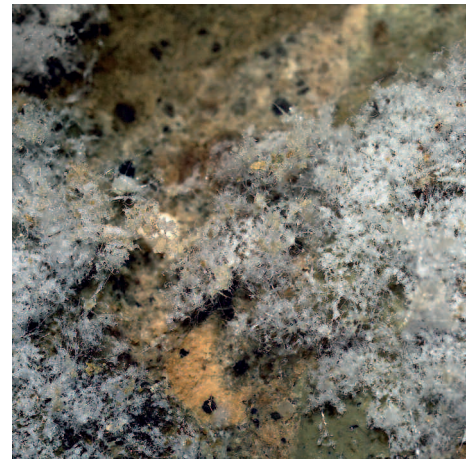
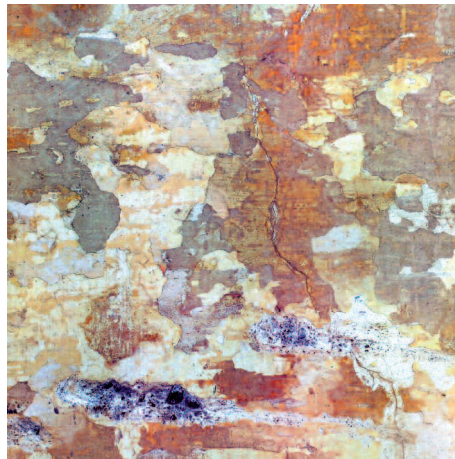


Restauración e Historia: ¿Conflicto de intereses?

por Paolo B. Torsello*



1, 2 y 3

Con su aguda visión, el autor examina los intereses respectivos de las disciplinas de la Restauración y la Historia y los riesgos de una eventual confusión, identificación o superposición de objetivos. La historia entendida en la restauración en sus diversos casos como guía operativa, instrumento materializador, espectáculo teatral o monumento a sí misma proporciona claves para el análisis y la comprensión de muchas intervenciones en el patrimonio del pasado y del presente.

Restoration & History: a conflict of interests? With great insight, the author examines the respective interests of the disciplines of restoration and history and the danger of a possible confusion, identification and overlapping of objectives. History understood in restoration as a set of guidelines, a building tool, a theatrical show or a monument to itself provides the keys to analyse and understand many works performed on architectural heritage of the past and the present.

*Paolo B. Torsello es Profesor de Restauración Arquitectónica y Director de la Escuela de Especialización en Restauración de los Monumentos en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Génova

1. Para el restaurador, el objeto histórico no es sólo la traza de un mundo perdido, sino un lugar de transformaciones que poseen su origen en el pasado, se muestran en el presente y están destinadas a evolucionar y agotarse en el futuro
2. La cuestión de la degradación, que para el historiador no ofrece un interés disciplinar específico, resulta fundamental e ineludible para el restaurador y constituye una parte esencial de la historia del edificio en cuanto objeto
3. La idea de degradación se expande mucho más allá del sentido "negativo", de la pura y simple decadencia física, y se presta a iluminarnos, de manera "positiva", sobre la vida del edificio en su totalidad histórica, formal y material
4. La obra aparece en su actualidad, en su hic et nunc, en una condición transitoria, una fracción evanescente de un tiempo dilatado que abraza el futuro de la fábrica, además de su pasado



4

Aparentemente, existe desde siempre el vínculo de una sólida alianza entre historiadores y restauradores. Tras las apariencias, una reflexión más profunda sobre esta relación revela una desnaturalización recíproca de ambas disciplinas.

La historia, según Jaques Le Golf, representa la forma científica de la memoria colectiva. Para otros, es simplemente la "ciencia del pasado". Una acepción ésta, no apreciada por March Bloch, que prefería definirla como "la ciencia de los hombres en el tiempo". Algunos, como Claude Lévi-Strauss, ponen en duda que la historia sea una verdadera ciencia, casi como si el límite insuperable del historiador radique en atisbar el pasado a través de la filigrana del tiempo, sin ninguna posibilidad de dominar "científicamente" la infinita sucesión y la intrincada red de los eventos. Además, tampoco parecen estar de acuerdo sobre la tarea de la historia ¿Es un medio de comprensión del presente a través del pasado, como quiere la tradición del historicismo? ¿O sirve para comprender el pasado a través del presente como sostenía el propio Bloch? ¿Ejerce su dominio sobre el pasado o está dominada por el presente como entendía Croce?

