

Enmiendas parciales a la teoría del *restauro* (II) Valor y valores

por Alfonso Jiménez*



El arquitecto Alfonso Jiménez nos presenta la segunda parte del artículo que publicó en el número 4 de LOGGIA. A las opiniones vertidas entonces sobre la *teoría del Restauro*, añade sus reflexiones sobre la reproducibilidad industrial de la obra de arte, la metodología de intervención en las obras de fábrica, las exclusiones de los conceptos de funcionalidad y dimensión artística de la intervención. En último lugar analiza en profundidad el alcance y la influencia que ha tenido el concepto de valor en todas sus facetas en el transcurso de la historia de la restauración.

Partial amendments to the Restauro theory (II). Value & values. The architect Alfonso Jiménez presents the second part of the article published in the 4th edition of LOGGIA. Here he expands his opinions on the *Restauro theory* with reflections about industrial reproduction of artworks, the methodology used in interventions on masonry constructions and exclusions from the concepts of functionality and the artistic dimension of the intervention. Finally he analyses in depth the reach and influence of the concept of value in all its facets throughout the history of restoration.

*Alfonso Jiménez Martín es Dr. arquitecto, catedrático de Análisis de Formas Arquitectónicas de la E.T.S. de Arquitectura de Sevilla y Maestro Mayor de la catedral de Sevilla



1. Estas imágenes constituyen una cadena de preguntas paralela al texto, con el que no siempre coinciden, como no encaja en ninguna teoría de restauración la reciente intervención en la cubierta de la Qutbat al-Sajra, pero los palestinos no necesitan de teoría alguna para restaurar los valores de este edificio, clave de la historia universal, con el que hacen frente a la agresión de los rascacielos y los colonos

En los últimos tiempos se han prodigado las ocasiones en las que alguien, dotado de autoridad y prestigio, o al menos de edad y auditorio, enuncia una nueva teoría de restauración de monumentos, lo que equivale, por lo pronto, a proponer la superación de las formulaciones de Brandi; una vez que pasa el eco de su artillería verbal y se desvanece el recuerdo de unas ilustraciones bien elegidas, lo que saco en claro de tales críticas, o simples desprecios u olvidos, es que la teoría de restauración enunciada por el crítico italiano en los años de la postguerra y cristalizada en 1963, hoy por hoy, no tiene una alternativa global que pueda sustituirla, pues a lo sumo lo que vienen a decirnos las críticas es que la teoría es incompleta o ha sido mal desarrollada. Un mérito de Brandi que me sigue pareciendo incontestable consistió en el establecimiento de un elemento básico en las tres primeras páginas de su *Teoría del Restauo*, y sobre el que se basa todo su escolástico entramado de ideas abstractas, de tal forma que es posible recorrer paso a paso sus razonamientos, para desembocar en la propuesta de método que constituye la *Carta del Restauo*. Creo que merece examinar con detenimiento el contenido de esas páginas, pues al hacerlo estaremos en condiciones de reordenar el grueso de la elaboración brandiana; no en vano este escrito es sólo una “enmienda parcial” y no el rechazo de la totalidad.

4. INDUSTRIA Y ARTE

Así pues, partiré de una frase suya¹ que, como corolario de sus tres primeras páginas, ofreció una sorprendente definición: “*il restauo costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell’opera d’arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro*”; estas palabras constituyen, con los razo-

namientos previos que las justifican, la piedra angular de la teoría de la restauración moderna, por lo que merecen una glosa detenida. La primera cuestión se refiere a la naturaleza del objeto sobre el que se aplica el concepto (“*l’opera d’arte*”), pues al comienzo de su razonamiento Brandi efectúa varios descartes. Uno de ellos consiste en separar las manufacturas industriales de las obras de arte, distinción que, si bien puede ser operativa en ciertos campos, nos deja inquietos por lo que concierne a objetos artísticos que se obtuvieron por medios industriales², o al menos seriadados; igualmente causa perplejidad hallarse ante métodos capaces de producir obras de arte idénticas³, y bien diferentes de la matriz de la que proceden⁴; tampoco aclara de qué lado de la frontera están los objetos industriales a los que se les concede a posteriori el status de obra de arte⁵, o qué se puede hacer conceptualmente con los objetos que ni son típicamente industriales ni son obra de arte tópicos⁶, pues no está nada clara la existencia de una partición tan radical como la que efectuó Brandi⁷ para deslindar estos conceptos, sin olvidar el caso de algunos campos artísticos muy especiales, como es el caso de la música, en el que no parece que el concepto de restauración tenga aplicación alguna, o al menos carece de las implicaciones éticas que detectamos en las otras “artes”⁸.

