231.

12. ANASAGASTI Y ALGÁN, T., “La incompreensión estética de los eruditos”, *La Construcción Moderna*, 1918, pp. 29-35.

2. *John Ruskin*

Existía una idea sobre restauración que era la antítesis de la anterior. La defendía el teórico británico John Ruskin (1819-1900) que a mediados del siglo XIX, en “The seven Lamps of architecture”¹³ reivindicaba que no era posible restaurar los monumentos antiguos sin falsearlos; esto es matizable pero en algunos casos cierto. En su opinión, bajo ningún concepto había que restaurar. Por el contrario, había que dejarlo todo como nos lo había legado la historia; si acaso, consolidar los monumentos en peligro de derrumbe y esto sin poner ni quitar nada. No en balde en Inglaterra a mediados del siglo XIX se produjo un movimiento de respeto por los monumentos antiguos que impidió numerosas actuaciones “sin vuelta atrás”. De seguir radicalmente este postulado, grandes monumentos medievales ya no existirían. Para Ruskin, la piedra de un edificio medieval no podía sustituirse so pena de desvirtuar el edificio en sí mismo ya que su valor original e histórico está íntimamente unido a los materiales antiguos empleados. Incluso la pátina había que cuidarla pero no sustituirla pues la sustitución era un falseamiento de la realidad histórica. En su defensa de la originalidad y la historia del monumento escribió: “Pues tened cuidado de vuestros monumentos y no tendréis luego la necesidad de repararlos... Velad con vigilancia sobre un viejo edificio; guardadle como mejor podáis y por todos los medios de todo motivo de descalabro. Contad las piedras como haríais con las joyas de una corona; colocad guardas como los pondríais a las puertas de una ciudad sitiada; unidlas con hierro cuando se disgreguen; no os preocupéis de la fealdad del recurso de que os valgáis; más vale una muleta que la pérdida de un miembro; y haced esto con ternura, con respeto, con una vigilancia incesante, y todavía más de una generación nacerá y desaparecerá a la sombra de sus muros. Su última hora sonará finalmente; pero que suene abierta y francamente, que ninguna institución deshonorosa y falsa venga a privarla de los honores fúnebres del recuerdo... la conservación de los monumentos del pasado no es una simple cuestión de conveniencia o de sentimiento. No tenemos el derecho a tocarlos”.¹⁴

A pesar de su radicalidad y su excentricidad (dejar que se caiga un monumento antes que restaurarlo no deja de ser una excentricidad), las teorías de Ruskin han sido revalorizadas últimamente como el primer representante de la restauración moderna anteponiéndolo a Viollet.¹⁵ De todas formas, la influencia de Viollet en España antecederá a la de Ruskin e influirá notablemente más. Así lo demuestra que la primera traducción de la obra del crítico inglés, “Las Siete Lámparas de Arquitectura” data de 1897, fecha bastante tardía ya que la primera edición inglesa es de 1847, lo que prueba la escasa transmisión de sus postulados. Ruskin, en suma, defendía la belleza propia del edificio, aunque éste no fuera “bello” en el sentido actual del término. La

13. RUSKIN, J., *The Seven Lamps of architecture*, 1849.

14. RUSKIN, J., *Las Siete Lámparas de Arquitectura*, 1987, p. 217.

15. D'ESTÉFANO, R., *John Ruskin: Interprete dell'architettura y del Restauro*, 1969.

belleza, para Ruskin, era inherente a la antigüedad del edificio y sus materiales, al proceso seguido por quienes lo construyeron. En consecuencia, la falta de respeto al devenir histórico del edificio y trastocar este proceso o sus materiales, era acabar con su sentido más profundo.

Sagazmente, Ordieres¹⁶ ha sabido concretar el trasfondo moral de las dos posturas encontradas, entre el positivismo de Viollet y la antirrestauración de Ruskin. Afirma que la obsesiva llamada a la autenticidad como única legitimadora del placer estético del crítico inglés podría relacionarse con su formación juvenil en el rígido ambiente anglicano, frente a la sensibilidad más escenográfica y efectista propia de los ambientes católicos en que se movieron los partidarios de las restauraciones. Se llegaría de esta manera a admitir que el anglicanismo, y en gran parte el protestantismo, coarta la libertad de acción artística, frente a la espontaneidad que ofrece el catolicismo como ya ocurriera –salvando las diferencias de lugar y tiempo– entre la sobriedad protestante de la pintura barroca holandesa y el colorido católico de la pintura barroca de Flandes. De hecho, el agresivo anticatolicismo recibido por su educación anglicana le llevó al prejuicio absurdo de vincular la arquitectura de los castillos de Castilla con posturas morales.

Éstas eran las dos teorías irreconciliables nacidas en el siglo XIX. Ante el trabajo que se presentaba en el castillo de Almodóvar, una fortaleza con más de mil años, con restos de diversas épocas y tan sugerente para una reconstrucción personal, ¿quiso Casanova sustraerse a estas ideas?, ¿pudo autoexcluirse de estas dos corrientes?, ¿consideró, acaso, que otro espíritu menos radical daría a la fortaleza un resultado más ecuánime? ¿no existiría una postura intermedia entre las dos anteriores?

3. *Camilo Boito*

Será el italiano Camilo Boito (1836-1914) quien aporte una nueva posición.¹⁷ Son evidentes los desaciertos del racionalismo de Viollet-le-Duc, pero no más racional se muestra Ruskin, quien defendía que es mejor dejar que un monumento se caiga a que pierda su valor original en una restauración. Camilo Boito propone que se adopten posturas menos rígidas, más científicas, lejos de las actitudes enfrentadas de restauradores y antirrestauradores. Esta tercera vía consiste en un estudio previo del monumento, de su historia, de las causas de ruina y de los materiales empleados. Propugnaba que entre la parte original del edificio y la parte de la restauración debía notarse la diferencia y que dicha diferencia no debía hacer del edificio un conjunto discordante. No obstante, tiene alguna desventaja para espíritus impacientes, pues lo que gana en rigor histórico y arqueológico se pierde en rapidez y economía.

16. ORDIERES, I., *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, 1995, p. 124.

17. BOITO, C., *Criteri d'intervento nel restauro dei monumenti*, 1883.

Como señala Navascués,¹⁸ es una lenta y sacrificada vía de trabajo que ha tenido pocos discípulos, pues exige de los restauradores una gran modestia, ya que parte de una premisa costosa para muchos: “lo importante es el edificio a salvar y no el arquitecto que lo restaura”.¹⁹ Boito sistematizó sus ideas en ocho puntos de los que entresacamos los más interesantes: diferenciar lo antiguo de lo nuevo; eliminar la decoración de las partes nuevas; exponer los materiales sustituidos; colocar fechas o signos convencionales en las partes nuevas para evitar su confusión y dejar constancia del momento en que se hizo; describir la labor realizada; exponer o publicar el material gráfico de la restauración. Intenta conciliar así el enfrentamiento de las dos posturas ya analizadas, afirmando que hay que consolidar aunque a veces haya que restituir partes desaparecidas. Surge entonces el difícil dilema de la restitución. Boito defiende que deben diferenciarse bien las partes nuevas de las antiguas en cuanto a técnica y materiales se refiere. Aceptó la idea de Ruskin de que toda restauración supone un falseamiento del edificio, pero no llegó al extremo de defender que, para evitar dicho falseamiento, antes que restaurar había que dejar que el edificio se cayese. Defendía la idea de conservar y consolidar, pero dejando abierto el camino para obras de mayor envergadura cuando el estado del edificio lo hiciera aconsejable. Vienen al caso unas palabras de Navascués: “Es necesario restaurar, sí, pero hagámoslo de tal forma que deje sin sentido la exclamación de Valle Inclán en “La cabeza del Dragón”: “Es un castillo de fantasía como lo saben soñar los niños. Tiene grandes muros cubiertos de hiedra, y todavía no ha sido restaurado por los arquitectos del rey. ¡Alabemos a Dios!”.²⁰

II. EL ARQUITECTO ADOLFO FERNÁNDEZ CASANOVA

Cualquier restauración va precedida de estudios para valorar sus posibilidades de éxito y la forma de acometerla. En el caso de Almodóvar este éxito sería mayor cuanto mayor fuera la experiencia profesional del arquitecto. Por ello vemos ahora la trayectoria profesional de Fernández Casanova, pues su experiencia en este tipo de trabajos lo hizo idóneo para el encargo.²¹ Restaurar el castillo fue una decisión tanto más afortunada cuanto menor fue el número de los que se restauraron a principios del siglo XX. Ahora bien, ¿se hizo la restauración con los criterios más acertados? ¿O, por el contrario, se levantó una nueva fortaleza, inverosímil en la propia Edad Media, como se había hecho con anterioridad en otros edificios? Son cuestiones que intentaremos dilucidar. Para eso es importante comprender el criterio

18. NAVASCUÉS PALACIO, P., “Restaurar la arquitectura”, *Descubrir el Arte*, n.º 6, 1999.

19. BOITO, C., *I restauratori*, 1884.

20. NAVASCUÉS PALACIO, P., *Ibidem*, p. 62.

21. A la muerte de Casanova le sucedió en la restauración Pablo Gutiérrez Moreno y a la dimisión de éste le sucedió Antonio Illanes del Río. La intervención de ambos en el castillo fue mucho menor en importancia que la de Casanova y se dirigió, fundamentalmente, a la capilla, la biblioteca y la terminación de algunas zonas medievales de menor importancia comenzadas por Casanova.



El arquitecto Adolfo Fernández Casanova (Pamplona, Navarra, 1843-Madrid, 1915). Realizó los primeros reconocimientos del castillo en 1897 y trabajó en su restauración hasta su muerte el 11 de agosto de 1915. Sus apuntes personales sobre las obras reflejan su competencia profesional y humana.

restaurador y personal con que el arquitecto pensó llevar a cabo los trabajos, pues de él dependieron el desarrollo de las obras y el resultado final. No olvidemos que del concepto de restauración y rehabilitación que tenga un arquitecto dependerá directamente el estado en que quede la obra restaurada.

Con desdichada aproximación a la realidad, José Gudiol afirmaba en 1936 que “cada edificio restaurado cambia su personalidad propia por la de su restaurador”. Para la restauración del castillo de Almodóvar, se contó con un arquitecto que intervino en los más importantes edificios que se restauraron en el último tercio del siglo XIX y primero del XX: Adolfo Fernández Casanova, que en la medida de lo posible intentó no caer en la afirmación de Gudiol.

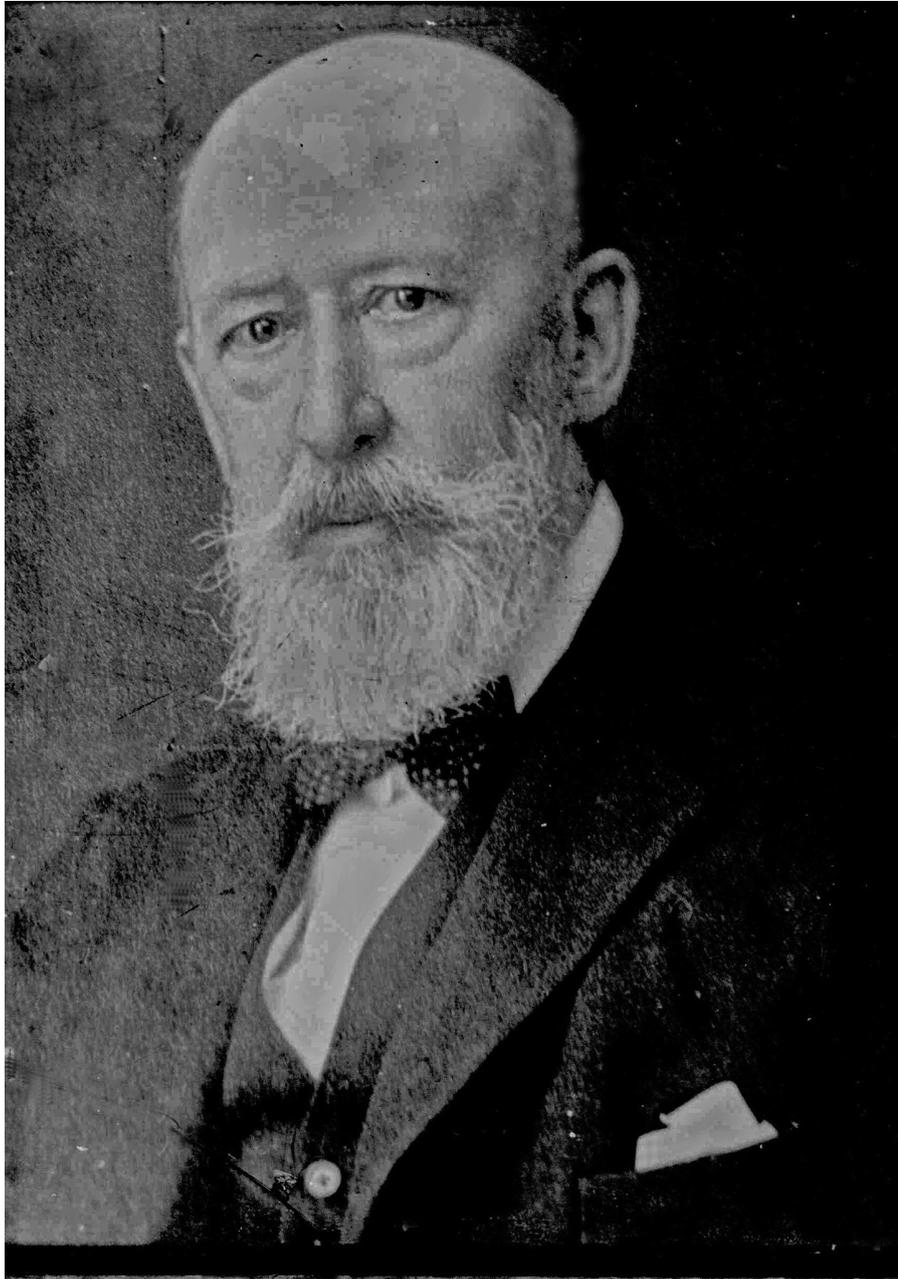
Al estudiar las restauraciones españolas hay que tener en cuenta una importante peculiaridad respecto a otros países: el doble perfil cristiano e hispano-musulmán de nuestros monumentos medievales, lo que además de suponer un enriquecimiento cultural de primer orden es también una diferencia importante de amplias consecuencias.

Adolfo Fernández Casanova²² (Pamplona, Navarra, 1843-Madrid, 1915) estudió Arquitectura en Madrid. Para la intervención arquitectónica en elementos estructurales góticos estudió a arquitectos como Gottgetren, Wittman y Ungervitter. Pronto alcanzó un prestigio que le permitió desplegar su actividad profesional por casi toda la geografía española. Terminados sus estudios universitarios en 1871 fue elegido por unanimidad arquitecto municipal de Alcalá de Henares donde, entre otras obras, restauró el Paraninfo de la Universidad. En 1872 pasó a detentar la plaza de Arquitecto Provincial de Valladolid hasta 1876, año en que vuelve a Madrid donde se le nombra Arquitecto Mayor del Patrimonio y en 1877 Catedrático de Este-reotomía de la Escuela Superior de Arquitectura.