En el campo de la restauración arquitectónica, estas cuestiones llevan a otras. Una de éstas, fundamental, es la siguiente: ¿qué tipo de historia se practica en el ámbito de la restauración?

Como portador de mensajes de pasado, la obra construida constituye un objeto típico de la atención y pertinencia del historiador. Por eso se dice, entre otras cosas, que el restaurador ejerce de historiador indagando en los avatares del edificio, antes de proceder con sus elecciones. Pero esta afirmación contiene ambigüedades que deben examinarse a la luz del tipo de inquietud cultural que estimula las dos actividades.

Manfredo Tanfuri sostenía que el historiador muestra un interés por los sujetos más que por los objetos, apuntando hacia una historia de los hombres más que de las cosas. Esta opinión se puede encontrar en otros, como Lucien Febvre, para quien: "La historia se construye (...) con todo aquello que, perteneciendo al hombre, depende del hombre, sirve al hombre, expresa al hombre, demuestra su presencia, su actividad, los gustos y los modos de ser del hombre". Y Paul Veyne constataba que: "La historia humana se convertiría en un sinsentido si se olvidara el hecho de que los hombres tienen unos objetivos, fines e intenciones". De este razonamiento, Veyne derivaba la distinción entre "historia humana" e "historia natural".

De este modo la historia se configura según el modelo metafísico occidental, como la "ciencia de los sujetos", en contraposición a las ciencias de la naturaleza que serían la "ciencia de los objetos".



5

A los ojos del historiador, por tanto, la arquitectura antigua es esencialmente residuo de lo vivido, simulacro de protagonistas y de vicisitudes humanas ya concluidas: el artista, el promotor, el ambiente cultural y sus canales de influencia, la tradición constructiva y las formas de transmisión del saber. La arquitectura es esencialmente testimonio material de un tiempo difunto y remoto, pero poblado de cultura.

La observación histórica del restaurador es de otra naturaleza, ya que contempla la arquitectura antigua como objeto material, como lugar concreto y tangible de conocimientos estratificados y de transformaciones en curso o ya consumadas. Como objeto en perpetua transformación, la fábrica posee una vida propia y, en cierto sentido, equivale más a un ser vivo que a un residuo de una vivencia.

El historiador no se ve atraído por los procesos de cambio material que competen a los objetos, sino más bien por sus efectos, por la forma visible y definitiva de la obra a día de hoy, proporcionando indicios de las vicisitudes humanas y las tensiones que subyacían a las mismas. Además, la atención del historiador se dirige al pasado, a *aquello que presumiblemente ha acontecido* y no incumbe su interés como profesional la investigación sobre el futuro de la fábrica.

Por el contrario, para el restaurador el objeto histórico, al menos en lo que concierne a la arquitectura, no es tanto la huella de un mundo perdido como un lugar de transformaciones que tienen origen en el pasado, se muestran en el presente y están destinadas a evolucionar o a consumirse en el futuro. Esto significa que los cambios que afectan a la construcción y a su forma-materia

constituyen un objeto de interés específico para el restaurador. Se trata de cambios que se influyen recíprocamente en el tiempo y en el espacio y, por eso, se puede ensayar el estudio de sus mecanismos de formación y desarrollo, la dinámica de sus interacciones e, incluso, su posible fin. En este proceso, el restaurador establece una estrecha alianza también con las ciencias de la naturaleza: la química, la física, la biología, las matemáticas, que son también ciencias de la predicción. Gracias a esta circunstancia, la obra aparece en su actualidad, en su *hic et nunc*, en una condición transitoria, en un breve paréntesis de su transcurso temporal; a saber, en una fracción escurridiza de un tiempo dilatado que abraza el futuro de la construcción más allá del pasado. De este modo, *su presente*, se coloca dentro de un itinerario ya iniciado, pero predispuesto a continuar y a concluirse. Sobre tales presupuestos, el restaurador pretende explicitar una función específica en el destino de la obra. Precisamente, el modo de introducirse en este itinerario representa la cuestión a debate de los expertos en la tutela del patrimonio.