Estas consideraciones dubitativas no intentan desvirtuar su razonamiento mediante la aportación de ejemplos, más o menos capciosos, sino el deseo de poner en crisis la posibilidad de partición alguna y, en el fondo, la convicción de que la naturaleza del concepto de “obra de arte” debe ser discutida para el caso que nos ocupa, pues de ello depende que esta *Teoría del Restauo* tenga aplicación sólo en el ámbito de los museos estatales de Bellas Artes, o que posea un campo de acción más

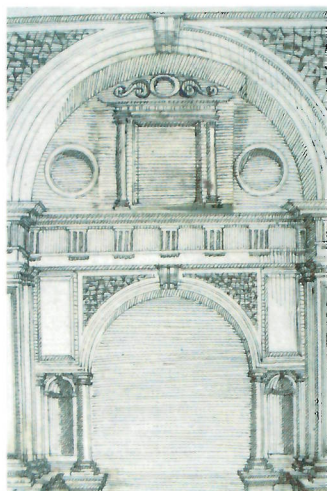
Los anteriores apartados 1, 2 y 3 se corresponden a: 1. DIBUJAR Y VER, 2. PALABRAS, PALABRAS, y 3. LAS MIL Y UNA TEORÍAS que figuran en la primera parte de este artículo publicado en el número 4 de LOGGIA. (Nota del E).



2

amplio, en el que se incluya la arquitectura con todos sus valores. Más adelante volveremos sobre esta cuestión, que me parece crucial. Brandi mismo, quizás consciente de que la cuestión distaba mucho de estar resuelta, aventuró una respuesta evasiva cuando dijo que *“Non si creda perciò che occorra partirsi da una concezione idealistica, perché anche collocandosi al suo polo opposto, ad un punto di partenza pragmatica, risulta ugualmente l'essenzialità, per l'opera d'arte, del suo riconoscimento come opera d'arte”*; así pues, sea como sea, la condición necesaria y suficiente para que una “reparación” merezca el status de restauración, es que se realice sobre un objeto que previamente haya merecido la cualificación de obra de arte, sin importar cual sea la naturaleza de su artísticidad, si la que propugna el idealismo de corte hegeliano, o alguna explicación pragmática del naturalismo empírico.

La duda no está resuelta, pues no se trata de despejar una incógnita meramente teórica, sin consecuencias prácticas, ya que al final del proceso de reconocimiento se procederá a restaurar si el objeto es artístico o sólo se le aplicará una rehabilitación si, por el contrario, no lo es; la cuestión consiste en saber en qué edición del *Almanach de Gotha* se consulta el pedigrí artístico de un objeto, pues ni los manuales de arte ni los inventarios oficiales de monumentos son fuentes fiables, ya que nacen obsoletos; lo importante es saber quién o qué garantiza que algo es obra de arte, si es la capacidad de *kunstwollen* del autor, si las conexiones y fuerzas mediáticas de la camarilla que lo promociona, situación típica del arte contemporáneo, si la rareza del objeto que introduce en la Historia del Arte artefactos del pasado que no tienen otro mérito que la vocación de supervivencia, etc, etc; en una palabra, creo que carece de sentido hacer de la artísticidad el nudo gordiano de la cuestión,



3

pues es un valor gaseoso que sólo se precipita cuando es de una evidencia tan universal que resulta entonces ineficaz⁹ en el acto de reconocimiento.

Brandi fue coherente, en apariencia, con su decisiva restricción conceptual cuando pasó al plano metodológico, pues en el primer artículo de la *Carta del Restauro*, en la edición de 1972, delimitaba el siguiente territorio para la restauración: “Todas las obras de arte de todas las épocas, en la acepción más amplia, que va desde monumentos arquitectónicos a pintura y escultura, aunque sean fragmentos, y desde el hallazgo paleolítico¹⁰ a las expresiones figurativas de la cultura popular y del arte contemporáneo (...)”; la exigencia es clara y terminante, pues partió, como era de esperar, del concepto de obra de arte, pero como éste es tan estrecho y tan elitista, y hay tantas cosas que merece la pena conservar, el artículo segundo decretaba una generosa amnistía conceptual, de escaso calado teórico pero de enorme trascendencia práctica para la salvaguarda de importantes poblaciones plebeyas en peligro de extinción, en las que no todos los individuos son de razas artísticas acreditadas: “(...) se le asimilan, para asegurar su pervivencia y restauración, los complejos de edificios de interés monumental, histórico o ambiental, particularmente los centros históricos; las colecciones artísticas y los mobiliarios que se conserven en su disposición tradicional; los jardines y parques que se consideren de particular importancia.”

Nótese que la nómina de amnistiados está constituida por categorías estrechamente relacionadas con la arquitectura: los conjuntos urbanos, prácticamente todos los que tengan una cierta edad, la expresión material de su contenido funcional y la manifestación tradicional de la naturaleza transformada en arquitectura, es decir, los jardines. En una palabra: fracasada la



4 **2. La responsabilidad del historiador (I).** Tres generaciones de historiadores del Arte han publicado, apoyándose en documentos, que esta iglesia del siglo XVI fue derribada en el siglo XVIII; en virtud de este dato no debiera sorprender si los directores de una intervención sobre ella la hubiesen tratado como tal, pues, según la ortodoxia brandiana, el reconocimiento es el primero e indispensable paso de todo proceso restauratorio, pero ¿Y si falla?