El 22 de febrero de 1892 fue nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el puesto de José Segundo de Lema, de cuya medalla (la número 12) tomó posesión el 12 de junio de 1892.²³ La lectura de su discurso de recepción llevó por título “El arte mauritano” y la contestación corrió a cargo del académico Lorenzo Álvarez Capra. Ingresó en la Real Academia de la Historia en 1914. Fue también vocal de la Junta Facultativa de Construcciones Civiles. En 1901 el ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes le encarga el estudio llamado: “Castillos, recintos de ciudades e iglesias fortificadas en España, desde el punto de vista arqueológico, militar y artístico”, que no llegó nunca a ver la luz. Fue también miembro de la Academia de la Purísima Concepción de Valladolid, de la Junta de Construcciones Civiles y de la Comisión de Reformas de Prisiones. Obtuvo

22. Algunos de los datos sobre la vida de Casanova los hemos tomado de PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, J. J., “Necrología. El Excmo. Sr. D. Adolfo Fernández Casanova”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, (LXVII, III-IV), 1915, pp. 153-155.

23. Desde la reforma de los estatutos por Isabel II, en 1864, ostentó esta Medalla Don José Jesús Lallave, que murió el 24.III1888, sucediéndole Casanova. A él le seguirían respectivamente en esta medalla Don Manuel Zabala, Don Pedro Muguruza, Don Pascual Bravo, Don Ramón Andrada y por último Don Rafael Manzano Martos.



Rafael Desmaissieres y Farina (Sevilla, 1853-Madrid, 1932), duodécimo conde de Torralva. Propietario de la fortaleza y quien encargó su restauración. Tuvo una confianza absoluta en la profesionalidad de Casanova y, de común acuerdo, tomaron todas las decisiones sobre la restauración.

la Encomienda de Isabel la Católica y la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso XII. Estos cargos y honores fueron la antesala de Fernández Casanova para su brillante carrera profesional, en la que destaca su actuación en las catedrales de León, Tarragona, Sevilla, Ávila, Santiago de Compostela y Tuy además de otros edificios entre los que destacamos, tan sólo a título informativo por tratarse de una obra defensiva medieval, el informe sobre el castillo de Torrelobatón.

Ejerció como profesor de la Escuela Superior de Arquitectura en la que en noviembre de 1886 toma posesión de una cátedra. Fue heredero teórico del también arquitecto Juan de Madrazo y Küntz, restaurador de la catedral de León a quien elogió por este trabajo. Conocedor de los postulados teóricos sobre el racionalismo neomedieval tan al uso en la Europa de la época, así como de las diversas teorías que, sobre restauración, habían ido surgiendo durante el siglo XIX. Sus actuaciones más importantes y conocidas son las de la Giralda y la Catedral de Sevilla. En 1881 lo llamó el Cabildo de la Catedral para restaurar la Giralda. Inicialmente la tarea que se le encomendó fue la estabilidad de la catedral según acreditan los proyectos firmados entre 1882 y 1888 destinados a reconstruir elementos del crucero.²⁴ Los métodos y conclusiones de dicha restauración los sustenta en un estudio artístico-arqueológico de las fábricas almohades,²⁵ en el que podemos ver un intento de sistematización del arte musulmán. Para ello decide respetar la parte inferior almohade y la superior renacentista, lo que produjo enorme complacencia entre los círculos cultos de la ciudad. Para restaurar la Giralda debía realizar un trabajo para el que no había antecedentes y tuvo que convertirse en arquitecto-arqueólogo. Por eso, el hecho de que Casanova tuviera que ser pionero en este tipo de obras le excusa, en parte, de los defectos que pudo cometer.

Además de estos trabajos en Sevilla y los del castillo de Almodóvar en Córdoba, tuvo también intervenciones en diversos lugares de España como Madrid²⁶ y Galicia.²⁷ También actuó en otros monumentos de primer orden entre los que se puede destacar el anteproyecto de restauración de la iglesia visigoda de San Juan de Baños en 1881. Cargos en la capital del reino, cátedra en la Escuela Superior de Arquitectura, Arquitecto Provincial de Valladolid, Arquitecto Mayor del Patrimonio, miembro de las Reales Academias de la Historia y de San Fernando, viajes para cumplir sus obligaciones por el norte de España, etc. le dejaron poco tiempo para más trabajos. Discípulo y admirador de Pedro Madrazo (1829-1881), éste ejercería gran influencia en el trabajo de Casanova. Madrazo conocía ya el interés que los castillos comenzaban a levantar en Europa, como demuestra una carta recibida en

24. GÓMEZ DE TERREROS, M., *El espíritu de las antiguas fábricas. Escritos de Adolfo Fernández Casanova sobre la catedral de Sevilla (1888-1901)*, 1999, p. 23.

25. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I., *La catedral de Sevilla. El debate sobre la restauración monumental*, 1994, p. 25.

26. Estudiadas por Pedro Navascués y de Palacio, que tan a fondo ha investigado la arquitectura madrileña del siglo XIX.

27. Investigada por José Ramón Soraluze Blond.

la segunda mitad del siglo XIX en la que se le dice: “... ya sabe usted que en Alemania, cuna y asiento del Romanticismo, hay mucha afición a los castillos antiguos, como adorno y embellecimiento de las posesiones de recreo, considerándose como de más mérito las que están a punto de arruinar: así es que los que se hallan en este estado no los reedifican, pero tienen cuidado para que no se acaben de desmoronar ... Algunos señores llevan la manía hasta tal punto de construir en sus posesiones ruinas artificiales, lo cual a mi modo de ver no hace el efecto que se proponen ...”. A este respecto, y como muy bien dice Ordieres “Esta recreación de ruinas artificiales hubiera resultado, en una nación como la nuestra sembrada a cada paso de grandiosas ruinas auténticas, casi grotesca para una sensibilidad medianamente cultivada”.²⁸

La intervención de Casanova en Almodóvar y su conocimiento teórico y práctico sobre restauración hay que situarlos temporalmente entre dos leyes opuestas entre sí. La ley de 13 de mayo de 1933 sobre defensa, conservación y acrecentamiento del Patrimonio Histórico-Artístico Nacional en su artículo 19.º, decía sobre los bienes inmuebles: “ha de procurarse su conservación y consolidación, limitándose a restaurar lo que fuera absolutamente imprescindible y dejando siempre reconocibles las adiciones”. Es un cambio radical respecto a la ley de 1 de setiembre-10 de octubre de 1850 en que se indicaba lo contrario: “debe buscarse en la reparación de un monumento que las partes antiguas y las nuevas se asemejen y parezcan de una misma época”.

Como podemos ver el periodo en el que trabaja Casanova es de desorientación, a tenor de las contradicciones de las leyes expuestas. No olvidemos que es en ese ambiente donde tiene que tomar las decisiones que hacen referencia a Almodóvar. Respecto a las difíciles decisiones profesionales de Casanova, exponemos un interesante párrafo surgido de la honradez intelectual de Alfonso Jiménez Martín. Es una rectificación académica sobre nuestro arquitecto, de quien se habían expuesto opiniones muy críticas sobre las medidas adoptadas en la restauración de la Giralda. Una vez conocidos todos los pormenores, Jiménez Martín afirma: “Hoy entiendo que difícilmente pudieran haber sido otras y es más, creo que con un rigor metodológico muy actual, nos ofreció la oportunidad de saber con bastante precisión cuáles fueron sus premisas y decisiones, cómo las tomó y por qué”.²⁹

Al modo de actuar de quienes recrean su imaginación en un monumento en vez de aplicar el rigor histórico se refieren las siguientes palabras que Casanova expone a modo de censura. A nuestro juicio son una clarísima declaración de intenciones con criterios mucho más avanzados que los de sus contemporáneos. Señala algunos errores que se deben evitar en una restauración a la vez que son una crítica a los excesos en las restauraciones

28. ORDIERES DÍEZ, I., *Ibidem*, p. 101.

29. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I., *Ibidem*, pp. 17 y ss.

de Viollet. Así, en marzo de 1903 escribe:³⁰ “Al emprender, con incansable afán, en la segunda mitad del pasado siglo, las obras de conservación de las glorias arquitectónicas que nos legaron nuestros antepasados, se concibió la idea de restituir los monumentos a su estado primitivo si llegaron a terminarse o bien se intentó completarlos, cual en la mente del restaurador hubiesen podido brillar si se hubieran acabado. Ilusionados por entonces, varios arquitectos nacionales y extranjeros, con el fascinador encanto que, desde el punto de vista esencialmente artístico, ofrece un monumento homogéneo en época y estilo, intentaron obtener la imaginaria unidad arquitectónica, demoliendo las fábricas que discordaban de las restantes, o revistiéndolas ficticiamente de formas armónicas con el estilo predominante en el edificio, suprimiendo así, no sólo elementos de gran valor artístico, sino rasgando la historia de cada monumento, escrita de modo indeleble en sus diversas fabricas, que no es lícito falsificar, puesto que simbolizan las costumbres, civilización y carácter de cada una de las generaciones que la han erigido y que deben, por lo tanto, conservarse íntegras, como trasunto fiel de las pasadas edades”.

Podrían bastar estas líneas para entender sus diferencias con Viollet, pero iremos profundizando en ello a medida que veamos los elementos restaurados en la fortaleza. En el párrafo anterior se expone lo que el arquitecto quiere evitar, ante el daño que se produce en el monumento y el falseamiento que se hace de la historia cuando se actúa según los principios de Viollet, a pesar de que esta manera de tratar los viejos monumentos era usual a principios del siglo XX. Si a ello le añadimos que en la España de entonces eran muy pocos los monumentos militares medievales restaurados y de los que sacar experiencias, su labor fue más difícil. Ahora bien, si ésta es su negativa a seguir radicalmente un criterio equivocado, ¿Cómo piensa abordar la restauración? Encontramos la respuesta en una de sus primeras publicaciones sobre la restauración en Almodóvar. Explícitamente aclara en qué consistirá su actuación:³¹ “... conservar hasta donde es posible las fábricas existentes, aun las de las partes altas, mediante cuidadosos recalces de los trozos socavados, reconstruyendo las ruinosas o las ya hundidas sobre las mismas trazas y con el especial carácter que ofrecían las demolidas o los vestigios que restan de las que han desaparecido, y dejando simplemente yuxtapuestas y sin trabazón alguna, cual antes existían, las fábricas pertenecientes a las diversas épocas”.

Esta declaración de intenciones es tanto más valiosa y acertada, cuanto que las ideas expuestas tienen lugar a principios del siglo XX. No es nuestro propósito hacer una crítica destructiva a algunos restauradores actuales que por dejar su sello personal en los monumentos que restauran acaban por dejarlo desfigurado. Sin embargo, estas ideas de Casanova basadas en la experiencia de tantos años, no han perdido actualidad y siguen siendo

30. FERNÁNDEZ CASANOVA, A., “Castillo de Almodóvar del Río. Proyecto de restauración. Memoria descriptiva”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, T. XI, n.º 124, 1903, pp. 187-188.

31. FERNÁNDEZ CASANOVA, A., *Ibidem*, p. 121.

válidas para la restauración de tantos y tantos castillos existentes a lo largo de nuestra geografía. Sus criterios fueron un ejemplo válido de la ética y criterio profesional con que un arquitecto debía abordar la restauración de un monumento arquitectónico antiguo. Por ello, al planificar la actuación no “reedificó” un castillo prístino que nunca existió. Precisamente decidió que una de las primeras labores a realizar sería la de recalzar y consolidar las fábricas resentidas que aún se conservaban en pie. Independientemente de la época en que se hubiera construido o si, originalmente, no tenía el estilo común a los demás edificios: Esto, contradecía en sus fundamentos los postulados de Viollet.

Su estudio y conocimiento de la arquitectura hispanomusulmana, que fue un requisito previo a la restauración de la Giralda³² entre 1884 y 1888, aseguró su preparación para acometer las fábricas hispanomusulmanas del castillo. No obstante, hay que tener en cuenta que a principios del siglo XX, momento en el que se acomete la restauración en Almodóvar, no hay todavía una clara distinción terminológica y estilística entre los distintos períodos del arte hispanomusulmán pues serán, entre otros, Torres Balbás, Lampérez, y Gómez Moreno quienes realicen esta labor. Por lo que el acercamiento a este arte, genéricamente llamado hispanomusulmán, llevará a Fernández Casanova a una familiaridad con él poco usual hasta el momento.³³

Aunque los elementos estructurales y ornamentales del estilo gótico-mudéjar están escasamente representados en el castillo, como corresponde a una obra pensada para la guerra, el conocimiento teórico y práctico de Casanova de este estilo tardomedieval le permitió emprender las obras con gran certeza. Su valoración conceptual, práctica y teórica del edificio le permitió trabajar con una adecuada propuesta metodológica. Además, una restauración llevada a cabo con rigor requería del arquitecto un profundo conocimiento de lo que podemos llamar el estilo matriz de la construcción, para entender la utilidad que a cada elemento se le dio en un momento dado. Esto, que es perfectamente exigible a un arqueólogo actual, no lo era tanto en una época en la que lo más usual era, sencillamente, volver a levantar sus muros. Sólo desde este punto de vista se puede valorar y entender el detallado análisis que realiza de la fortaleza arruinada y publicado por él durante la restauración. Dichos análisis estaban encaminados a conocer con exactitud el estado en que se encontraban las estructuras de la fortaleza y los estragos que el tiempo había causado en los paramentos y en las fábricas, de manera que pudiera presentar un orden de prioridades. En estos análisis y estudios previos a su intervención en el castillo se comprueba que sus ideas sobre restauración tienen grandes concomitancias con las de Camilo Boito.

32. De lo exhaustivo de su estudio sobre las fábricas musulmanas da idea que, en su recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 12 de junio de 1892, su discurso de ingreso llevó el título de: “¿Cuáles son los elementos generadores del potente arte mauritano, y cómo se verificó su desarrollo?”, que se publicó con el título de “El arte mauritano”.

33. Un estudio crítico y comparativo sobre la cuestión señalada puede verse en GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I., *Ibidem*, pp. 251 y ss.

De todo lo dicho no puede desprenderse que su actividad en Almodóvar no tuviera alguna influencia de Viollet. En algunos aspectos la formación académica que recibió estaba vinculada a esa manera de pensar. Pero se alejó de ella cada vez más al introducir en Almodóvar construcciones contemporáneas para proporcionar habitabilidad a la fortaleza. Y sobre todo, nunca siguió el postulado de Viollet de reconstruir incluso las partes que nunca existieron aunque fueran propias del estilo en que se trabajaba. Respetó y siguió las técnicas constructivas de cada una de las etapas del castillo y en ningún caso quiso hacer un todo homogéneo como querían los puristas de la restauración medieval. En esto se alejó radicalmente del arquitecto francés. Tras el estudio de la labor de Casanova en la restauración, al analizar las decisiones que tomó, al considerar que en ningún caso quiso inventarse nada, al emplear los materiales sustituidos que podían volver a emplearse, al describir la labor realizada en sus publicaciones sobre el castillo, al publicar el material gráfico de la restauración, etc., de manera progresiva vamos viendo que sus postulados no son los de Viollet, como hemos señalado sino que, en gran parte, coinciden con los defendidos por Camilo Boito.