El ámbito de la degradación, que no ofrece una curiosidad disciplinar específica para el historiador, sí es central e ineludible para el restaurador y representa parte esencial de la historia del edificio en cuanto *objeto*. Así, las "transgresiones" presentes en la materia y en la forma del monumento abren interrogantes sobre la cultura técnica y artística que podría haberlas generado; las anomalías geométricas y constructivas constituyen señales de la pericia o la decadencia de los oficios; las lagunas materiales instan a la identificación de accidentes naturales o de manipulaciones humanas, mientras que las señales del envejecimiento nos empujan a la búsqueda de una posible integridad, como afirmaba Riegl.

Por tanto, la idea de "degradación", se dilata mucho más allá del sentido "negativo" de la pura y simple decadencia física a detener a toda costa, y se presta a iluminarnos de manera "positiva" sobre la vida de la obra arquitectónica en su totalidad histórica, formal y material. Por esta razón la arquitectura "renace" continuamente en cada fase de su vida. El concepto común de *original/originario*, fundamental para los historiadores y los críticos de arte, pierde el sentido y el objeto se muestra con una *multiplicidad de orígenes*.

5. También las partes completamente perdidas pueden "resucitar" si nos dejamos guiar por la historia. Este techo de la Basílica Eufrasiana en Parenzo, retorna a la vida desde la nada
6. En Parenzo, en Croacia, la basílica paleocristiana "resucita", después de haber sido liberada de los añadidos y las modificaciones sufridas en el curso del tiempo





7

Al restaurador atento a la conservación, la obra aparece ante todo, como lugar de un enigma a descifrar, como objeto de una curiosidad interrogante que insta a una búsqueda sin fin. Desde este punto de vista, se podría afirmar que el verdadero objeto científico del restaurador debería residir en *la tutela del horizonte de asombro* que la obra nos brinda. Un estupor entendido en el sentido aristotélico de origen de la interrogación y camino gnoseológico.

Otra diferencia entre estas dos esferas de actividad reside en el hecho de que el trabajo historiográfico pertenece enteramente al dominio de la palabra dicha o escrita, y no tiene ninguna pretensión de modificación física del objeto estudiado. Este aspecto es esencial, visto que todos los historiadores se reservan legítimamente el derecho de integrar, corregir e incluso contradecir las

propias conclusiones. El principio de revocabilidad del juicio, junto con el derecho de contradicción, son requisitos irrenunciables del trabajo histórico-crítico. Sin esta posibilidad de revocar y contradecir las conclusiones a las cuales llega provisionalmente, su trabajo puede perder sentido. En cualquier caso, ningún historiador ha pensado nunca que su propia "narración" del pasado deba ser definitiva e inmutable. Por el contrario, la credibilidad de su empeño se fundamenta en el uso de la refutación como un potente instrumento para el avance de la disciplina. La misma posibilidad de revocar las conclusiones, de volverlas perfectibles, contribuye a conferirle dignidad científica.

Pero aún hay más. En su tomar distancia de cualquier implicación "práctica" de su propia tarea, el historiador es consciente de no poder operar técnicamente en el sentido

de una modificación del mundo. Y con ello se vuelve potencialmente custodio de un saber sustraído al dominio invasivo de la técnica, en el sentido denunciado, por ejemplo, por M. Heidegger, en *La cuestión de la técnica*.