3. La responsabilidad del historiador (II). La única edición del cuaderno de trazas del arquitecto renacentista que construyó la iglesia de la fotografía precedente, no identifica la extraña textura que cubre las albanegas de los arcos dibujados, ya que no se documentan en las numerosísimas publicaciones existentes sobre la arquitectura del XVI construida o dibujada. Lo que no se publica no existe, pero lo que se publica es eterno e inmutable

4. La responsabilidad del historiador (III). Un detalle de la portada de (I) explica que la textura de (II) es un “trencadís”, al estilo de Gaudí, sólo que tres siglos antes, y da fe que los documentos del XVIII exageran al documentar el derribo del edificio. Así pues, es evidente que falló el acto primordial del reconocimiento, pero no la intervención, que conservó tan anómalo mosaico ¿Falla la teoría o es que el orden de los factores no altera el producto?

vía de la definición por comprensión, que dejaba fuera del territorio de la restauración casi todo lo que merece la pena y está vivo, fue necesario salvarla por extensión, abriendo una lista que siempre puede ampliarse, según los avances de la historiografía, la ecología, los nacionalismos, etc.

La edición de 1987¹¹ de la *Carta del Restauro* aportó una sensata novedad, en su mismo inicio: “Estas (las consideraciones e instrucciones de la Carta) se aplican a todos los objetos de cada época y área geográfica que revistan significativamente interés, artístico, histórico y en general cultural (...)”; el equipo dirigido por el arquitecto Paolo Marconi acabó de un plumazo con la ambigüedad, aunque, quizás por respeto a la memoria de Brandi, alma del *Istituto Centrale del Restauro* desde tiempos de Mussolini hasta los de la Democracia Cristiana, colocó en primer lugar el concepto más aristocrático, el de obra de arte. Por lo tanto, a los treinta y cuatro años de la formulación de la definición de Brandi, se publicaba la primera norma que respetuosamente contradecía el primer corolario de la *Teoría del Restauro*, pues de facto quedaba redactado así: “*il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell’oggetto culturale (...)*”.

5. PROCESO METÓDICO

Antes de analizar otra parte de la definición conviene decir algo sobre la expresión “momento metodológico”; pudiera ser una simple formalidad literaria para designar el acto del reconocimiento, sin connotar más que su necesidad, pues Brandi no explica nada al respecto previamente, ya que su caballo de batalla es el “*riconoscimento*”. La traducción más fácil al castellano, que no cambiaría ni una letra, oculta el hecho de que el Diccionario de la Academia no tiene reconocida la palabra

“metodológico”, aunque sí lo hace con “metodología” de la que podría derivarse: por lo tanto, si traducimos las palabras literalmente, obtendríamos uno de esos neologismos redundantes, tan del gusto hispano, que simplemente añaden, mediante derivación, un aire más intelectual a una palabra que recubre bien todos los significados útiles del término. Así pues, creo que debemos entender que Brandi quiso aclarar que dicho acto tiene lugar de manera ordenada y en el seno de un procedimiento ordenado, ajeno a la suerte y el azar, constituido por reglas lógicas. No deja de ser sarcástico que la versión más depurada de un acto metódico así concebido estaría constituido precisamente por el proceso administrativo que cualquier norma estatal prevé para que algún objeto adquiriera la categoría de “bien” oficial, ya que sólo en ese momento accedería al máximo nivel posible, el de los artefactos excelsos que los gobiernos protegen, hasta el extremo de limitar ciertos derechos dominicales aunque con ello adquieran los poderes públicos el compromiso de aportar recursos económicos para su conservación. Pero parecería ridículo que esta definición administrativa de “método”, resultase la única posibilidad práctica de realización del “momento metódico”, por lo que estoy razonablemente seguro de que la voluntad de Brandi era precisamente explicar que el reconocimiento no es un “momento”, un instante fugaz y personal¹², sino el inicio metódico, probablemente extenso y colectivo, de un proceso sistemático y laborioso. Es decir, nada menos parecido a un momento, sino un auténtico proceso consensuado; por lo tanto “la restauración constituye el proceso metódico de reconocimiento del objeto cultural (...)”.

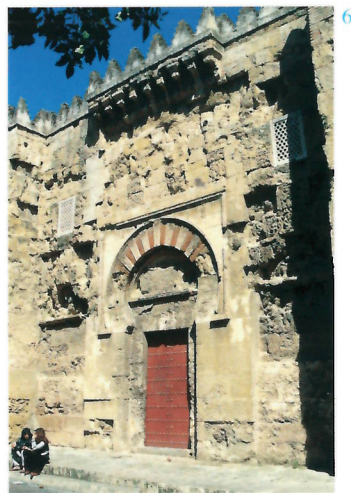
Esta actuación metódica posee una definición muy vaga en Brandi: “*Per questa consistenza materiale dovranno farsi tutti*



*gli sforzi e le ricerche perché possa durare il piú a lungo possibile. Ma sarà altresí, qualsiasi intervento al riguardo, il solo ogni caso legittimo e imperativo: il solo che deve esplicitarsi colla piú vasta gamma di sussudi scientifici (...)*¹³; queda claro que sólo contiene un mandato imperativo: hacer todo lo posible para garantizar, el mayor tiempo posible, la pervivencia, es decir, la consistencia material del objeto artístico, mandato que cualquier religión suscribiría y que merece una consideración detenida, la que le dedicaré en el siguiente apartado; ahora, no obstante, quiero cerrar éste con el análisis de este tema concreto de la amplitud de los medios a emplear.