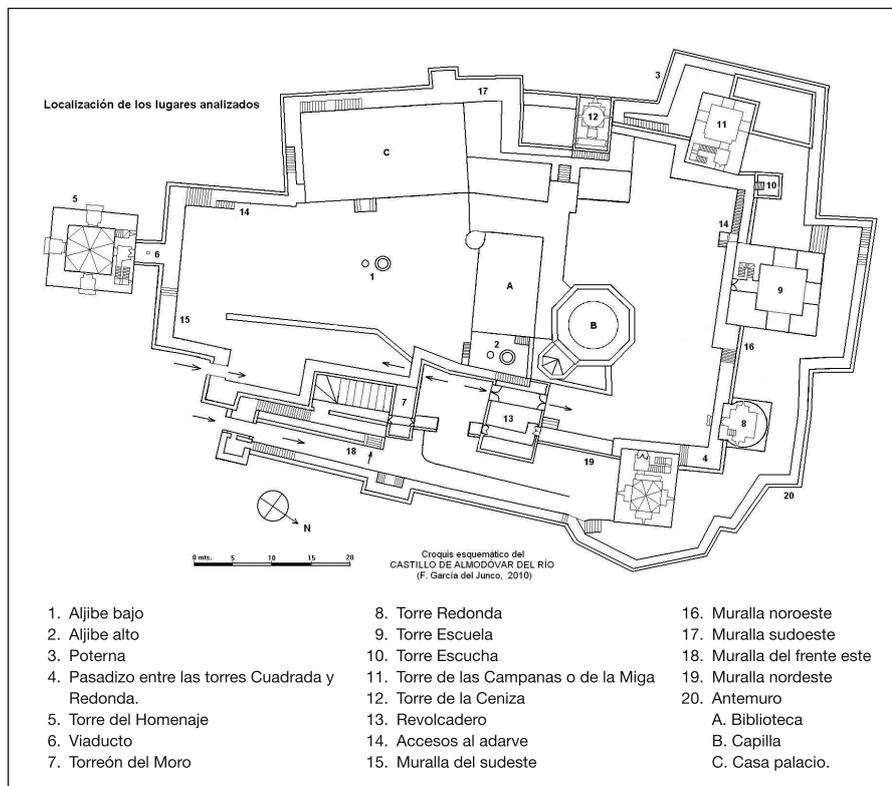
III. ACTUACIONES EN LA RESTAURACIÓN DEL CASTILLO DE ALMODÓVAR

A partir de ahora veremos, muy brevemente, algunas de las actuaciones realizadas por Casanova en el castillo. Fundamentalmente en torres y murallas. De todas ellas se concluye que su idea de restauración tenía poco que ver con la uniformidad que defendía Viollet. Sobre todo: en cada una de estas intervenciones se respeta al máximo la arquitectura original de los edificios y el siglo al que pertenece. No se buscó, en ningún momento, ningún tipo de uniformidad.

1. Materiales

Algunas de las intervenciones de Casanova en la restauración indican su idea personal sobre cómo había que hacerla, su alejamiento de Viollet y su coincidencia con Camilo Boito. Evidentemente sus intervenciones fueron mucho más numerosas de las que vamos a exponer pues durante quince años viajó todos los meses desde Madrid al castillo para seguir personalmente la marcha de los trabajos.

En primer lugar nos fijaremos en algunos de los materiales que empleó: cemento y sillares. Curiosamente, apenas hay encargos de cemento y el que hay es para la casa-palacio, pues decide que los sillares de toda la fortaleza se unan de la misma manera que en la antigüedad: mediante mezcla de cal y arena. Así evitaba el feo aspecto que hubiera dado el empleo de cemento en las juntas. Tampoco empleó vigas para las techumbres de las torres ya que estas son bóvedas de sillares y de ladrillos encintados. Al no emplear vigas en los elementos medievales del castillo, evitó el uso de técnicas constructivas modernas en construcciones antiguas. Ahora que tratamos los



Plano del castillo de Almodóvar. Localización de los lugares analizados.

materiales empleados señalamos que, en las ideas sobre la restauración del castillo, Casanova pretende en todo momento, restaurar sólo lo que hay, no inventar nada, no imaginar ningún elemento medieval. Por eso no se recrea en las techumbres, que serán como las medievales de las que existían varios ejemplares bien conservados y las juntas de los sillares serán de cal y arena como en la Edad Media.³⁴ Y así numerosos detalles. Siempre se restauró en función de lo que, fehacientemente, se pudo comprobar que en realidad existió en el castillo.

Entre los materiales empleados, la piedra ocupó el primer lugar. Para dar una idea de la enorme cantidad empleada, señalamos que se utilizaron 5.939 m³.³⁵ La mayoría de los restos conservados eran sillares de diver-

34. Como ya hemos señalado, no nos referimos a las obras de nueva planta: capilla, biblioteca y casa-palacio pues estas, aunque lógicamente infieren en el entorno, no son añadidas a ninguna construcción subsistente ni sirven para ampliar espacios medievales. Son construcciones con otra finalidad: dotar al castillo de elementos que lo volvieran habitable de nuevo. Estas construcciones, además, no se hicieron falseando ni copiando ninguno de los elementos del castillo, sino con "personalidad" propia.

35. En adelante para simplificar la lectura de las notas a pie de página, las siguientes siglas habrán de leerse como sigue. ACA (Archivo del castillo de Almodóvar), CVO (Carpeta de visitas a las obras), Doc.

sas épocas y medidas, lo que llevó al arquitecto a utilizar la piedra como material fundamental. La clase de piedra que se utilizó para casi todas las fábricas fue la caliza arenisca blanda ya que, en la Edad Media, fue el material utilizado en casi todos los muros. La elección de las canteras no fue producto de la casualidad sino que, tras el análisis petrográfico de los sillares originales de la fortaleza, se buscaron aquellas que daban piedra con las mismas características. Fueron nueve los tipos y trabajos de piedra que se encargaron: piedra ripia, asperón, granulada, desbastada, sillarejo, franca, de antepecho, blanca y sillarejo ordinario. La ripia se empleaba para el interior de los muros, el sillarejo es de pequeñas proporciones, la franca era un tipo concreto de la cantera de Luque, la de antepecho requería que la parte superior estuviera redondeada, la blanca recibía su nombre por el color y el sillarejo ordinario era el empleado en la mayor parte de las obras, de tonos amarillo y parduzco. Los nueve tipos diferentes de piedra se emplearon para los distintos elementos del castillo que, tras los referidos análisis, se comprobó que se habían construido con ese tipo concreto de piedra.

2. Restauración de los aljibes

En el estado en que se encontraba el patio de armas a finales del siglo XIX, no era visible más que uno de los aljibes ya que estaban cubiertos de tierra. Éste era el aljibe bajo, el de mayor capacidad: 177.000 litros de agua. Desde su descubrimiento, al planificar la restauración del castillo, se pensó no sólo en arreglarlos sino en hacer que de nuevo abastecieran de agua al castillo. De esta manera se aplicaba el criterio de Fernández Casanova de no falsear la fortaleza y se iba mucho más allá al darles a los elementos originales la utilidad para la que fueron construidos. Y todo esto con sus mismas trazas, sus mismos materiales y el mismo sistema. Al final, efectivamente, estos aljibes proporcionaron el agua necesaria para los usos domésticos de la fortaleza³⁶ hasta la colocación de las recientes instalaciones. Para volver a utilizarlos sólo necesitaron reparaciones en el revoco del interior y poner sojería nueva en las superficies colectoras, que tenían destruidas la mayor parte de sus enladrillados³⁷ aparte, claro está, del fortalecimiento de las bóvedas. Estos fueron los planes del arquitecto y los aljibes volvieron a tener agua y estar en pleno funcionamiento como en la Edad Media. Para potabilizar el agua de los aljibes se pusieron filtros³⁸ que se proyectaron tras el estudio

(documento), ap (apartado). Al leer "Restauración" se ha de entender la sección del archivo referida a la restauración.

36. FERNÁNDEZ CASANOVA, A., "Castillo de Almodóvar del Río. Obras de restauración efectuadas y restos antiguos hallados en las ruinas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, T. XIX, 1911, p. 13.

37. FERNÁNDEZ CASANOVA, A., "Castillo de Almodóvar del Río. Proyecto de restauración. Memoria descriptiva", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, T. XI, 1903, p. 196.

38. Para hacer operativos los aljibes se comenzó a estudiar su puesta en funcionamiento entre 1903 y 1904. En 1903 se encargaron los pormenores necesarios para la filtración del agua: el filtro y las rejillas. A la vez se gestionó el transporte de las pesadas losas que actualmente tapan las embocaduras con sus argollas para levantarlas y que ya estaban fabricadas, lo que demuestra la diligencia con que se encargó el mobiliaje necesario para la ejecución de las labores. En su deseo de cuidar hasta los mínimos

de los escasos filtros medievales conservados; de manera que en los pocos casos en que fue necesario alterar la construcción medieval original se hizo mediante los ejemplares existentes de aquella época. Una vez más, la restauración no fue “imaginada”.

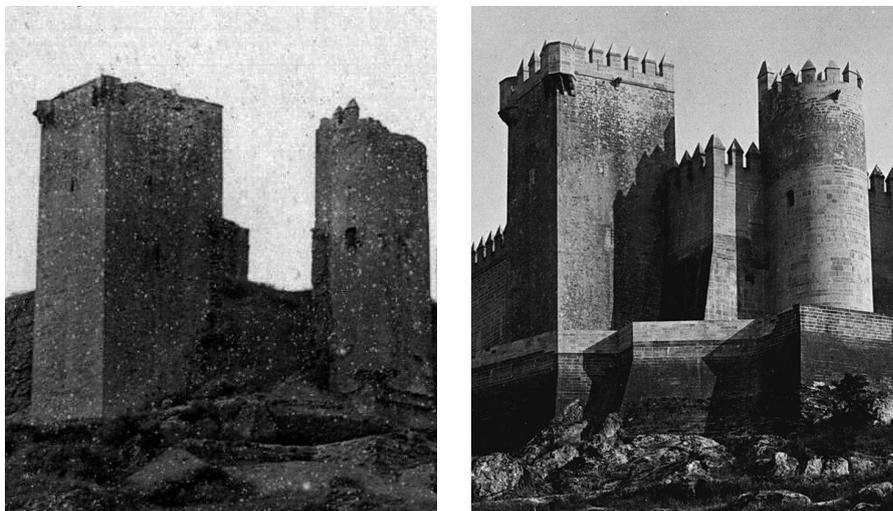
3. *La poterna del antemuro*

A finales del siglo XIX quedaban pocos lienzos de muralla sobre el talud de la base del antemuro y la zona de la poterna fue uno de ellos. Esta se conservaba con algo más de 1,50 m. de altura y unas jambas de 1 m. de espesor. La labor de restauración que se realizó se limitó, casi exclusivamente, a recrear 0,5 m. sus muros laterales y realizarle el oportuno dintel. El antemuro de la zona en la que se inserta la poterna conservaba el alambor y parte de la zona recreada que formaba la muralla. Las fábricas conservadas de este sencillo elemento permitieron reconstruirlo con una seguridad absoluta sobre sus trazas originales. Las obras consistieron en consolidar los sillares, sustituyendo los pocos que se encontraban en mal estado por otros del mismo tipo y dimensiones. Una vez más, en vez de tapar la puerta de la poterna, que ya no iba a servir para nada, decidí que, puesto que en la ampliación de la fortaleza en el siglo XIV existía esta poterna, había que restaurarla sin modificar en nada los restos hallados.

4. *Pasadizo entre las torres Cuadrada y Redonda*

Su restauración, siguiendo en todo las trazas antiguas, no presentaba dificultades por tener bien conservados los elementos arquitectónicos que mostraban las soluciones técnicas dadas originalmente a este sector de la fortaleza. Aquí se mantuvo, una vez más, el criterio de seguir fielmente la línea constructiva que tuvo antes de su destrucción. En septiembre de 1903 se dieron las primeras indicaciones para trabajar en esta zona y se sustituyeron los sillares deteriorados que había al inicio del muro por otros nuevos. Ni siquiera en esta zona que, por ser subterránea, no iba a verse ni a utilizarse en el futuro, se encargaron sillares de distintas dimensiones que los que estaban en malas condiciones de conservación. Es más, a pesar de que el arquitecto observó que esa substrucción tenía los sillares dispuestos de manera diferente a los exteriores de la misma zona –por ser de distinta etapa constructiva– evitó darles la misma disposición que los que se veían en la superficie y mantuvo la disposición original. Una vez más, así restauraba los elementos del castillo en función del siglo en el que se habían construido sin darle la homogeneidad propia de las teorías de Viollet.

detalles, Casanova encargó que en los bordes superiores de las tapas se hiciera un chaflán de 1 cm. por cada cara. Estas losas cubrían la oquedad por donde entra el agua de lluvia a través del filtro de piedrecillas y arena que limpiara de impurezas y, a la vez, por el mismo lugar salía el agua sobrante una vez que el aljibe se llenaba. Esto se conseguía porque esta oquedad y su filtro estaban, en relación al intradós de la bóveda, unos 50 cm. más bajo que la abertura original.



Sobre estas líneas, la izquierda, frente norte de la torre Cuadrada (a la izquierda) y Redonda (a la derecha) en 1902. Se puede ver que la zona más destruida era el almenaje. A las dos torres les faltaba casi todo el almenaje aunque, las dos, conservaban algunas almenas. Los muros exteriores se conservaban muy bien, el interior de la Cuadrada estaba casi perfecto y en la Redonda hubo que sustituir una bóveda; a la derecha, frente norte de la torre Cuadrada (a la izquierda) y Redonda (a la derecha) en 1916. Se puede ver el almenaje ya restaurado, a excepción de sus almenas. En el espacio entre estas dos torres, en el subsuelo, se encuentra uno de los numerosos subterráneos del castillo: una salida de emergencia al exterior de la fortaleza, de época califal.