El riesgo de una historia entendida como guía de acción y, por ello, dotada de una eficacia *operativa*, ha sido destacado por numerosos estudiosos del historicismo, pero la restauración, en sus versiones más "clásicas" de la tradición, ha recurrido a manos llenas a esta concepción, hasta teorizar la existencia de lazos inseparables y de estrecha interdependencia entre la investigación histórica y los resultados de las decisiones proyectuales. Conocemos ejemplos en abundancia. Desde las construcciones de Viollet le Duc a las de Luca Beltrami, desde el sueño de una *Bolonia re-embellecida* de Alfonso Rubbiani a la escrupulosidad analítica de Alfredo D'Andrade, y así hasta las más recientes liberaciones, integraciones o "resurrecciones" de la basílica Eufrasiana en Parenzo o del castillo del Monte en Puglia y de tantas obras medievales, renacentistas o barrocas restituidas a su supuesta y tangible integridad sobre la base de "sólidos" y "documentados" análisis.

Lo que los intérpretes del historicismo no han entrevisto en cualquier caso es otro aspecto llamativo de este vínculo entre la indagación histórica y las acciones proyectuales concretas. La praxis de la restauración, de hecho, añade a la idea de historia operativa otra idea - consecuencia inevitable de ésta- de una historia *materializada*. Lo que la caracteriza se dice rápidamente: la restauración se convierte en un gimnasio para un ejercicio que no es puramente *historiográfico* -en el sentido que enuncia sus propias conclusiones analíticas o interpretativas mediante la escritura o la palabra-, sino produce una concreta e irreversible modificación de los objetos sobre los que investiga.

El historiador, que se limitaba a expresarse con palabras dichas o escritas, descubre en la restauración la posibilidad de materializar el pasado en las cosas concretas. Los presupuestos de esta operación residen en una pregunta como: Si el estudio de los documentos me permite ver el pasado de una obra de arte hasta describirme con claridad cada aspecto del proceso genealógico, ¿por qué no restituirla materialmente al tiempo de su propio origen y esplendor?