Es evidente que Brandi se refiere a los más modernos métodos de intervención, pero también a sus paralelos en investigación, manifestando una confianza al parecer ilimitada en sus posibilidades; la *Carta del Restauro* de 1972 no demostraba de forma explícita tanta fe en lo “moderno”, es más, en su artículo 9 mantenía una sana prevención contra los materiales y métodos, ya fuesen viejos o nuevos, cuyos resultados fuesen nocivos o no estuviesen contrastados¹⁴; en sus anexos, llenos de sabias precauciones y recomendaciones, se ofrecen los tipos de análisis que se consideran necesarios o más recomendables, y aunque la investigación no es ajena a los intereses de la Carta, evidencia que la experimentación no le parece recomendable bajo ningún concepto.

En la Carta de 1987 la táctica que se mantiene es muy clara, pues se exige “todo tipo de indagaciones cognitivas previas”¹⁵, además de las que pongan en relación las medidas conservadoras propuestas con “factores ambientales positivos y negativos, cotidianos o estacionales, teniendo en cuenta sus caracteres físico-químicos, geológicos, biológicos y humanos”¹⁶. Las recomendaciones contienen muchísimas advertencias contra



los métodos y medios modernos y un crecido número a favor de los oficientes, medios y materiales tradicionales, de tal manera que viene a decirnos lo mismo que se atribuye a Eugenio D’Ors, es decir, que sea que se hagan “Los experimentos, con gaseosa”, y no con champán.

De la lectura atenta se deduce que, en cualquier caso, se mantiene una ambigüedad calculada por lo que concierne a los medios, pues si bien no se pone límite alguno a los que puede usarse para indagar sobre la naturaleza y estado de la cosa a conservar, pues no debe haber límites al acto de reconocimiento, no ocurre lo mismo por lo que afecta a los que se pueden emplear en la intervención propiamente dicha, ya que conservar es, en esencia, una actividad de ideología netamente *conservadora*, que va a lo seguro. Por lo tanto no hallamos en la Carta vigente la estúpida confianza en la ilimitada capacidad de “nuestra actual tecnología”¹⁷, perfectamente ilusoria por lo demás, que no tiene aplicación en restauración donde, a lo sumo, sólo merece la pena superar la cotidianidad para acentuar el esfuerzo investigador del reconocimiento.

Esto no quiere decir que deban emplearse siempre todos los métodos posibles en el proceso metódico del reconocimiento, ni que constituyan una cadena inexorable de investigaciones, que convierta en un fetiche o ritual su misma sucesión e inevitabilidad, actitud que sólo sería justificable dentro de alguno de los procesos monográficos, no en la totalidad, pues la investigación equivale a algo así como la exploración de un territorio desconocido, que puede tener pautas naturales de acción, estrechamente ligadas a la experiencia y al contexto, pero que, además, no tiene a priori la garantía de alcanzar resultado alguno. La investigación necesaria para una restauración debe orientarse justamente al revés, es decir, partiendo de las posibilida-



7 **5. Lo auténtico, tan efímero, y lo casual, tan perpetuo (I).** Un valor difícil de definir es lo “auténtico”, que no es sino un valor de presente, actualizado permanentemente por cada usuario; esta iglesia de una aldea onubense con sus encalados deteriorados, la vegetación parásita, el ladrillo carcomido es “auténtica”. ¿Lo seguirá siendo tras una restauración?

6. Lo auténtico, tan efímero, y lo casual, tan perpetuo (II). Esta fachada, básica para la historia de nuestra arquitectura andalusí, aparenta una “autenticidad” de la que carece la de la siguiente imagen, que pertenece al mismo edificio; sin embargo, su “autenticidad” se basa en una indiscernible mezcla de suposiciones, restauraciones y genuinos deterioros

7. Lo auténtico, tan efímero, y lo casual, tan perpetuo (III). Recién restaurada esta fachada ofrece un aire tan relamido e ininteligible que casa perfectamente con ese inmenso catálogo de teorías y prácticas de restauración que es hoy el mejor edificio español de todos los tiempos. Es obvio que su antipática terminación es, afortunadamente, flor efímera

des de resolver las incógnitas concretas que se deriven de las diversas opciones de intervención, pues no se trata de una investigación pura, a estilo universitario, sino la aplicación de unos protocolos basados en experiencias propias que resuelvan hipótesis plausibles. En restauración, como en casi todo, parece que para investigar resulta más útil recurrir al paradigma popperiano¹⁸ sobre la verificación de hipótesis, y no al que subyacía en aquella falacia de los años setenta que se llamó “las metodologías”, especie de padecimiento senil de los epígonos menos dotados del Movimiento Moderno¹⁹.