5. Torre del Homenaje

En lo que se refiere a las torres del castillo, la del homenaje tiene tres cámaras, 33 m. de altura, más de 11 de lado y se conservaba muy bien. En el exterior sólo necesitaba la reposición de las ladroneras, la igualación y ajuste de sus vanos superiores y el almenaje. En el interior, la reposición de peldaños, la resanación de la bóveda de la mazmorra y el fortalecimiento de algún nervio de la bóveda de la sala principal. Todas esas obras eran consideradas menores en el conjunto de la intervención. Hubiera sido una buena oportunidad para “recrearse” utilizar una sala tan grande y señorial: es lo que se ha hecho en numerosos castillos. Sin embargo, también aquí, prevaleció el criterio del arquitecto: Restaurar solo lo necesario y, siempre, según los restos originales que se conservaban; no inventar nada. Todas las torres del conjunto, menos la de la Ceniza,³⁹ se restauraron siguiendo sus trazas originales. Las califales como califales (torre Redonda y torreón del Moro), la almohade como almohade (torre Escucha) y las demás como cristianas del

39. Porque esta torre estaba completamente arrasada no se pudo construir según sus trazas originales y, precisamente por eso, para no falsear la torre que existió en la Edad Media, no se le dio la altura de las demás: para que no sobresaliera una torre que no era original.

siglo XIV. También, aunque no sea propiamente una torre, el Revolcadero se restauró como construcción mudéjar del siglo XIII. De nuevo se alejaba, con esta actuación, de dar una uniformidad que nunca existió en el castillo medieval. Todas conservaban la mayor parte de sus estructuras y elementos suficientes para restaurar bóvedas, escaleras y los tiros rectos que formaban encastrados en los muros. Aunque la mayor parte del almenaje estaba desmantelado, afortunadamente, todavía quedaban restos de algunas almenas y se siguió este modelo rigurosamente.

En ninguna de las torres se encontraron restos de otro pavimento que no fuera argamasa compuesta de mortero de cal y piedras pequeñas. Ante los hallazgos de suelos tan pobres, al planificar su restauración se decidió que, puesto que la fortaleza tenía una estricta función militar, aunque estéticamente dejasen que desear, no se pondrían otros suelos diferentes a los antiguos. Se barajaron dos soluciones: simple hormigón hecho con picadura, o solados de ladrillo ordinario. La solución adaptada fue el solado con ladrillos de 0,32 x 0,16 m. y, de 0,26 x 0,13 que fue lo que se puso en la mayoría de las torres.

Solo en la torre del homenaje se puso un solado especial pues no resultaba adecuado un suelo de ladrillos ordinarios para la torre más importante del conjunto. Para ella, el conde de Torralva⁴⁰ ideó un suelo especial a base de grandes losas de colores formando dibujos. Tanto la idea como los dibujos los tomó Torralva de unas visitas realizadas a las cercanas ruinas de Madinat al-Zahra donde hizo esquemas de diversos pavimentos que le gustaron y que pensó copiar en el castillo. Sin embargo, debido al tiempo transcurrido, cuando llegó el momento de solar la torre Casanova ya había muerto y el siguiente arquitecto no llevó a cabo el deseo del conde. Irónicamente, el suelo que se puso en la cámara más señorial de todo el castillo, fue el que se desechó para las demás por ser demasiado vulgar: hormigón. La única torre que tiene un solado mejor que los demás es la torre Escuela. Esta torre fue restaurada por los arquitectos Pablo Gutiérrez Moreno,⁴¹ que comenzó sus obras en 1916 y Antonio Illanes del Río⁴² que las continuó en 1921. El piso consistió en grandes losas de piedra blanca de 1 m. x 1 m. Pero en esta disposición Casanova no tuvo nada que ver pues, como se ha señalado, ya había muerto.

El sistema de cerramiento de las torres también fue objeto de un estudio detenido. En las campañas previas a la restauración se encontraron varios quiciales de piedra blanca de las puertas medievales, tanto en los pisos superiores como en los inferiores. El hallazgo de numerosos quiciales dieron la prueba segura del sistema empleado en las puertas: ranguas para encastrar los gruesos gorriones que sostenían los pesados postigos: y esta fue la solución empleada en todas las torres del castillo: De nuevo se puso lo que había

40. Dueño de la fortaleza, que encargó la restauración.

41. Nacido en Madrid en 1876 y fallecido en la misma ciudad en 1959.

42. Nacido en Umbrete, Sevilla, en 1883 y fallecido en Sevilla en 1973.

en la Edad Media, nada de soluciones de distinta estética aunque hubieran resultado menos caras.

En lo que se refiere al viaducto que comunicaba la torre del homenaje con el resto del conjunto castral, se encontraba destruido por el centro y tenía su firme de sillares en muy malas condiciones, por lo que no ofrecía seguridad. Era necesario repararlo con prontitud pues, hasta que no se hiciera, la torre quedaría aislada del castillo. Para ello Casanova, ante su mal estado de conservación y la imposibilidad de mantener en pie las fábricas originales, tomó la decisión de construirlo de nuevo. Aquí, como en otros elementos del castillo, se le ofrecía la oportunidad de poner algún tipo de puente levadizo. Esto le hubiera dado un “aspecto más medieval” y, desde luego, hubiera resultado mucho más económico que levantar y restaurar el antiguo viaducto. Sin embargo, no actuó así y lo que actualmente hay es lo que había en el siglo XIV. Pero además, aparte de su aspecto más medieval y su menor costo económico, poner un puente levadizo le hubiera ahorrado los muchos problemas que tuvo con el viaducto y de los que era consciente antes de acometerlo,⁴³ así como la colocación de las larguísimas cimbras pues su altura, desde la base de la torre, es de 18 m.

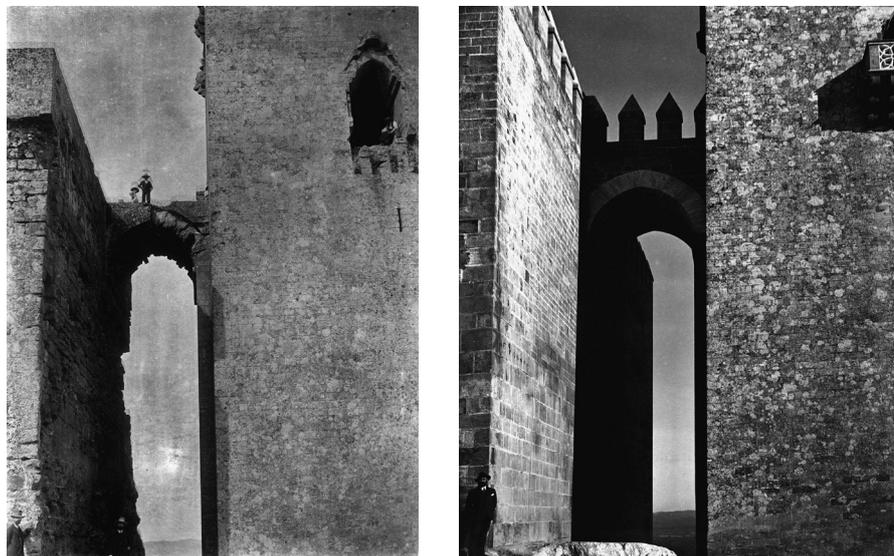
Como sabemos por las referencias de Casas-Deza⁴⁴, Arellano⁴⁵ y Casanova, el exterior de la torre se conservaba bastante bien. Arellano, que tan detalladamente visitó la fortaleza, afirmaba que la reconstrucción de los elementos que faltaban podía realizarse gracias a las huellas conservadas, pues sólo carecía de los pretiles de la azotea y las ladroneras.⁴⁶ Como aún existía el arranque de marco que daba entrada a una de ellas, así como la moldura superior y parte baja de algunas saeteras, se pudo restaurar con fidelidad

43. Para realizar tan delicada operación decidió colocar las hiladas de dovelas sentando a la vez una por cada costado, a fin de cargar igualmente la cimbra y no ladearla, pues esto hubiera estropeado la obra teniendo que volver a repetirla. El asiento de cada hilada se efectuó poniendo primero la dovela de las dos cabezas y comprobando si su frente se hallaba desalabeado. A la vez, cuidó que los arcos del intradós y del trasdós resultasen concéntricos, sin garrotes y con las juntas dirigiéndose a los centros respectivos. Sentadas las dos dovelas de cabeza de cada hilada, se sentaron todas las intermedias de la misma, hasta un total de las 32 dovelas necesarias. Para que el arco fuera perfecto, las boquillas de todas ellas tenían una longitud de 0,17 m. en el intradós y 0,18 en el trasdós. Para que la obra no sufriera los imprevistos, las primeras hiladas de los dos hombros de la bóveda se sentaron en firme y, después de los primeros tercios, se dejaron en seco poniendo los listones en las boquillas por la parte superior a fin de llenar después todas las uniones a la vez con junta hidráulica. Esto se hizo en septiembre de 1903 para que en su siguiente visita se continuaran con preferencia las obras de esta parte del castillo.

44. RAMÍREZ Y LAS CASAS-DEZA, L. M., *Corografía histórico-estadística de la provincia y obispado de Córdoba*, (Ed. de López Ontiveros, A.) 1986, pp. 33-38.

45. RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, R., *Inventario-catálogo histórico artístico de Córdoba*, 1982, pp. 247-255.

46. Tanto Arellano como Casanova llaman garitones y garitas a todos los vanos de la torre sostenidos sobre canes volados, con parapeto, tengan montea o no. Como estos elementos son más propios de la fortificación abaluartada y de los castillos de los siglos XV y XVI, nunca existieron en el de Almodóvar. En adelante, para evitar confusiones terminológicas, seguiremos a MORA-FIGUEROA WILLIAMS, L., *Glosario de Arquitectura Defensiva Medieval*, sin fecha de edición, pp. 121 y ss. y llamaremos ladroneras a los huecos de la torre que responden a “obra voladiza con parapeto y suelo aspillerado, en un muro o torre para el control de la vertical de una puerta, esquina u otro punto vulnerable situado en su pie”.



Sobre estas líneas, a la izquierda, el viaducto en 1902. El viaducto es un paso elevado que a través de un arco une la torre del Homenaje con el resto del castillo. Hubo que realizar una complicada tarea de montaje de cimbras y desmontaje de dovelas para restaurar esta zona del castillo con total fidelidad a la construcción original; a la derecha, el viaducto en 1916. En el ángulo superior derecho puede verse una de las pocas libertades que el arquitecto se tomó: seis canes sosteniendo el balcón dionisiano, mientras que en la imagen de 1902 se ven las huellas sólo de cuatro canes. Puede apreciarse la tracería calada del antepecho.

lo que faltaba en dichos ángulos: ladroneras y almenaje. Haciendo una interesante comparación, se pueden cotejar las afirmaciones de Arellano con las fotografías realizadas a principios de 1902. Así comprobamos que el arquitecto no se desvió lo más mínimo de la torre original. Cuando Casanova examinó las ruinas en 1897 y 1898 observó que, aunque habían desaparecido algunos matacanes de piedra que sostenían los parapetos de las ladroneras, se conservaban las huellas en que encastraban y que ofrecían los datos necesarios para restaurarlo con seguridad. La restauración de esta torre fue muy fácil ya que si del cuerpo exterior habían desaparecido elementos auxiliares de fácil restitución, el interior y su estructura –que es lo más importante– se conservaban prácticamente intactos. Por tanto la labor se limitó a la reparación de su almenaje y de los matacanes. De estos últimos no quedaban más que sus canes⁴⁷ pero de fácil reconstrucción para lo que se empleó piedra de las canteras de Fuenreal.

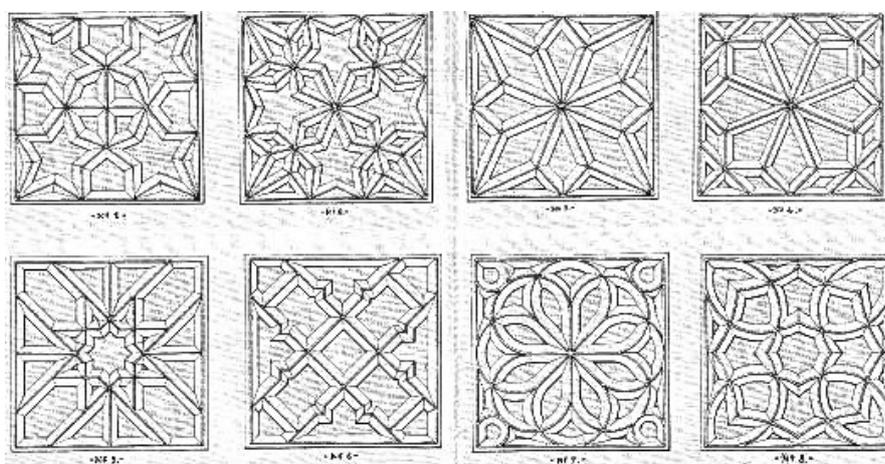
47. Los matacanes angulares están orlados de líneas rectas y los de los lienzos intermedios están surcados por líneas en zigzag.



Sobre estas líneas, a la izquierda, la torre del Homenaje en 1902. Antes de la restauración, faltaban las almenas y los matacanes pero pudieron restaurarse con fidelidad porque se conservaban algunas almenas y las señales de los matacanes. El interior se encontraba prácticamente intacto. Se restauró según las huellas de los elementos arquitectónicos originales que se fueron encontrando. Hasta los canes que sostienen las ladroneras se hicieron en el mismo tipo de piedra que los medievales y se les grabó el mismo tipo de incisiones que tenían los antiguos; a la derecha, la torre del Homenaje en 1916. En esta torre –igual que en la de las Campanas– el arquitecto (de común acuerdo con el dueño de la fortaleza, el conde de Torralva) se tomó la libertad de sustituir la ladronera del frente sudoeste por un balcón dionisiano para que entrara más luz en el interior de la torre.

¿Cómo se planteó la restauración de las ladroneras y los demás elementos de defensa vertical? ¿Convenía seguir estrictamente las líneas medievales cuyas huellas aún se veían? ¿Era posible adaptar la fidelidad a la construcción medieval con una cierta libertad de acción, dirigida a aportar habitabilidad a la torre más representativa del conjunto? Fue una cuestión que estudiaron despacio el arquitecto y el dueño del monumento calculando los pros y los contras. Si se mantenía una estrecha fidelidad a la torre medieval, los tres grandes huecos de la sala principal se restaurarían como ladroneras. Así se ganaría en rigor, que era uno de los objetivos. Pero hay ocasiones en que la rígida adhesión a unos principios teóricos van en detrimento de las ventajas que se dejan de obtener; y eso ocurría en este caso. Si se convertían en ladroneras todos los huecos existentes, –como fueron en su origen–, la torre volvería a tener la misma escasez de luz que tuvo en la Edad Media. Sería de gran rigor histórico, pero se perdería la ocasión de aumentar la luminosidad de la torre y hacer de la mejor estancia del castillo un lugar mejor iluminado. Finalmente decidieron restaurar según las trazas antiguas las ladroneras de los frentes NE. y SE. y sustituir la del frente sudoeste por

en los extremos y otro central, todos con una altura de 115 cm.. Los canes que sostienen este balcón son seis, de 25 cm. de anchura y están formados por 3 modillones (canes superpuestos) de 40 cm. de altura cada uno. Además de resultar estético era respetuoso con su entorno constructivo. Desde el principio, el plan para ese lugar era labrar los canes al estilo “moruno, propio de Toledo y Andalucía”⁵⁰ pues, en opinión del arquitecto, ese era el aspecto que ofrecía la planta principal. En toda la torre del homenaje la única libertad tomada por el arquitecto fue la edificación de este balcón de la cara sudoeste de la sala principal.