8

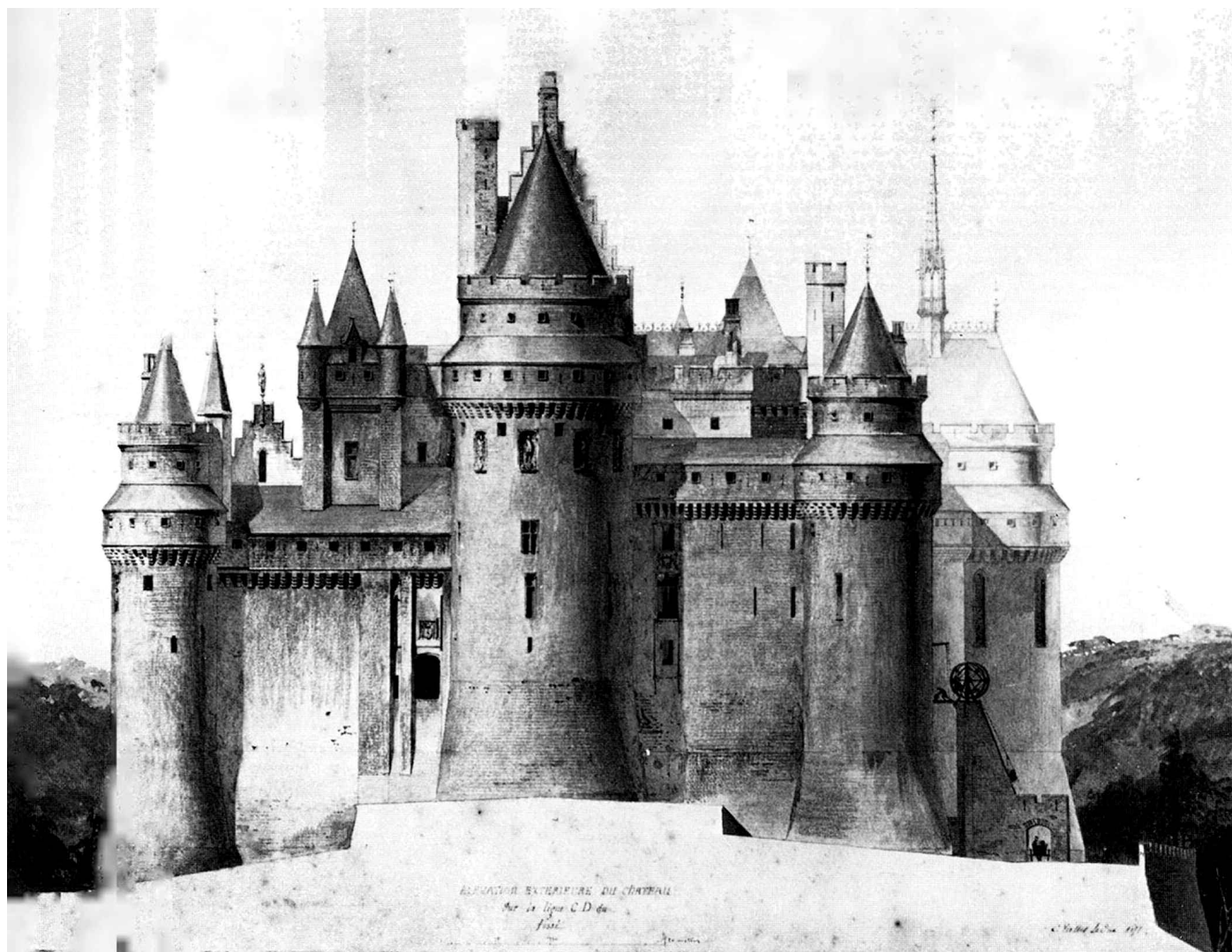


9

7. La Ciudad Medieval recreada por De Andrade en Turín: la ficción histórica se lleva hasta los últimos detalles

8. La Ciudad Medieval recreada por De Andrade en Turín: una perspectiva de la ficción histórica

9. Turín, el castillo de la Ciudad Medieval construido por Alfredo De Andrade para la Exposición de 1884



10. Viollet le Duc, acuarela del proyecto de reconstrucción del castillo de Pierrefonds. La historia se materializa

Exactamente así funciona este proceso, como queda atestigüado en la respuesta de Viollet le Duc a una aspiración expresada por su amigo Vitet a propósito del castillo de Coucy. Vitet, como conclusión de su informe sobre los monumentos de la Provincia del Norte, había dicho: “Entrando en el recinto amurallado del castillo de Coucy me ha venido a la mente a bote pronto el proyecto de reconstruir o más bien restablecer, en su conjunto y en sus nimios detalles una fortaleza del Medioevo, reproducir su decoración interna y su mobiliario, en una palabra devolverle su forma, su color, y si oso decirlo su *vida primitiva*” (la cursiva es nuestra).

Viollet le Duc no alberga dudas al respecto: “este programa, trazado de manera tan viva por el ilustre crítico hace treinta y cuatro años, lo vemos realizado hoy, no sobre el papel, no sobre dibujos lábiles, si no

en piedra, en madera y en hierro para un castillo no menos interesante, el de Pierrefonds”.

El sueño de la resurrección, la idea de restituir al castillo “su vida primitiva” será realizado por Viollet le Duc en Pierrefonds: no “con el pensamiento y las palabras”, como había dicho Riegl, no con las formas expresivas típicas de la narración histórica, sino “en piedra, madera y hierro”.

La cultura de la restauración, en las formas llegadas hasta nosotros del siglo XIX y todavía operantes, está diseminada de retornos y resurrecciones. Se puede decir, incluso, que esta aspiración perenne hacia la reversibilidad histórica sea su vocación y su condena al mismo tiempo. Así, Luca Beltrami hará resurgir de la nada la torre del Filarete en el castillo de los Sforza en Milán, y hará renacer el campanario de San Marcos en

Venecia de las cenizas del derrumbamiento. Y no se puede olvidar aquella pequeña obra maestra creada por D'Andrade con la construcción de la Aldea Medieval de Turín, donde el visitante se ve literalmente inmerso en escenas y en tiempos de la historia, entre calles, casas, y muros de un pasado que revive en las piedras, entre artesanos y comerciantes que transitan como fantasmas con movimientos y atuendos de antigua factura.