En una palabra, creo que Brandi predicó que deben emplearse los mejores y más modernos medios de investigación para encauzar la intervención, y siempre que ésta trate de prolongar la vida material del objeto a intervenir, pero eso no quiere decir que propugnara la prolongación de por vida de la intervención de los medios de investigación materiales, para mantener el nivel de vida de los expertos, que suena a lo mismo pero que es bien distinto, pues el fin no justifica los medios, y aún menos la tiranía de éstos²⁰. En esto me parece útil recordar aquello que, en otra ocasión, he denominado el “síndrome de Ensenada”, por el ministro ilustrado que encargó una encuesta general de los reinos de la España dieciochesca, con la intención de hacer una reforma en profundidad de muchos aspectos de la vida nacional, y que, como fue evidente desde un primer momento, no sirvió para los ambiciosos fines propuestos, pues aquel ingente esfuerzo, como tanta y tanta planificación urbanística actual, no sirvió para modificar nada significativo, no fue un instrumento de proyecto; hoy, sin embargo, tiene un interés básico para los historiadores. Pues bien, la aplicación de una metodología no-popperiana, creo que sólo sirve para alimentar a los metodólogos, acumular méritos funcionariales o

universitarios y gastar dinero en algo que no permite allanar el camino hacia la solución.

6. EXCLUSIONES

El resto de la definición de Brandi establece unas consecuencias bastante nítidas, derivadas inexorablemente del concepto, básico para él, de obra de arte. Es evidente que cuando se refiere a “(...) *nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica* (...)” está aclarando qué cosas deben reconocerse. Por un lado aparece la “consistencia física” y por otra parte un par de valores antagónicos, los históricos y los estéticos, sinónimos ahora de los artísticos. Lo más interesante es que Brandi excluye explícitamente dos aspectos: el funcional, que para él caracteriza a los ya desahuciados productos industriales, carne de vulgar rehabilitación; y elimina también cualquier aspecto que no sea material, como declara en la segunda de sus afirmaciones categóricas: “*si restaura solo la materia dell’opera d’arte*”.

A la primera eliminación dedica un poco de espacio, pues comienza²¹ por no excluir la funcionalidad de una manera absoluta, aunque la relega a un cierto papel secundario; reconoce su existencia en dos categorías conflictivas que poseen capacidades funcionales, como son la arquitectura y las “artes aplicadas”, pero un poco más adelante la desprecia, pues con el análisis de la polaridad estético-histórica, a través de la materialidad, da cuenta de todo lo que se necesita para plantear una restauración²². Creo que ésta constituye la mayor carencia de la *Teoría del Restauo*, de la que derivan, como si fuera el Pecado Original, los problemas conceptuales de las Cartas. Ni que decir tiene que la cuestión de la funcionalidad, despreciada por Ruskin y sus epígonos, que son casi todos, mereció un trata-



miento diferente en A. Riegl²³, que le denominaba “valor instrumental”.

La Carta de 1972 incluía una curiosa puerta de escape a la limitación de Brandi, cuando en su artículo 4²⁴ definía “restauración, como cualquier intervención destinada a mantener en eficacia (...)”; es decir, si bien no menciona la utilidad como valor considerable, al menos entiende que la eficacia es deseable²⁵. Quince años más tarde²⁶ la definición, sin que se haya publicado una revisión teórica, ha cambiado sustancialmente, pues para empezar define “Conservación (...es) asegurar una duración pretendidamente ilimitada a la configuración material del objeto considerado” y a partir de ella construye el concepto de “Restauración (...es) respetando los principios de la conservación (...) restituir al objeto, en los límites de lo posible, la relativa legibilidad y, donde sea posible, el uso.” Queda muy claro que los hijos administrativos y académicos de Brandi, reverenciando su memoria, definen normativamente un campo para la restauración que admite, aunque sea siempre en segundo término, el mantenimiento de la funcionalidad, cuestión absolutamente básica para la arquitectura.

La segunda eliminación, la de que todo lo que no sea material es ajeno a la restauración, apenas si merece por parte de Brandi una mínima explicación, al considerar que, en toda obra de arte, lo que no es materia perceptible es precisamente el principio sagrado de la artisticidad, único, infragmentable, y, en definitiva, irrestaurable, pues subsiste mientras exista, aunque sea en fragmentos, la materia de la obra de arte. Es algo similar a lo que, según las teorías materialistas, ocurre con la psique humana, pues se supone que subsiste mientras la materia del cuerpo humano siga viva²⁷, aunque sea fragmentada. Ya que, según Brandi, el carácter artístico es un valor no-material

depositado y reconocido en ciertos objetos materiales y que los caracteriza de manera absoluta e intransferible, resulta necesario preservarlo por completo de las manos pecadoras de los restauradores, aunque para ello sea necesario afirmar que solo se restaura la materia de la obra de arte, no su carácter de tal. Si seguimos con la analogía humana, resultará que el restaurador puede ser un cirujano de campaña que actúa de forma intensa y expeditiva sobre la estructura de la materia de arte, pero el “alma artística”, creada por un acto de ese dios menor que llamamos autor, permanece intacta, de igual manera que el restaurador de seres humanos, al que llamamos “médico”, trasplanta órganos de animales a personas, a éstas les injerta tejidos de otras, les coloca válvulas mecánicas, le transfunde litros de sangre más o menos artificial... sin que el alma sufra, ni la personalidad se inmude. La analogía que se establece entre objeto artístico y ser humano es tan literaria y tan primaria que sorprende que tranquilice tantas conciencias y, de camino, autorice a intervenir sobre tantas obras de arte; si el símil se llevara a término de manera radical y lógica, hasta el fondo de derivaciones racionales, desembocaríamos directamente en John Ruskin y a través de él, en la parálisis, al igual que determinadas sectas religiosas impiden las transfusiones sanguíneas a sus adeptos, como manifestación de la respetuosa voluntad de no interferir en los planes divinos.