Proyectos de tracerías caladas para el balcón de la torre del Homenaje, firmado por Casanova el 21 de abril de 1911. En el Archivo del Castillo se conservan varios pliegos de dos metros de longitud con diversos proyectos de tracerías de piedra calada para las distintas zonas del castillo que las llevarían: este balcón de la torre del Homenaje, el balcón de la torre de las Campanas y algunas zonas menores de la casa-palacio. Estos dibujos muestran que las tracerías –como el resto de los elementos del castillo– fueron cuidados hasta el mínimo detalle.

Toda la labor de canes, aspilleras, parapetos y en general, huecos de la torre, se hizo recordando en múltiples ocasiones que debían de ser como los antiguos elementos medievales. Conocer el número de canes que sostenían las ladroneras estaba asegurado por las huellas que habían quedado en el muro y, afortunadamente, también se sabía el grosor, medidas, tipo de piedra y decoración que tenían. Los canes que se emplearon fueron, en parte, los originales que se habían conservado en los muros. Por razones de seguridad, antes de emplearlos se quitaron del todo, se limpiaron los interiores de los huecos que cubrían, se asentaron en la misma dirección que ofrecían los viejos y, en los nuevos, hasta los dibujos que se realizaron fueron del tipo de los antiguos, sin tomarse libertades tampoco en este pequeño asun-

50. Este término, “moruno”, tiene su razón de ser en el año en que escribe, 1903, carente por tanto de sentido peyorativo o antiacadémico.

to. Las almenas, que debían acompañar a estos matacanes superiores por los dos costados, se realizaron según la planta y el alzado que ofrecían las derruidas y no en otras medidas y fueron perforados con aspilleras cuando conservaban restos de haberlas tenido pero no se le pusieron cuando su existencia fue dudosa. Igualmente las ladroneras de la azotea se realizaron en todos sus detalles según los restos antiguos y la efectuada sobre la puerta de ingreso fue igual a las ya construidas por el exterior del salón principal. En conclusión, son múltiples los detalles en esta torre en los que el arquitecto se atiene, escrupulosamente, a restaurar siempre y solo en función de los restos medievales conservados.

Para no extendernos demasiado en la restauración de este edificio, ejemplo de cómo se procedió en los demás, solo señalaremos que, al restaurar la bóveda de la cámara principal, se fortalecieron algunos de sus nervios sustituyendo exclusivamente los sillares en forma de bocel que estaban en malas condiciones de conservación. Se empezó por consolidar aquellos en los que recaía el peso y la presión de los plementos porque, asegurados estos, el resto también lo estaría. Se formó un trazo entero de los nervios constituidos por cada dos cuerdas opuestas en la bóveda, después se acodalaron con dos puntales que desde la imposta de arranque de la bóveda iban a la clave central. Es decir, se armó cada trozo de cimbra correspondiente a dos nervios enfrentados⁵¹. Al hacerlo así, quedaba asegurado que el contrapeso estuviera siempre igualado por esta cimbra y se evitaban disfunciones de presión. Así se repararon cuatro de los ocho nervios de la bóveda.

El hecho de que el arquitecto se hubiera enfrentado en Sevilla a problemas parecidos a los de Almodóvar hace pensar que las decisiones tomadas en el castillo, en casos difíciles, como el desmonte o no de la nervadura de las bóvedas, fueron precedidas de un experimentado análisis. En realidad le hubiera sido más “práctico” a Casanova actuar según las ideas neomedievalistas de Viollet porque, de esa manera, hubiera derribado las construcciones en malas condiciones, las hubiera levantado “ex novo”, se hubiera ahorrado numerosos problemas, y todo resuelto. Así actuó el arquitecto francés en muchas ocasiones. Por el contrario, Casanova tuvo que dirigir el sostenimiento-desmontaje-reposición-montaje de numerosos elementos lo que, sin duda, suponía más esfuerzo, tiempo y dinero.

6. *El torreón del Moro*

El torreón del Moro es un exponente claro, en todos sus detalles, del riguroso trabajo de Casanova en la restauración del conjunto. Refleja su sistema de trabajo: restaurar aquellos elementos que lo necesitaran solo en función de los restos conservados, respetar la época de cada uno, no unificar ningún estilo, ningún siglo, ninguna época y, en consecuencia, mantener la

51. Dos de las cimbras empleadas en la reconstrucción de las ladroneras de esta sala, y una tercera para otro arco no identificado, se encuentran todavía en el castillo.

disposición de sillería y el material de construcción. En resumen: máximo respeto con el monumento.

No nos ha llegado ninguna descripción sobre el torreón del Moro⁵² aparte de las de Casanova, pero en las fotografías antiguas podemos observar que su estado de conservación era de ruina muy avanzada, uno de los peores del conjunto. A pesar de todo existían aún una serie de componentes que permitieron intervenir con notable seguridad en su restauración. Se mantenían incluso parte de las bóvedas de las escaleras, que eran despiezadas por anillos a la “manera bizantina”.⁵³ Su restauración fue precedida del estudio de los elementos conservados para conocer estructuras, dimensiones y funcionalidad. De esta manera todo lo mantenido ayudaba a que la restauración se realizara con el mayor número posible de datos. En este sentido el torreón del Moro aportó una información, a partir de restos muy fragmentarios, que hizo posible su fidedigna rehabilitación. El mismo arquitecto afirmaba que la labor en esta torre era fácil por los elementos que se conservaban. Sabemos que quiso mantenerse fiel al edificio medieval pero, ¿con qué partes originales contaba para trazar las líneas constructivas del torreón del Moro? Estas partes eran las siguientes:

En primer lugar la buhedera que desembocaba en el hueco de la escalera, todo el muro de poniente, que se tomó como ejemplo para levantar lo que faltaba del muro de levante;⁵⁴ los machones de los huecos de luces del cuerpo principal y de los muros que cargaban en el trasdós de sus arcos,⁵⁵ que fueron los elementos que dieron la pista para descubrir el cuerpo de guardia. También se encontraron la mocheta, la quicialera y el primitivo piso de la puerta de paso, lo que llevó a encontrar el punto original de entrada a los recintos medio y superior del castillo que durante cierto tiempo se había estado buscando sin resultado. Se conservaban también las bóvedas de las escaleras,⁵⁶ de aristas y despiezadas por anillos yuxtapuestos. También se encontraron intactas dos de las quicialeras, una de cada puerta.⁵⁷ También se preservaban los huecos exteriores de los vanos de las ventanas con forma de arco de herradura⁵⁸ y las cubiertas de las escaleras de cuya salida a la azotea hubo que sustituir los ángulos más deteriorados.⁵⁹ Quedaban aún los canes con bajorrelieves geométricos intestados en la parte superior de la torre; el arranque en buenas condiciones de la caja de la escalera de ascenso;⁶⁰ una

52. Lo llamamos “torreón del Moro”, en vez de “torre del Moro”, para respetar la tradición local y los apuntes de Fernández Casanova, pues siempre se debió llamar así a pesar de su pequeña planta.

53. FERNÁNDEZ CASANOVA, A., *Ibidem*, p. 193.

54. ACA. CVO. Doc. de 20 de abril de 1905, ap. 1.º.

55. FERNÁNDEZ CASANOVA, A., *Ibidem*, p. 101.

56. *Ibid.* pág. 106.

57. ACA. CVO. Doc. de 27 de mayo de 1905, ap. 1.º.

58. FERNÁNDEZ CASANOVA, A., “Castillo de Almodóvar del Río. Obras de restauración efectuadas y restos antiguos hallados en las ruinas”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, T. XIX, 1911, p. 12.

59. ACA. Restauración. CVO. Doc. de 27 de mayo de 1905, ap. 2.º.

60. *Ibidem* de 24 de agosto de 1904, ap. 2.º.



Ángulo norte del torreón del Moro en 1902. A pesar del avanzado estado de ruina conservaba numerosos elementos originales: el muro de poniente, los machones de los huecos de luces del cuerpo principal, el cuerpo de guardia, parte de la galería abovedada inferior, la mocheta y el piso primitivo de la puerta de paso, las bóvedas de las escaleras, las quicialeras de las puertas, los huecos exteriores en arco de herradura, y el arranque y arco de la caja de la escalera. Esta torre es un ejemplo de la labor de Casanova que logró una restauración fidedigna a partir de los restos conservados y no añadió nada de lo que no hubiera pruebas materiales. En los extremos inferiores puede observarse el despiece musulmán de la sillería. Si esta torre, por necesidades de la restauración, es en gran parte "prácticamente nueva", ni el más mínimo de los elementos que la componen fue inventado.

parte de la bóveda de la planta principal;⁶¹ el arco de la escalera se conservaba completo pero fue necesario desmontarlo para hacerlo de nuevo por razones de seguridad, ya que su estructura presentaba signos de ruina.⁶²

Aunque eran bastantes los restos existentes, en algunos casos eran de pequeñas dimensiones y, en otros, difíciles de identificar. A través de los numerosos apuntes conservados sobre su restauración, podemos saber de qué manera sirvieron y en qué forma ayudaron al arquitecto a ser fiel a la construcción antigua⁶³. Son continuas las anotaciones en las que se aclaraba que las nuevas hiladas de sillería debían de ser de la misma anchura que las viejas.⁶⁴ Incluso al reconstruir la bóveda, para mantener la parte antigua, se realizaron las operaciones necesarias hasta dejar inserta en la obra nueva el trozo de bóveda medieval conservada.⁶⁵ El trozo que faltaba de muro derecho se hizo según los resaltes que tenía el izquierdo; la media bóveda que Casanova llamó bizantina, una de cuyas partes antiguas que quería conservar se había caído, se levantó en todo como el fragmento original; los arcos de ladrillo se levantaron sobre los arranques antiguos de los arcos desaparecidos. Se hicieron las obras hasta enrasar con la parte vieja para darle uniformidad a todo el reducto.⁶⁶

Las quicaleras nuevas se realizaron según las medidas y formas de las dos antiguas⁶⁷ que se conservaban y éstas se volvieron a utilizar en las puertas para las que se habían fabricado en la antigüedad. Una vez más, se cumplía el deseo del arquitecto y de Torralva de reutilizar en la restauración cualquier material antiguo que pudiera volver a servir y emplear lo viejo antes que lo nuevo siempre que fuera posible. Pensaban, con razón, en no falsear la fortaleza y que de esta manera la incidencia de la restauración en la obra medieval fuera menor. Además, las mochetas de los quiciales nuevos también se hicieron según el modelo de las antiguas y en ellas se pudieron colocar las puertas interiores de paso, realizadas en Córdoba.⁶⁸

No obstante, tal cantidad de notas y apuntes no se realizaron sólo porque fuera la única torre que se estaba restaurando en ese momento, sino porque los numerosos restos conservados hacían posible su reconstrucción con gran fidelidad a la torre medieval. Pero a la vez, lo poco que quedaba de cada uno de ellos hacía necesaria una gran cantidad de indicaciones. Evidentemente, este trabajo requirió mucho más tiempo, esfuerzo y, en consecuencia, dinero. De nuevo comprobamos que lo más sencillo hubiera sido tirar los restos que quedaban en pie y haber levantado la torre completamente de nuevo. Esto último es un método que, también hoy, se sigue realizando.

61. *Ibidem* de 31 de octubre de 1904, ap. s/n. Torreón del Moro.

62. *Ibidem* de 7 de enero de 1905, ap. 4.º.

63. *Ibidem* de 24 de junio de 1904. Torreón del Moro.

64. *Ibidem* de 6 de julio de 1904, ap. 4.º; de 24 de agosto de 1904, ap. 2.º; de 25 de marzo de 1905, ap. s/n. Torreón del Moro.

65. *Ibidem* de 31 de octubre de 1904, ap. 2.º.

66. *Ibidem* de 15 de marzo de 1905, ap. 3.º.

67. *Ibidem* de 27 de mayo de 1905, ap. 2.º.

68. ACA. Restauración. Fondo Torralva. Visita del conde el 29 de marzo de 1913.

7. Torre Redonda

La conservación de su estructura⁶⁹ posibilitó una restauración sin problemas pues se mantenían en pie todos sus paramentos desde la base hasta la plataforma de coronación. Sólo la bóveda superior tenía grietas. Conservaba completa una de las almenas del ángulo NO. y tres más sin la albardilla a cuatro aguas con un grado de fragilidad muy diverso. Esta conservación posibilitó una de las constantes de los apuntes personales del arquitecto: que se siguiera con total fidelidad la construcción antigua. Sobre este particular dice Torralva: “Encargué que en la reparación de esta torre no se empleen enlucidos ni imitaciones de ninguna clase. Don Adolfo (Fernández Casanova) recomendó se dejasen las piedras antiguas que pudiesen servir de testigos de que se había respetado su construcción antigua”.⁷⁰

Llegados a este punto conviene hacer notar que, si toda restauración arquitectónica tiene un riesgo inherente a su propia ejecución,⁷¹ como la restitución de elementos desaparecidos de los que no queda ningún resto, dada la conservación de esta torre, dicho riesgo no existía. Por tanto su restauración iba a suponer la consolidación de su estructura y de sus paramentos además de la restitución de algún lienzo. Todo ello a partir de los restos conservados que era casi toda la torre, frágiles en algún caso, pero sólidos en la mayoría. Así, por ejemplo, como se conservaban las cajas de escalera empotradas en los muros y los escalones tenían una altura de 37 cm. los nuevos escalones se hicieron respetando esta medida y el número de los originales: 6 escalones para la primera caja de escaleras y 9 para la segunda. Casanova se percató de que, además de la derruida bóveda superior, había de enfrentarse con la progresiva descomposición de los sillares en los paramentos exteriores. Ésta se debía a la excesiva deleznablez de la piedra con que fue construida. Para solucionar este problema, tuvo que acometer complicados desmontes de fábrica cuyos sillares descompuestos iban siendo sustituidos por otros nuevos de las mismas medidas y en la misma disposición que los originales. Así se salvó la estabilidad de su estructura.

El arco de la entrada inferior estaba destruido y el superior se conservaba completo pero en un estado inestable por lo que, para asegurar su firmeza, en septiembre de 1910 se comenzó por apearlo y se reconstruyeron los pilares interiores del muro. En esta operación se cuidó que la altura de las nuevas hiladas de piedra fuera la misma que la altura de las hiladas medievales.⁷² También se construyó nueva la parte del muro redondo que mira a la torre Cuadrada, la situada al este, debido a las malas condiciones en que

69. FERNÁNDEZ CASANOVA, A., “Castillo de Almodóvar del Río. Proyecto de restauración. Memoria descriptiva”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, T. XI, 1903, p. 100.

70. ACA. Restauración. Fondo Torralva. Recuerdos de la visita a las obras en junio de 1914.

71. No participan necesariamente de este riesgo las obras de carácter pictórico, ya que su estudio previo puede aconsejar dejar intacta una parte del lienzo. Esto es más complicado en una obra de arquitectura, en la que el fortalecimiento de una parte suele ser necesario para la fijación de otra. Vr. gra: el fortalecimiento de una torre puede ser necesaria para la fijación de un lienzo de muralla al que se encuentra adosada.