Además de construir y reconstruir para crear objetos y espacios de la memoria, la restauración puede recurrir también a demoler, entendido como un acto de liberación de formas sepultadas por añadidos o enmascaradas por estratos de materia. En este sentido, es singular, la expresión de Boito cuando, en el famoso *Diálogo Primero*, nombra antiguos vestigios arquitectónicos recubiertos por estructuras barrocas: “Los barrocos, es verdad, encerraban (...) el monumento en una sepultura, ora en un mausoleo verdaderamente suntuoso y magnífico, ora dentro de una tumba prosopopéyica y cómica; pero llegado el día de la resurrección, un arquitecto grita: -quítala piedra, y tú Lázaro sal fuera- (...) A esta voz el monumento (...) resucita”.

Las restauraciones de liberación serán y son numerosas, como bien sabemos, y para nada se pueden considerar extintas hoy. Sería fácil elaborar una larga lista.

En todo caso, aquí emerge otro aspecto de la cuestión. Lo que tienen en común este género de eventos, de hecho, es un concepto de *espectacularización* de la historia. Es más, el verdadero espacio de la práctica de la restauración -en su asunción de la historia como legitimación de la acción- es justamente la representación del pasado como *teatralidad*, como dramaturgia. Restituir las ruinas de un castillo medieval o los restos de una basílica paleocristiana a la integridad presumible de sus orígenes es, ante todo, una operación de musealización de una exposición de la historia, de una escena que nos lleva, como en una *obra dramática*, en una novela o en una película, a "revisonar" el pasado, incluso, a revivirlo recorriendo los espacios, palpando las piedras, contemplando de nuevo las formas.

Un inciso, ¿la espectacularización no invade, hoy, quizás también la nueva arquitectura, la cultura, la guerra, la política o la muerte?

Examinado desde este punto de vista, el caso de la Aldea Medieval de Turín de D'Andrade, aparece emblemático, también porque se ubica históricamente en un ambiente cultural dominado por la pasión por el melodrama y tiene como protagonistas personajes directamente ligados al teatro, al género lírico en particular. Para empezar, desde el mismo Camillo Boito, que ensalza las magnificencias de la obra realizada por D'Andrade, y es hermano de Arrigo Boito, libretista y compositor de obras líricas, hasta aquel Giuseppe Giacosa, también él libretista y autor de la introducción de la guía del "castillo feudal", todavía distribuido a los visitantes de esta aldea en una reedición facsímil.

Además, no debemos olvidar que experiencias parecidas a la de esta aldea son singularmente frecuentes en este periodo a caballo entre los dos siglos. Grazzano Visconti es otro ejemplo descarado de ficción teatral de la historia, todavía visitable, como fue la exposición de Roma de 1911, donde los ambientes históricos fueron reconstruidos con las formas efímeras típicas de la escenografía teatral. En 1896, con ocasión de la Exposición de Budapest para celebrar el milenio de la conquista de Hungría por parte de los magiares, Inac Alpar, arquitecto, realizaba el castillo de Vajdeahunyad compuesto de veintidós edificios que resumían la historia de la arquitectura húngara del siglo décimo al decimonoveno. Pero el fenómeno afecta a media Europa, hasta los Países Escandinavos, donde no existe en la práctica ciudad o pueblo de relativa importancia que no posea un museo al aire libre dedicado a la arquitectura y al folclore local. Entre éstos, el más antiguo es el Kulturen Kulturistoriska Museet de Lund (Suecia), realizado en 1882.

En la multiplicidad de las restauraciones y de las realizaciones museográficas resulta imposible establecer diferencias sustanciales de método operativo y finalidad cultural, pero sí parece evidente que la restauración así entendida se arroga un derecho de primogenitura que se remonta al menos a la obra de Viollet Le Duc, quizás a la de Valadier o incluso a la encendida polémica entre Demolidores y Conservadores de la Francia de inicios de siglo XIX.