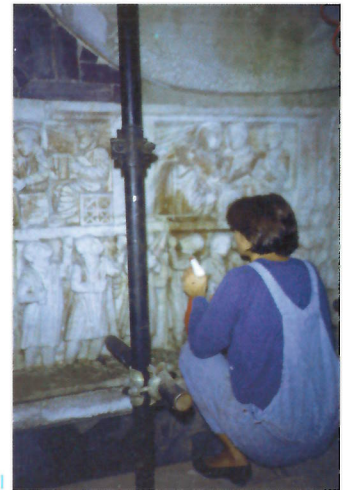
La intención de Brandi al eliminar las cuestiones inmateriales de una forma tan radical era bien clara: el papel de creador se reserva para el artista, o a lo suma para su profeta, el historiador, ya que éste, cuando reconoce el valor artístico de facto lo está “re-creando” para los demás; con ello se le sustrae tal posibilidad al restaurador, así que éste no caerá en el pecado nefando de la suplantación, según la proponía E. Viollet-le-

8. **Valores emocionales, valores documentales (I).** La eficacia didáctica, la fuerza dramática del expresivo derrumbamiento de este templo romano, el valor documental de un edificio de-construido, y la potencia evocadora se conjugan esta imagen, pero ¿Y si no se hubiese practicado la anastilosis de los fustes o si el yacimiento fuera europeo y estuviese limpio y relamido? ¿Tendría los mismos valores y en la misma cantidad?

9. **Valores emocionales, valores documentales (II).** Consta que el adaggio de Albinoni es más recomposición que anastilosis, y que el Pabellón de Mies en Barcelona es una pura reconstrucción, mejorada en lo funcional ¿Disminuiría el valor arquitectónico de estas columnas el hecho de que sean una reconstrucción indocumentada? ¿Serían más auténticas, históricas, si estuviesen desmembradas en el suelo?

10. **La tiranía del método (I).** Es metodológicamente correcto que para restaurar una catedral se excave su claustro, y exquisitamente metódico que se cubra la excavación con una transparente montera esterea, pero el paso de los años sin actividad transforma la metodología en un medio para que subsistan los metodólogos que alquilan medios auxiliares y el proceso en una broma ridícula

11. **La tiranía del método (II)** La segunda generación de restauradores metodológicamente correctos, la primera de ellas mussoliniana, ésta otra de los años de "tangentópolis", interviene en el mismo monumento que ya restauraron sus abuelas, pero deshaciendo lo que aquellas hicieron. La industria del restauro se conserva, el monumento se deteriora



11

Duc²⁸ en su famosa definición: "*Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné*"²⁹. Parece útil esta precaución, especialmente si se formuló en una época en la que los violetianos aún eran legión y la restauración científica estaba demasiado ligada a formulaciones de una ideología muy precisa. Lo que parece muy radical es que se excluya cualquier instancia no material en el proceso de restauración, pues por el simple hecho de existir las sociedades humanas, en cuyo seno se desarrolla, esta actividad aparece cargada de significado, lo queramos o no; ya tendremos lugar para volver sobre estos aspectos.

7. SISTEMA DE VALORES, VALOR TIRÁNICO

Cuando se lee el librito de A. Riegl que he mencionado tantas veces, lo primero que sorprende es la composición de su índice, en el que de doce entradas, diez contienen la palabra "valor", entre los que se mencionan explícitamente los de "antigüedad", "histórico", "rememorativo intencionado", "de contemporaneidad", "instrumental", "artístico", "de novedad" y un "valor artístico relativo"; ante esta variedad, cuya consistencia ya examiné anteriormente, la mención implícita por parte de Brandi de sólo dos valores ("*duplice polarità*") los históricos y los estéticos, propugna un rigor espartano que le lleva a las contradicciones detectadas. Lo importante es que, al fin y al cabo, la restauración comienza por un necesario reconocimiento de valores, y así me atrevo a proponer una variante a la definición de Brandi, que trata de recoger las objeciones que he planteado: "la restauración constituye el proceso metódico de reconocimiento del objeto cultural en todos sus posibles valores, con vistas a transmitir al futuro el mayor número

posible de ellos". Reconocimiento para valorar, valorar para intervenir, esa es, en definitiva, la esencia de la restauración. Vamos pues a ellos, no sin antes advertir que lo hacemos en clave arquitectónica, convencidos de que la realidad construida que llamamos arquitectura es la que presenta una mayor complejidad en este tema.