72. ACA. Restauración. CVO. Doc. de 27 de julio de 1911, ap. 1.º.

se encontraba. Dicha construcción se efectuó de abajo arriba y, antes de desmontar cada uno de los sillares antiguos, se colocaba en su parte superior una vigueta sobre templadores que sostuviera la fábrica superior y así desmontar sin peligro la parte inferior. Los sillares nuevos asentaron sobre mortero de cemento para que fraguara inmediatamente. En el resto de la torre, que se hallaba aceptablemente conservada, sólo se pusieron nuevos los sillares que se hallaban carcomidos, en igual forma y dimensiones que los que se sustituían y se resanaron los demás con mezcla hidráulica.⁷³

Las nuevas hiladas de sillares se hicieron con las mismas medidas que las viejas, en filas de mayor y menor y, para que la obra nueva de revestimiento quedara resistente y bien trabada con la vieja, se lecharon y acuñaron los intersticios. El muro redondo se terminó de cuadrado por la parte exterior que da a la torre Cuadrada según está el enlace con la muralla por la parte superior.⁷⁴ Se colocaron los últimos escalones mientras se procuraba conservar el trozo que quedaba de arranque del desembarco de la escalera como testigo de la obra antigua para comprobar que ésta se había respetado en todo lo posible.⁷⁵ El antepecho se realizó con una anchura de 59 cm. que era la misma del antiguo. Como su inconsistencia era patente, la primera medida tomada fue su consolidación. Siguiendo una vez más su criterio, el arquitecto mantuvo todo lo posible la obra original. Así, cuando se levantó el andamio que rodea la torre, lo hizo para poder ejecutar su restauración por fuera metiendo los nuevos sillares necesarios.⁷⁶ Es decir, mantuvo los sillares superiores tanto interiores como exteriores cuando estaban en perfecto estado de conservación, sustituyó los de los cuerpos inferiores de la cara exterior y, para que trabara bien la obra nueva con la vieja, colocó el revestimiento a soga y tizón.

A lo largo de los trabajos, el director ordenó que se conservara casi toda la fábrica antigua⁷⁷ y mantuvo, entre las hiladas de sillería, las verdugadas de ladrillo que ofrecía la fábrica vieja⁷⁸ dando, como siempre, indicaciones para que la obra nueva siguiera las líneas constructivas originales. La construcción se efectuó con las mayores precauciones para la seguridad personal y “para la bondad de la obra”.⁷⁹ Para que ésta trabara bien con la antigua formando ambas un solo cuerpo, una vez realizados los muros, se rellenó el hueco interior con hormigón de tierra y cal. Por último, y como testigos de la disposición de los elementos de la torre antes de su desmonte, ordenó que en los paramentos que hubo que revestir, algunos de los sillares viejos se dejaran visibles.⁸⁰

73. *Ibidem* de 30 de septiembre de 1912, ap. 6.º.

74. *Ibidem* de 29 de diciembre de 1912, ap. 4.º.

75. *Ibidem* de 7 de agosto de 1913, ap. 2.º.

76. *Ibidem* de 26 de febrero de 1911, ap. 4.º.

77. *Ibidem* de 7 de agosto de 1913, ap. 2.º.

78. *Ibidem* de 30 de septiembre de 1912, ap. 2.º.

79. *Ibidem* de 27 de julio de 1911, ap. 3.º.

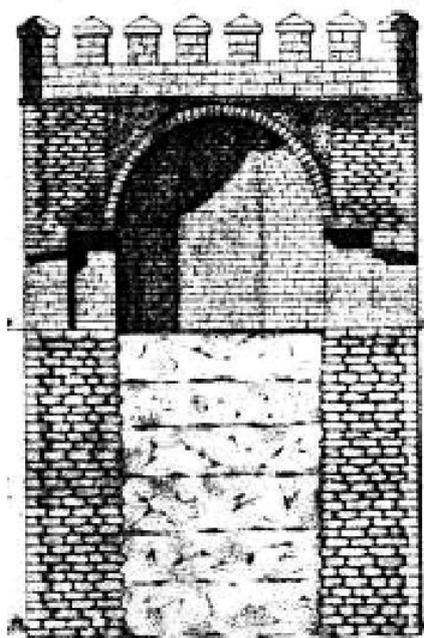
80. *Ibidem* de 27 de febrero de 1913, ap. 4.º.

8. Torre Escuela

La restauración de la torre Escuela sufrió tres cambios de arquitecto: Adolfo Fernández Casanova, Pablo Gutiérrez Moreno y Antonio Illanes del Río. Esto provocó un largo periodo de obras sobre planos transitorios e ideas provisionales. Hay que señalar otra particularidad de esta torre: en la Edad Media no se llegó a realizar la planta superior. Fue uno de los tres elementos de la ampliación cristiana del siglo XIV que no se concluyeron, lo que demuestra un proyecto muy ambicioso pero falto de los medios necesarios. Las otras partes inconclusas fueron la entrada a la liza y el extremo este del antemuro. Las ideas de Casanova para no falsear nada del conjunto llegó al extremo de consolidar la planta inferior y no construir la planta alta. De esta manera otorgaba a la restauración mayor fidelidad histórica y no se edificaba nada que no hubiera existido en la Edad Media. Aunque finalmente se decidió que sí se construiría la planta superior y Casanova hizo un proyecto de restauración; éste no se llegó a concretar como definitivo y más tarde lo realizaría Pablo Gutiérrez.

Hay que hacer notar que, para resolver algunas cosas de las que no había restos y pretendiendo levantar la torre con rigor histórico, tomaron la del Homenaje como referente para realizar las alacenas y, para levantar el castillete de salida de la escalera que hay en la azotea se fijaron en la torre Redonda.⁸¹ Tomaron la torre del Homenaje como referente porque es, junto con la torre Escuela, la mayor del recinto y, las dos del siglo XIV; de esa forma lo restaurado guardaba la máxima fidelidad con lo original.

En abril de 1915, se acometieron los vanos de la alacena.⁸² En junio se inició la planta baja y, tras el levantamiento de los andamios, se acometieron los vanos de sus muros. Para ello se reconstruyeron los arcos de los huecos de las alacenas sustituyendo los sillares y dovelas que se hallaban en mal estado.⁸³ Trabajando en esta zona del castillo, el 11 de agosto de 1915,



Sección transversal de la torre Escuela, dibujada por Casanova en 1899. Falta la planta alta ya que su idea era no reconstruirla porque no quedaban restos que le sirvieran de guía para hacerlo.

81. ACA. Restauración. Fondo Torralva. Castillo de Almodóvar del Río. Índice con las notas sobre las obras, 1915, n.º 1. Torre Escuela.

82. ACA. Restauración. CVO. Doc. de 11 de abril de 1915, ap. 4.º.

83. *Ibidem* de 6 de junio de 1915, ap. 2.º

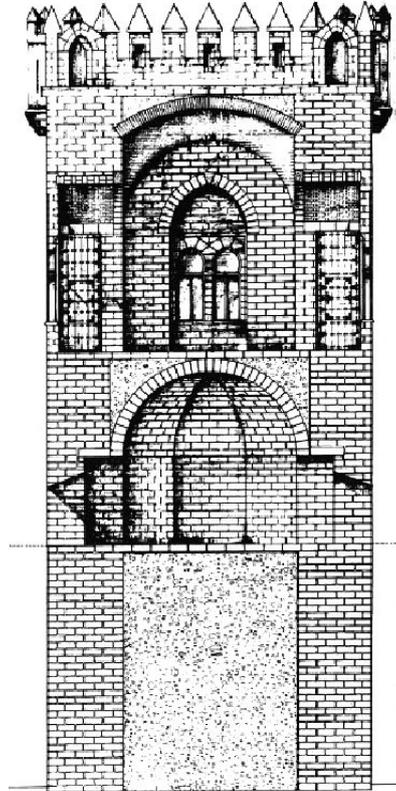
la muerte de Casanova suspendería provisionalmente la restauración. No continuamos con la restauración de la planta alta de esta torre porque esa restauración la realizó, como hemos señalado, otro arquitecto. Fue esa planta alta una de las pocas zonas medievales del conjunto que no restauró Casanova. Su muerte también alteró los planes de restauración de la propia torre Escuela, pues el arquitecto sevillano Pablo Gutiérrez introdujo cambios en los planes originales. Casanova la planificó sobria y de líneas sencillas. Pablo Gutiérrez actuó de otra manera: con amplios ventanales geminados que se introducían como elementos extraños al castillo. En cualquier caso planteaba una filosofía de la restauración muy diferente a la sostenida por Casanova. El resultado final fue una estancia señorial y luminosa que mejoraba notablemente su habitabilidad.⁸⁴

9. Torre Escucha

Dejemos que sea el propio arquitecto quien nos exponga su plan: “El torreón destinado a escucha o vigía, no habiendo indicio alguno de que haya sido cubierto, creo procede tan sólo reconstruir su coronación en terraza cercada de merlatura y reponer los peldaños de la escalera, que da acceso a dicha coronación desde la muralla y de la cual sólo subsiste el forjado”.⁸⁵ En lo que a la escalera se refiere, las señales de hueco encontrado entre las trazas del antepecho permitieron con facilidad encontrar su lugar original. Era la torre más sencilla del conjunto y así la mantuvo.

10. Torre de las Campanas

En todo momento, para conservar las partes antiguas, se resanó tan sólo el mortero. Las claves que faltaban en algunos tramos de las escaleras se



Sección transversal de la torre Escuela, dibujada por Antonio Illanes del Río sobre planos de Pablo Gutiérrez Moreno. Son evidentes los grandes cambios (la construcción de la planta alta) sobre la idea original de Casanova, que ya había fallecido

84. Entre los elementos que Pablo Gutiérrez Moreno introdujo en la torre Escuela se encuentran un reloj de sol, una veleta, el suelo de losas de piedra blanca de 1 m²., el escudo del condado de Torralva, los grandes ventanales ajimezados y sus enormes cierres neomudéjares, etc. Nada de esto estaba en el proyecto de Casanova.

85. FERNÁNDEZ CASANOVA, A., *Ibidem*, p. 193.

hicieron en punta de diamante y en punta cónica pues así eran las originales que subsistían. Para realizar los canes que faltaban se rehundieron sus costados formando medias cañas de escaso relieve o cortes biselados y se dispusieron en baquetones paralelos, radiados, en marco de campo liso o formando concha ceñida por funículo, ya que todos los conservados tenían sus frentes en forma de medias cañas en series paralelas y el restante orlado de rombos.⁸⁶ A la altura de los canes, en el frente SE., apareció uno de los pocos elementos figurativos del castillo: una gárgola sostenida por un ave muy mutilada. La gárgola se restauró como un águila y hoy se encuentra colocada en el mismo frente en que se encontró. Sin embargo estaba tan deteriorada que según palabras del arquitecto “podría ser cualquier ave”. Del interés que se puso en la gárgola dan idea los dibujos que se conservan en el Archivo del Castillo: frente, planta y perfil del águila a tamaño natural.⁸⁷ El trabajo de los canes fue laborioso. Se desmontaron los antiguos del ángulo NO. para tallar los 7 nuevos en piedra de Fuenreal con los mismos adornos de los viejos y se aprovecharon cinco de estos últimos.⁸⁸ Una vez colocados los canes y los muretes que asentaban sobre ellos formando las ladroneras, se empezaron a labrar las aspilleras, y se indicaron con colores distintos los frentes interiores y exteriores que eran los más estrechos. Estas aspilleras se realizaron con derrame exterior, pues así se encontraban las antiguas en esta torre. Las plantas y diseño de los matacanes se realizaron



Uno de los proyectos de Casanova para la gárgola de la torre de las Campanas, firmado en 1899. Este es el proyecto n.º 2 de los que realizó, que fue el elegido. La gárgola original se encontraba tan deteriorada que hubo que sustituirla.

86. FERNÁNDEZ CASANOVA, A., “Castillo de Almodóvar del Río. Obras de restauración efectuadas y restos antiguos hallados en las ruinas”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, T. XIX, 1911, p. 6.

87. ACA. Dibujos y planos. Zona medieval.

88. ACA. Restauración. CVO. Doc. de 18 y 19 de marzo de 1910, ap. 3.º.

según los originales hallados en las labores de prospección.⁸⁹ Terminadas las ladroneras, se realizó el antepecho y las almenas con sillares de Posadas, obra que comenzó a finales de 1910.⁹⁰

El balcón dionisiano de la misma tipología que el de la torre Homenaje que se construyó en el muro SO. permitió la entrada de luz en la única sala de la torre. Se sostiene sobre seis canes tallados en estilo gótico mudéjar, igual a los que se conservaban, y todo el pretil de piedra está calado de manera excelente con formas geométricas. Pero el trabajo requerido fue enorme. A la labor de montar las cimbras para construir los arcos interiores siguió el montaje del andamio a una altura de 15 m. sobre los 21 que mide la torre. Como el balcón tiene una anchura de 2,30 m., al andamio se le dio una longitud de 4 m. y una anchura suficiente para manejar las piedras de mayor salida que miden 0,75 m.⁹¹ Tras esta labor se construyeron los arcos de ladrillo de los huecos del salón y se colocó el águila y el caño que asienta sobre ella.⁹² Todo ello se hizo reaprovechando, en su lugar original, los sillares antiguos que se encontraban en buenas condiciones. Los clavos para la puerta son iguales a los de la catedral de Sevilla de donde tomaron la idea,⁹³ de común acuerdo Casanova y Torralva. Las últimas labores fueron el antepecho y la terminación de un matacán. A finales de 1914 la torre quedó concluida.⁹⁴

11. Torre de la Ceniza

En lo que se refiere a la restauración de las torres hay una que ejemplifica enormemente las ideas de Casanova: la torre de la Ceniza. Tras el hallazgo de sus cimientos –poco más quedaba– se plantearon si reconstruirla o no y, cuando se decidió rehacerla, se estudió si convenía levantarla sobre el paso de ronda o dejarla enrasada con éste. Finalmente se decidió esta última solución pues, al no tener restos que ayudaran a conocer sus líneas originales, cualquier solución hubiera sido hipotética. Por esta razón la torre no tiene más que una pequeña cámara y es, más que otra cosa, un lugar de paso. Es indudable que al no haber encontrado más que los cimientos y ser necesaria su edificación para que las edificaciones adyacentes cobraran sentido, se podría haber levantado una torre según el hipotético sentido medieval de Viollet (y al arquitecto y al conde de Torralva no les faltaban ideas para ello). Sin embargo nada de eso se hizo: se limitaron a levantar lo mínimo imprescindible hasta el extremo de no darle una altura superior al paso de ronda para que, al no ser original lo que se estaba construyendo, pasara desapercibida y no se pudiera confundir con las edificaciones medievales.

89. *Ibidem* de 10 de julio de 1910, ap. 2.º.