Aquello que podemos observar, de cualquier modo, es que esta espectacularización de la historia a través de la restauración determina inevitablemente la pérdida de

11. Grazzano Visconti (Piacenza). El espectáculo del pasado no ahorra ni siquiera en objetos de souvenir para el turismo

12. Grazzano Visconti (Piacenza). El pueblo se construyó en 1910 sobre los restos del castillo de 1395, completamente demolido para dar lugar a una “invención” basada sobre la teatralidad de la historia

11



independencia de la historia y frente a la técnica. El trabajo del historiador encuentra en la restauración su compromiso total con la técnica. Incluso el aspecto tecnológico emerge hasta tal punto como testimonio de la habilidad ejecutiva y de la credibilidad metodológica que reclama ser a su vez objeto de exhibición.

El espectáculo de la historia se hibrida con el de la técnica y acaba por confundirse con ella. Prueba de ello son muchas restauraciones sensacionalistas de nuestro tiempo. Basta citar dos. La primera es la intervención en la Capilla Sixtina, donde el público, los visitantes se hacían en la sala del Juicio Universal, después de haber ignorado con indescriptible cinismo las otras obras de los Museos Vaticanos, para asistir a una escena magistralmente orquestada con luces propias del teatro, que no tienen nada que ver con las pálidas, rosadas y titilantes antorchas que la iluminaban “en origen”. Por lo demás, la campaña publicitaria del evento ha insistido obsesivamente en la sofisticación de los procedimientos usados para la restauración: ningún ahorro en tecnología, toda la ciencia disponible, los mejores especialistas de nuestro tiempo al servicio del resultado final. La técnica se exhibe a sí misma ofreciéndose como acción estética, con una exuberancia tal que pone en evidencia y otorga sentido de verdad al mismo valor histórico y estético de la obra y de la operación.

El otro caso a recordar, entre tantos, es la restauración de la fachada de la Basílica de San Pedro. Quien piense en el alboroto de aquel evento recordará que las publicaciones “científicas”, las publicitarias o las de crónica exaltaban la riqueza de los medios puestos a disposición de la intervención: hasta tal punto que la maravilla de los resultados obtenidos ha sido interpretada –y hasta explicada en los congresos- esencialmente como triunfo de la técnica. Y los protagonistas más visibles de estos hechos fueron los espónsors y la sensacionalidad de los procedimientos técnico-científicos adoptados en la empresa, empleados allí y narrados para brindar visibilidad y sustancia a sus presupuestos, más que a los logros culturales.

La restauración, por tanto, como materialización de la historia y como su exhibición mundana. La historia sustraída del exclusivo horizonte del pensamiento y de la palabra, que descubre en la técnica el medio para actualizarse,



12

también estéticamente, y cede a la manera de Fausto su propia alma a cambio de la eterna autoafirmación. Es aquí que toma forma la última manifestación de aquel vínculo desnaturalizado que se señalaba al principio. Porque, en este impulso de autoafirmación, la historia transforma las cosas en *monumentos* de sí misma, atribuyendo a la obra la tarea de transmitir al futuro el propio exégeta, de perpetuar la imagen a través de la petrificación del juicio. Los monumentos de la historia son sustituidos por los monumentos *a la* historia (y al trabajo histórico).

Esta circunstancia, entre otras, parece ofrecer interesantes claves de interpretación del antihistoricismo del Movimiento Moderno, que se debe entender como rechazo de la idolatría de un pasado habitado por estos monumentos erigidos por los historiadores. Y también es aplicable a las teorías de la conservación del tejido cons-

truido menor, que se pueden interpretar en contraposición a la idea monumentalista del trabajo exegético del historiador, aunque la batalla por la conservación, a su vez, ha insistido más en definir sus medios que sus fines, doblegándose ante una suerte de tecnicismo benigno, salvador y éticamente justificado.

Este hecho viene confirmado, entre otros, por la tendencia natural de los restauradores a privilegiar "monumentos", es decir, las obras consagradas por la historia y por el arte, como objeto de descubrimiento y de afirmación de "valores" (a perpetuar no tanto como valores en sí mismos sino más bien como *afirmación / exhibición* de su descubrimiento), mientras la línea de la conservación tiende a negar esa hegemonía, precisamente como, de manera simétrica, los movimientos de vanguardia tienden a negar el fetichismo de un pasado reducido a efigie.