El primer tipo de valores que debiéramos analizar, aún dentro del panorama brandiano ortodoxo, es el comprendido en la ineludible historicidad de cualquier objeto o situación, ya sea arquitectónico o urbano, valores que constituyen la sustancia de un término que, aunque no esté de moda, resulta muy expresivo, me refiero al de "antigüedad", pues todo, absolutamente todo, lo es un segundo después de su nacimiento. El origen conceptual de este apartado es bien sencillo: por el simple e inevitable hecho de ser artefactos producidos por la cultura humana en un momento y un lugar determinados los edificios adquieren una categoría, la histórica, que se manifiesta de varias maneras y en mayor o menor grado; no obstante, pese a su variabilidad, el parámetro histórico siempre intervendrá en la ecuación, aunque aparezca afectada por índices distintos porque, insisto, nunca tendrá valor nulo; de aquí el acierto de denominar "patrimonio histórico" a la materia de nuestros desvelos ya que, de hecho, constituye el gran conjunto de valores sobre cuya existencia hay consenso³⁰.

Aunque responden con claridad al epígrafe de "históricos", suelen dársele otros nombres, en función de intereses coyunturales; a ellos, a las especializaciones de lo histórico, dedicaré algún espacio a continuación, completando lo ya expuesto de manera dispersa. En algunos casos, la historia tendrá una consideración antropológica o etnográfica notable, y el objeto en cuestión será manifestación de la cultura material³¹ de una



época, un oficio, una técnica, una función, una etnia o una región y con ello su valor preponderante será el “documental”, pues registra para el presente lo que algo fue³². Otras muchas veces el edificio sólo es valorable históricamente por su carácter de documento único o raro, por ser, en el fondo, un superviviente de catástrofes históricas³³, y así lo calificaremos de “testimonio”; el término es muy elástico, de manera que en ocasiones su uso enmascara valoraciones poco relevantes, especialmente resbaladizas cuando el foco de atención tiene componente regional o, todavía, nacionalista.

En otras ocasiones su valor histórico puede que consista básicamente en servir de soporte a la evocación de un personaje o suceso, reales o míticos, es decir, será el caso etimológicamente exacto de “monumentos”, es decir, de “recuerdos”, que corresponden exactamente con los “intencionados” de A. Riegl, que mencionamos en su momento; este tipo de valores suele conducir a intervenciones espectaculares, que tratan de magnificar lo que no es más que una localización tradicional y popular del recuerdo, quizás apócrifo, de las circunstancias de un personaje; para hallar ejemplos muy notables de este apartado bastará con repasar los “monumentos” del Jesús “histórico” que jalonan Israel, materializados por medio de eclécticos edificios pseudohistóricos edificados sobre lugares a los que la tradición piadosa otorga una discutible historicidad.

Como es obvio, lo histórico no se circunscribe al momento concreto de la conformación original, sino que incluye toda manifestación posterior, con tal de que sea perceptible. Así valoraremos toda huella del transcurso del tiempo, ya se transcriba como añadido, reforma, cambio de uso, daño o simple pátina; ni que decir tiene que, aunque todos nos creamos actores del “fin de la historia” nuestras intervenciones tendrán, mal

que nos pesen, las mismas consideraciones como material histórico incorporado a las formas preexistentes, aunque hoy, por el simple, y accidental, hecho de estar vivos, tengamos una aguda conciencia de nuestra especificidad: pero no hay que preocuparse, las cosas cambiarán antes o después, en cuanto la Parca nos mejore irremediablemente; en ese inevitable momento nuestras soberbias explicaciones acerca de la profunda originalidad epistemológica de nuestras intervenciones pasaran al lugar que merecen³⁴.

Para mí es evidente que este grupo de valores históricos tiende, a medida que se acentúe su tiránico rigor, al fetichismo más beato, y a poco que se medite sobre el tema se advertirá que las denominaciones o etiquetas que tienen como denominador común la valoración de lo histórico suelen ser muy numerosas y cambiantes, pero no por ello modifican sustancialmente lo que este grupo de valores tiene de limitación a la libérrima creatividad del arquitecto. Por lo tanto, esta compleja y multi-forme variable, tomada provisionalmente como exclusiva, sólo admite un tipo de intervención, o mejor dicho, ninguna intervención, pues la estricta conservación de los valores históricos detectados sería la única actividad lícita que podría ejercerse sobre ellos, ya que cualquier acción que alterase el status quo significaría su falsificación en mayor o menor grado, pues sólo lo que se produjo en su momento, cualquiera que fuese éste, tiene el marchamo de la autenticidad histórica. En pocas palabras: el valor histórico, por sí sólo, no es materia de restauración.