90. *Ibidem* de 1 de octubre de 1910, ap. 2.º.

91. Para la seguridad de los obreros encargados de trabajar sobre el andamio, este se armó fuertemente, se amplió su base con puntales y se llevaron vientos amarrados al interior de la torre. *Vid.* ACA. Restauración. CVO. Doc. de 23 de diciembre de 1910, ap. 2.º.

92. ACA. Restauración. CVO. Doc. de 26 de febrero de 1911, ap. 1.º.

93. *Ibidem* de 15 de noviembre de 1912.

94. *Ibidem* de 1 de octubre, ap. 1.º.

12. *El Revolcadero*

La aspillera existente se sustituyó a finales de 1910 según la que se encontró, ya que no fue posible su consolidación por estar muy destruida, pero no se inventó. Los arcos de medio punto se dispusieron con la altura de las hiladas de la obra medieval y los ladrillos se colocaron a hueso, es decir, sin ningún tipo de argamasa que los uniera pues la presión ejercida en sus flancos era suficiente. Como a dichos arcos no se les quería dar una altura hipotética, su arranque, es decir la línea de la imposta, se colocó a la altura que tenía la parte conservada: 2,16 m. y a las dovelas de la boquilla se les dio el grueso que tenían las viejas. Se puso especial atención en que las hiladas tuvieran la misma altura que las originales, en conservar los sillares que resultaban aprovechables, hacer las mochetas con el mismo espesor de las antiguas, incluso, hasta los trozos antiguos de bóvedas de ladrillo se resanaron y se dejaron en su lugar. La disposición de la fábrica fue de sillares encintados de ladrillos porque así se habían encontrado las fábricas antiguas en ese lugar. A las hojas de la puerta de la galería superior, que se encargaron en Córdoba en 1912,⁹⁵ se le colocaron mirillas iguales a las del torreón del Moro, pero estas mirillas sólo se colocaron en las puertas que miran al sur, es decir, a la entrada. En la galería inferior también estaba previsto poner puertas, como se comprueba al ver el hueco preparado para ello pero nunca llegaron a colocarse.

13. *Acceso a los adarves*

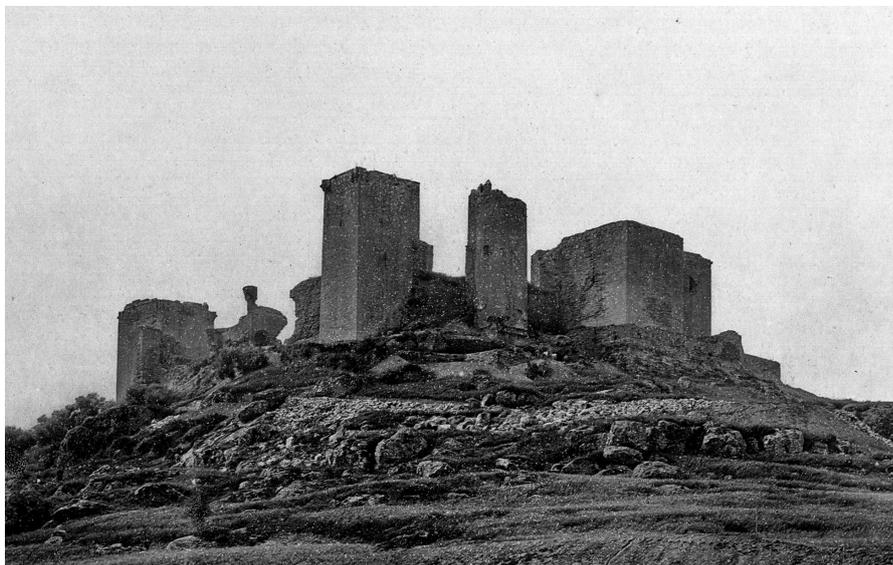
En este punto, como en todos los demás, Casanova se mostró fiel a la obra antigua. En los estudios previos a la restauración sólo se encontraron en la plaza de armas dos tramos de escaleras que desembocaban en los adarves y restauró los dos tramos encontrados. Ninguno más. El primero está en el extremo NO. (que desemboca en la torre Escucha) y el segundo en el sector SO. (que desemboca en el adarve previo a la torre del Homenaje). De ambos se conservaban los forjados; suficiente para saber con seguridad los lugares a través de los cuales se accedía al paso de ronda. El hecho de que respetara los dos únicos accesos a los adarves que hubo originalmente en la Edad Media y que no construyera ninguno nuevo, a pesar de que hubiera facilitado el paso de un lugar a otro, muestra lo lejos que se encontraba del radicalismo de Viollet-le-Duc, restaurando el castillo como fue y no como “hubiera debido ser”.

14. *Las murallas*

En la muralla del sudeste, la labor de restauración se limitó, en líneas generales, a reponer estos dos elementos: almenas y tramos de antepecho y refrentar los paños con sillares nuevos para detener su destrucción.⁹⁶ Para

95. ACA. Restauración. Fondo Torralva. Visita a las obras del castillo el 29 de marzo de 1913.

96. ACA. Restauración. CVO. Doc. de 22 de mayo de 1909, ap. 4.º.



Vista desde el nor-noroeste en 1902. Pueden observarse con claridad la falta de la planta alta de la torre Escuela (cubo macizo de la derecha) y el mal estado de conservación del antemuro en ese flanco.

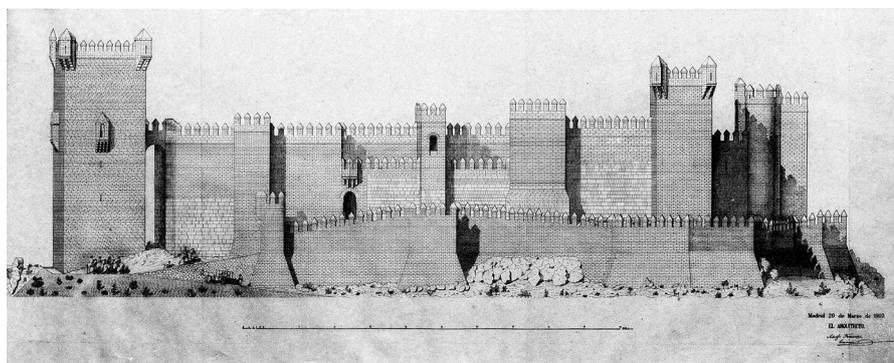


Vista desde el nor-noroeste en 1916. El castillo se ve como lo dejó Casanova a su muerte y los andamios que rodean la torre Escuela son para la obra dirigida por Gutiérrez Moreno. Las torres y la primera línea de murallas las había terminado Casanova en 1914.

conservar las fábricas antiguas, antes de proceder al refrentamiento con sillares modernos, se acodoló y apuntaló de costado la fábrica vieja de la parte alta para conservarla y cuando se hubo hecho esto comenzó la restauración de la parte inferior.

En el sector nor-noroeste, en el lienzo entre las torres Redonda y Cuadrada se comenzaron a asentar los sillares con la sempiterna indicación de que los modernos paramentos se levantaran según los antiguos. En el lienzo entre las torres de la Ceniza y de las Campanas, las dos aspilleras que se abrieron ahí fueron de igual forma y construcción que las conservadas en la torre Cuadrada. Esta muralla, como todas las demás, se reconstruyó con sillares de la misma altura que los antiguos en las cinco primeras hiladas y el resto con sillarejo de 0,21 m.

En el flanco suroeste se encuentra una de las escasas libertades tomadas por Casanova en la restauración. Nos referimos al antepecho que bordea la casa-palacio en su fachada posterior: la que mira a la campiña y que se extiende de un extremo a otro de la casa. Aquí, en vez de poner almenas como en el resto del conjunto, sólo colocó un antepecho sin almenaje, acabado en forma ligeramente redondeada. Lo realizó así para facilitar la visión desde el interior de la casa a la espléndida panorámica que se observa desde esa zona. Este hecho no quitaba armonía al conjunto medieval pues la ausencia de almenas no se ve, ya que esa zona queda tapada por la casa; es decir, una de las pocas libertades realizadas se hizo donde no desentonara nada con el entorno porque no se veía.



CASTILLO DE ALMODÓVAR DEL RÍO
Proyecto de restauración, Vista general

Alzado de Casanova del frente nordeste, firmado el 20 de marzo de 1903. Representa cómo quedaría el castillo cuando estuviera restaurado según su idea original. El único cambio que sufrió este frente fue el recrecimiento de la torre Pequeña y parte del antemuro en el sector este. Según los primeros reconocimientos de la fortaleza realizados a finales del siglo XIX, exceptuando la torre Pequeña (en el extremo izquierdo del alzado) todos los restos conservados indicaban que el castillo medieval era así. Casanova no se permitió ningún cambio sobre las trazas originales de la fortaleza, excepto algunos detalles secundarios de poca importancia. Respetó todas las épocas de construcción y los edificios levantados en cada periodo.



Frente nordeste del castillo en 1902. El castillo estaba en estado de ruina progresiva cuando se hizo esta fotografía pero, parte de las torres y lienzos de muralla, se conservaban mejor de lo que aparenta esta imagen. La falta de los elementos defensivos verticales: almenas y matacanes, le dan un aspecto más arruinado de lo que estaba.

En la zona de murallas del este se conservó toda la fábrica antigua y no se desechó ningún material medieval que pudiera reutilizarse. Para ello se fueron apeando las hileras de materiales antiguos, desde las más bajas hasta las más altas. Hecho el apeo, se comenzó a desmontar y construir, con hileras de mayor a menor, para recibir en firme la fábrica antigua. Tras esto, se pudo quitar el apeo y la fábrica antigua quedó de nuevo en su lugar sin sufrir ningún daño; era toda una labor de artesanía. Y una vez más —es repetidísima esta indicación en los apuntes personales del arquitecto— se indicó que se conservaran las hiladas originales que persistían y que los sillares nuevos tuvieran las mismas disposiciones y medidas que los antiguos.

Finalmente, en el flanco nordeste, antes de nada, se reconocieron los cimientos para ver si asentaban sobre roca o terreno firme. Después se procedió a la disposición de los sillares a soga y tizón según los restos visibles y se conservaron las hiladas medievales de coronación del muro. Para preservar toda la obra medieval, se enlazó el recalce del muro con las correspondientes trabas al corazón de la muralla original.

15. El antemuro

Para restaurarlo recalzó las zonas que cargaban en falso y se refrentaron las antiguas que sólo tenían descompuesto su primitivo revestido de sillería según los modelos y estructuras antiguos. El plan de la restauración de esta zona lo explica el propio Casanova: “La parte intermedia y perfectamente construida de falsa-braga, correspondiente a la región Oeste, solo exige coronar nuevamente las fábricas existentes y reconstruir el antiguo almenado,



Frente nordeste del castillo en 1916. Se pueden ver las torres completamente restauradas. En este flanco, en el antemuro quedaba una gran labor todavía. De ella se encargarían los arquitectos que continuaron el trabajo de Casanova: Pablo Gutiérrez Moreno y Antonio Illanes del Río.

que ha desaparecido, y para cuya construcción tenemos elementos suficientes en las torres Redonda y Cuadrada y en la plataforma contigua a la torre Mayor. Para la erección de este frente, tomé desde un principio por norma el respetar la traza abaluartada hecho de mampostería”.⁹⁷

16. Los edificios de nueva planta

Se hicieron según planteamientos del siglo XX. Sin intentar falsear nada. De hecho los estilos ahí representados son historicistas pero no como hubieran sido en el siglo XIV o en cualquier siglo de algunas de las construcciones del castillo. La casa-apeadero, la biblioteca y la capilla posibilitan la ocupación del edificio evitando así su abandono ya que, si la restauración se hubiera limitado a la edificación medieval, no hubiera sido posible su uso en la actualidad. No nos extendemos en la construcción de estos edificios porque se salen del objeto de este trabajo.

IV. CONCLUSIONES

Toda restauración supone una injerencia en un bien original (mueble o inmueble), una intrusión entre los elementos primigenios que lo forman. En ese sentido es una labor que, por su misma naturaleza, tiene la consecuencia

97. FERNÁNDEZ CASANOVA, A., “Castillo de Almodóvar del Río. Proyecto de restauración. Memoria descriptiva”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, T. XI, 1903, pp. 188-189.

de cambiar el estado natural en el que fue realizado. Es éste, sin duda, uno de los problemas más discutidos en cualquier tipo de intervención restauradora. La finalidad de Casanova al restaurar el castillo fue detener y neutralizar las causas de su destrucción, acondicionar el conjunto para que pudiera habitarse de nuevo y evitar así su nueva destrucción. Según el estado de la fortaleza, no era posible realizar una intervención distinta a la que se hizo, en otras palabras: menos traumática.

La aceptación no pragmática, de Fernández Casanova, de los principios neomedievales vigentes en su tiempo, su conocimiento de la arquitectura medieval en la que restauró diversos monumentos, su preparación profesional, y una personalidad metódica que no dejaba nada a la improvisación hicieron de él el arquitecto apropiado para llevar a cabo la empresa que el conde de Torralva le encargó. No fundamentó su intervención en un neomedievalismo a ultranza. Hizo algo más práctico que evitaba el falseamiento del edificio: estudiar "in situ" los problemas concretos del monumento para aplicar el remedio idóneo lejos de teorías que llevaran al conjunto a un estado ideal que nunca tuvo. Casanova observó problemas en el modo de entender la restauración de Viollet, aunque no considerara de manera radical, que toda la teoría del arquitecto francés fuera errónea. Esta separación de los postulados extremadamente neomedievalistas supuso, para Casanova, una autonomía conceptual en el modo de entender la restauración.

Mayores fueron las semejanzas con Camilo Boito (1836-1914), que proponía posturas más científicas, y que encuentran eco en la actuación de Casanova. En gran parte el método de trabajo defendido por Boito, que exige sobre todo tiempo, paciencia y una seria investigación multidisciplinar del edificio, previa a la intervención restauradora, fue seguido por Casanova. Esto, unido a su muy parcial aceptación de alguna de las ideas de Viollet, hacía de él un restaurador ecléctico que no se sometió ciegamente a ninguna postura preconcebida. Evidentemente, en lo que a la mayor lentitud se refiere, baste señalar que, tras 18 años de trabajos, estos no habían concluido, aunque sí la parte más importante. Sin duda hubiera sido más rápido restaurar sin un criterio científico que le hubiera permitido acabar su labor en un periodo de tiempo considerablemente más corto. No actuó así, y hoy podemos ver el espléndido resultado de su trabajo que, en parte, se adelantó a resoluciones concretadas recientemente y según las cuales las intervenciones destinadas a la protección y revitalización de los castillos deben guiarse por criterios científicos, basados en una documentación que permita asignar a cada fortificación un cierto periodo, los motivos y fases de su construcción, las sucesivas readaptaciones, etc.; en fin: cuándo, cómo y para qué se hizo. Por tanto la investigación histórica y arqueológica debe preceder a la propia intervención, y en el caso de Almodóvar esto fue una realidad, aunque lógicamente, con las carencias de hace un siglo.

Existen dos periodos de construcción en los edificios del castillo: el hispanomusulmán y el cristiano. En época hispanomusulmana hubo tres etapas constructivas. La facies más antigua es la emiral, en la que se construyó

todo el perímetro de las murallas interiores. La segunda facies hispanomusulmana tuvo lugar durante el califato, cuando se edificó la torre Redonda y el Torreón del Moro. Y la tercera, durante la dominación almohade, cuando se erigió la torre Escucha. De época cristiana hay dos momentos constructivos: el mudéjar del siglo XIII, cuando se construyó el Revolcadero, y la ampliación del siglo XIV, a la que pertenecen las torres del Homenaje, Cuadrada, Escuela, de las Campanas, Ceniza y el antemuro. En todas estas zonas restauradas se mantuvieron las características constructivas propias de cada una. El respeto de la restauración a las construcciones medievales del castillo fue casi absoluto. No se buscó una unidad de estilo según un modelo ideal y preconcebido. La restauración respetó los elementos antiguos. Consistió en actuar en las zonas arruinadas en función de las huellas que quedaban, no añadiéndole elementos que no hubieran existido. Cuando una parte de la construcción antigua debía ser demolida, se realizaba después en igual forma y con los mismos despieces que tenía la obra desmantelada y, además, se empleaba todo el material antiguo que resultaba aprovechable.

Un acierto en la dirección de Casanova fue mantener las partes antiguas que no tenían rigurosa necesidad de sustitución. Hubiera sido más fácil, económico y de menor duración sustituir los paramentos completos en vez de hacer apeos y reposiciones; sin embargo, optó por esto último. Hoy podemos valorar el resultado obtenido con esta forma de actuación pues esos fragmentos de obra antigua sirven como fósiles para saber, exactamente, cómo se encontraban las fábricas y comprobar el grado de fidelidad con que se llevaron a cabo las labores. En este sentido fue interesante el empleo de sillares medievales de la propia fortaleza para sustituir otros en avanzado estado de descomposición. El problema fue la mayor complejidad de los trabajos: tiempo y dinero. Apear muros que cargaban en falso para volverlos a recalzar, en vez de derruirlos y construirlos de nuevo fue uno de los mayores logros de la dirección de Casanova. Si algunas de sus ideas sobre restauración no fueron acertadas, y eso se reflejó en algún capítulo de su actuación, es algo que podemos captar con la mentalidad del siglo XXI. Esto se debe en gran parte a las experiencias acumuladas –errores, aciertos y formas de actuación– de que disponemos. Es decir, a un acervo de experiencias que tenemos hoy pero que no existían en tiempos de Casanova, por lo que éste carecía de los elementos de juicio que disponemos nosotros. Una de estas actuaciones es que en la labor en el castillo las fábricas repuestas y las originales tienden a confundirse con el paso del tiempo. Los actuales criterios de restauración aconsejan una ligera diferencia entre las fábricas antiguas y las modernas. Sin embargo, cuando en 1901 se comenzó, dichos criterios no existían. La recomendación de emplear materiales reversibles, que posibiliten una nueva intervención, o realizar integraciones reconocibles para evitar confusiones miméticas, son el resultado de congresos inexistentes a principios del siglo XX.

Al contrario de las actuaciones de Viollet, respetó hasta el último detalle todas las épocas constructivas del castillo y las características de cada edifi-

cio restaurado: no falseó nada. Viollet defendía que restaurar un monumento era dejarlo según el estado prístino propio del estilo a restaurar aunque el monumento jamás hubiera llegado a existir así. Esto está muy lejos de la actuación de Casanova. En Almodóvar se conservan restos emirales del siglo VIII, califales del X, almohades del XII, mudéjares del XIII y cristianos del siglo XIV. Viollet hubiera restaurado según un único estilo gótico-mudéjar del siglo XIV o según un hipotético estilo “morisco”, hispano-musulmán, tan en boga entre los románticos europeos en su visión de España. Casanova lo restauró todo según el estilo propio de cada parte del castillo. Pocos arquitectos a quienes se les encomendara la restauración de una fortaleza a finales del siglo XIX realizaron un estudio previo del monumento en campos distintos a los puramente arquitectónicos. Casanova no actuó así. Para comprender mejor todo lo referente al monumento de Almodóvar pidió consejo a los mejores especialistas de su época: José Ramón Mélida, Enrique Serrano Fatigati, Adolfo Herrera, al Jefe del Archivo General de Simancas, Eladio Pérez Gredilla; a José Gestoso y al erudito cordobés Rafael Ramírez de Arellano. Por otra parte, previamente a las labores de restauración, realizó la historia de la fortaleza siendo esta una de las más completas hasta ese momento.

Ciertamente, Casanova se tomó algunas libertades en la restauración, pero esto no podía haber sido de otra forma en un recinto de proporciones tan grandes y con elementos tan numerosos y distintos. Y aun así, pensamos que estas libertades estaban plenamente justificadas. Pasamos a exponerlas: 1º: pavimentar el suelo de la mazmorra de la torre del Homenaje, no parece que sea una libertad excesiva ni que influya mínimamente en el resultado final. 2º: poner filtros en los aljibes y aliviaderos modernos. La finalidad lo justificaba: volver a hacer potable el agua de lluvia. 3º: en el antepecho de la muralla del flanco sudoeste que bordea la casa-palacio en su fachada posterior. Ya hemos explicado la razón y se hizo con tal cuidado que, desde el interior del castillo, es imposible apreciarlo. 4º: se construyó una torre que no había existido en la Edad Media: la torre Pequeña en la entrada al recinto, y se actuó así porque era necesario cerrar el castillo. Lo explicamos brevemente: en el siglo XIV se planificó la construcción de la entrada principal a la fortaleza en esta zona, pero nunca llegó a realizarse. Como esa zona del castillo nunca se terminó, la entrada actual es una interpretación de una de las posibles soluciones arquitectónicas que en el siglo XIV pudo haber tenido. Lo que no se hizo fue una “recreación” ideal. Tanto en un caso como en otro –la entrada y la torre– hubieran sido dos oportunidades magníficas para quien hubiese seguido los postulados de Viollet: realizar la entrada principal a un gran castillo y flanquearla con una torre. Ahí se podía haber dejado volar la imaginación y haber hecho un campo de pruebas de la imaginación de arquitecto. Nada de eso ocurrió en Almodóvar. Casanova estudió las distintas posibilidades que ese lugar ofrecía para cerrar la fortaleza y, en

función de sus conclusiones, actuó.⁹⁸ Y 5º: los balcones dionisianos de la torre del Homenaje y de la torre de las Campanas. Estos dos balcones que no existieron en la construcción del siglo XIV se construyeron para dotar de luz el interior de las estancias y para que no desentonaran con las construcciones originales se hicieron en los flancos exteriores del castillo. Y aun así, no parece que pueda decirse, en función de ellos, que el castillo se “recreó”.

El respeto a todas las fases constructivas del conjunto era una discrepancia radical con las teorías del arquitecto francés. Casanova los respetó todos incluso cuando, por ser poco lo que se conservaba, hubiera sido más fácil derruir los restos antiguos para volver a levantarlos. Otro aspecto importante: los detalles de respeto a la obra antigua, sin omitir nada, sin cambiar nada, sin inventar nada, son tan numerosos que ningún seguidor de Viollet hubiera actuado así.

No sabemos si Casanova leyó, o no, los escritos de Camilo Boito sobre restauración. Desde luego sabemos que leyó y estudió a Viollet y que sus ideas no le convencían. Lo que sí es un hecho tras todo lo expuesto –que no es más que una pequeña parte de todo lo investigado sobre el castillo– es que Casanova actuó en consonancia con las teorías del italiano, las conociera o no. Si no leyó a Boito, entonces sus ideas sobre restauración fueron adelantadas a su tiempo y, desde luego, él, profesionalmente hablando, fue un precursor de la restauración monumental en España según los modernos modos de entenderla. Sin embargo, Casanova ni escribió ni teorizó sus ideas, como sí lo hicieron Viollet, Ruskin o el propio Boito. Por esta razón no podemos, en el estado actual de nuestros conocimientos sobre el arquitecto español, afirmar categóricamente que Casanova, en Almodóvar, pusiera en práctica sus ideas personales y originales sobre restauración o fueran ideas ajenas las que llevó a cabo. Quizá, y es tan solo una posibilidad, su labor en el castillo fue una síntesis de las ideas de Boito y las suyas propias que, por su amplia experiencia, no le faltaban. En cualquier caso tropezamos de nuevo con lo que decíamos anteriormente: Casanova nunca llegó a poner por escrito de manera sistemática sus ideas sobre restauración monumental, aunque el resultado de sus trabajos, tanto en Almodóvar como en otros lugares⁹⁹ fuera innegable. No obstante, una parte de sus acertadas ideas quedaron reflejadas en los párrafos, de indudable interés, que ya hemos expuesto.¹⁰⁰

98. De hecho en el Archivo del Castillo se guardan diversos planos sobre dicha posibilidad y varias notas de correspondencia entre él y el conde de Torralva sobre este particular.

99. Sus actuaciones en las catedrales de León, Tarragona, Sevilla, Ávila, Santiago de Compostela y Tuy. Su labor en la Giralda de Sevilla, y en la iglesia visigoda de San Juan de Baños, además de otros numerosos trabajos en Madrid y Galicia.

100. FERNÁNDEZ CASANOVA, A., *Ibidem*, pp. 187-188.

BIBLIOGRAFÍA

- ANASAGASTI Y ALGÁN, T., “La incompreensión estética de los eruditos”, *La Construcción Moderna*, Madrid, 1918.
- BOITO, C., *Criteri d'intervento nel restauro dei monumento*, Roma, 1883.
- BOITO, C., *I restauratori*, Florencia, 1884.
- BROGIOLO, G. P., “Dall'Archeologia dell'architettura all'Archeologia della complessità”, *Pirenae*, n.º 38, T. I. Roma, 2007.
- CABALLERO ZOREDA, L., “Edificio histórico y arqueología”, *Arqueología de la arquitectura*, n.º 6, Madrid, 2009.
- CÓRDOBA DE LA LLAVE, R., “Aportaciones arqueológicas al conocimiento de las técnicas de construcción de la Córdoba bajomedieval”, *Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, 1996.
- D'ESTÉFANO, R., *John Ruskin: Interprete dell'architettura y del Restauro*, Nápoles, 1969.
- FERNÁNDEZ CASANOVA, A., *El arte mauritano: Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Don Adolfo Fernández Casanova en 12 de Junio de 1892*, Madrid, 1892.
- FERNÁNDEZ CASANOVA, A., “Castillo de Almodóvar del Río. Proyecto de restauración. Memoria descriptiva”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, T. XI, Madrid, 1903.
- FERNÁNDEZ CASANOVA, A., “Restauración del castillo de Almodóvar del Río”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1907.
- FERNÁNDEZ CASANOVA, A., “Castillo de Almodóvar del Río. Obras de restauración efectuadas y restos antiguos hallados en las ruinas”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, T. XIX, Madrid, 1911.
- GARCÍA DEL JUNCO, F., “El castillo de Almodóvar del Río (Córdoba). Una primera aproximación a su historia y restauración”, *Anales de Arqueología cordobesa*, n.º 11, Córdoba, 2000.
- GARCÍA DEL JUNCO, F., “La destrucción de los castillos de España”, *Castillos de España*, n.º 124, Madrid, 2002.
- GÓMEZ DE TERREROS, M., *El espíritu de las antiguas fábricas. Escritos de Adolfo Fernández Casanova sobre la catedral de Sevilla (1888-1901)*, Sevilla, 1999.
- GÓMEZ MORENO, M., *El arte románico español*, Madrid, 1934.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I., *La catedral de Sevilla (1881-1900). El debate sobre la restauración monumental*, Sevilla, 1994.
- JOVER CENDRA, M., “Un país de auténticos castillos abandonados”, *Castillos de España*, n.º 150-151, Madrid, 2008.
- LATORRE, P., Y CABALLERO, L., “La importancia del análisis estratigráfico de las construcciones históricas en el debate sobre la restauración monumental”, *Leer el documento*, Madrid, 1995.
- MORA-FIGUEROA WILLIAMS, L., *Glosario de Arquitectura Defensiva Medieval*, Cádiz, sin fecha de edición.

- NAVASCUÉS PALACIO, P., “El neorrománico de Frómista”, *Descubrir el ARTE*, n.º 5, Madrid, 1999.
- NAVASCUÉS PALACIO, P., “Restaurar la arquitectura”, *Descubrir el ARTE*, n.º 6, Madrid, 1999.
- NAVASCUÉS PALACIO, P., “El espejismo de la arquitectura asturiana”, *Descubrir el ARTE*, n.º 10, Madrid, 1999.
- ORDIERES DÍEZ, I., *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, 1995.
- PARENTI, R., “Una visión general de la arqueología de la arquitectura”, *Arqueología de la Arquitectura*, Burgos, 1996.
- PARENTI, R., “Individualización de las unidades estratigráficas murarias”, *Arqueología de la Arquitectura*, Burgos, 1996.
- PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, J. J., “Necrología. El Excmo. Sr. D. Adolfo Fernández Casanova”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, (LX-VII, III-IV), Madrid, 1915.
- PIRES NUNES, A. L., *Diccionario de arquitectura militar*, Casal de Cambra, Portugal, 2005.
- QUIRÓS CASTILLO, J. A., “Contribución al estudio de la Arqueología de la Arquitectura”, *Arqueología y territorio medieval*, Jaén, 1994.
- RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, R., *Inventario-catálogo histórico artístico de Córdoba*, Córdoba, 1982.
- RAMÍREZ Y LAS CASAS-DEZA, L. M., *Corografía histórico-estadística de la provincia y obispado de Córdoba*, (ed. de López Ontiveros, A.), Córdoba, 1986.
- RIVERA BLANCO, J. J., “Sobre la restauración”, *Restauro: revista internacional del patrimonio histórico*, n.º 3, Madrid, 2009.
- ROMERO MEDINA, R., “El castillo de San Marcos del Puerto de Santa María: Restauración de una construcción medieval”, *Actas del III Congreso de Castellología Ibérica*, Guadalajara, 2005.
- RUSKIN, J., *Las siete lámparas de arquitectura*, Barcelona, 1987.
- TORRES BALBÁS, L., “La restauración de los monumentos antiguos”, *Arquitectura*, Madrid, 1918.
- VILLENA PARDO, L., “Sobre la terminología medieval de la arquitectura fortificada europea. Correlaciones en cinco lenguas”, *Castillos de España*, n.º 103, Madrid, 1994.
- VILLENA PARDO, L., “Glosario de términos castellológicos medievales”, *Actas del III Congreso de Castellología Ibérica*, Guadalajara, 2005.
- VIOLLET-LE-DUC, E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI-XVI siècle*, París, 1854-1868.
- VIOLLET-LE-DUC, E., *Entretiens sur l'architecture*, París, 1858-1872.
- VIOLLET-LE-DUC, E., *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*, París, 1858-1875.