Se comprende que tal actitud, llevada al límite del respeto absoluto, conduce directamente a la parálisis ruskiniana, pues el autor de las Siete lámparas de la Arquitectura rezaba a su manera para que los edificios tuvieran una muerte digna, euta-

12. **La responsabilidad del sistema (I).** El momento metodológico se concentra en un esqueleto con tanto mimo e interés que pareciera que el pobre mozábarbe sólo estaba en coma; mientras tanto el edificio era atropellado por el tren de alta velocidad. Un ejemplo del valor redentor de la metodología, que absuelve de todos los pecados. Jamás dimitió nadie

13. **La responsabilidad del sistema (II).** Restaurar es conservar para las generaciones futuras, pero... ¿Cuándo comenzará el futuro?; pues a varias generaciones ni siquiera se les ha dado la oportunidad de fotografiar en condiciones decentes la mayoría de los edificios monumentales, perpetuamente en obras, inmersos en ciudades eternamente despanzurradas, en las que lo único presentable son los anuncios de planes, proyectos e inversiones

14. **La responsabilidad del sistema (III).** Hace medio siglo esta portada se desmontó para ampliar una calle: espera la resurrección de la carne, aplazada por la amnesia ciudadana y una administración que considera ilegal su anastilosis en unos jardines, en un contexto nuevo, pues le repugna aplicarle el mismo criterio que no dudaría para los hallazgos arqueológicos, cuando para salvarlos los traslada a los almacenes de los museos

15. **La responsabilidad del sistema (IV).** El mandato de restituir la unidad perdida de la obra (que llamamos) de arte debiera ser un imperativo inexorable en todos los casos, sin necesidad de que el desmembramiento se deba a una causa natural incontrolada, como un sismo, o natural controlada, como los desmanes del progreso



15

nasia que recetaba por causas tanto históricas como estéticas, pues el valor de lo pintoresco, que tanto predicaba, no tiene sustancia histórica sino la del gusto personal o colectivo, perverso o inocente, y entra de lleno en otro grupo de valores. Creo que esta actitud “ética”, llevada a su extremo, ni siquiera permitiría eliminar las pintadas que adornan nuestros monumentos; por ello creo que nadie aplaudiría un conservacionismo a ultranza de esta calaña, pero debo recordar que las pintadas antiguas son una fuente muy directa y valiosa de procesos que, de otros manera, habrían quedado en la pura y fría crónica de los tradicionales documentos administrativos tradicionales, a menudo teóricos cuando no falaces. Así se han conservado, y son útiles para los historiadores, los toscos letreos de la propaganda electoral pompeyana, los “víttores” universitarios del siglo XVI salmantino y las firmas floreadas de mercaderes flamencos que, a punta de daga, estropearon en el XVII los azulejos de la recién estrenada Giralda.

Para cerrar las consideraciones sobre esta variable debo recordar un aspecto de ella que parece un tanto perverso. Resulta que, en muchas ocasiones, como ya indiqué, la bondad de la intervención realizada sólo vendrá certificada a posteriori, una vez cumplida, justo cuando se acaba de convertir en objeto histórico; lo malo es que, en más de una ocasión la calidad de la intervención no se verifica, sino todo lo contrario, es decir, lo que se comprueba es su falta de adecuación. Por ello se exige a esta particular variedad de lo histórico que son las intervenciones restauratorias la capacidad de esfumarse, de ser reversibles, que era la cualidad inalcanzable que se exigía hace veinte años a todos los productos que la industria química aplicada producía; si esta exigencia se extiende a toda intervención, y recordemos que todos los “años de la historia” son igualmente

valiosos, nos encontraríamos con la petición de reversibilidad para cualquier intervención, fuese cual fuese el momento en que se produjera sobre la sustancia primitiva del edificio, única etapa a la que no se le exigirá la ilusoria volatilidad.

Como es fácil advertir de lo que llevo expuesto, la simple exageración de las precauciones, basándonos para ello en un entendimiento capcioso de la naturaleza irreplicable e irremplazable de los objetos como materia histórica, lleva a situaciones ridículas; por ello hay que sostener que la consideración autista de los valores históricos, sin matizarlos ni graduarlos y sobre todo sin parar mientes en otros, produce incongruencias insalvables, que sólo son eficaces para criticar las intervenciones; en una palabra: su consideración exclusiva es típica de quienes no restauran porque no pueden. Por ello, y antes de salir de la cuestión, quiero señalar que la valoración histórica constituye lo que parece ser la conciencia ética de la restauración, de forma que sus violaciones suelen tildarse de “atentados incalificables”, denominación moderna de los pecados más horrendos, sean crímenes políticos, agresiones terroristas, cambios paisajísticos... o restauraciones.

8. VALOR DE USO, VALOR PROSCRITO

Ya he señalado en varias ocasiones que Brandi, cómodamente instalado en un idealismo un tanto decimonónico, tras mencionar someramente la posible funcionalidad de un edificio objeto de restauración, no tomó en consideración la posibilidad de analizar el tema en profundidad; también hemos visto que las *Cartas* sí mencionan las facetas utilitarias, aunque sea en segundo plano. Es evidente que para quienes la artisticidad es la cualidad suprema de un objeto, en el que lo histórico, además de inevitable, puede ser valioso, el resto, incluido lo fun-



16

cional, no sólo es algo prescindible, sino que, a efectos teóricos, resulta cómodo despreciar todo lo que no sea Arte o Historia. Lo más llamativo de este olvido, o congelación, es que, si hay algo que se oponga a lo histórico es precisamente lo utilitario, el “valor de uso”, que todo objeto posee; en mi opinión y en primera instancia, lo funcional engloba conceptos relacionados con la utilidad, la funcionalidad y la eficiencia de un edificio, conectados con evidentes cuestiones económicas, pero que también se relacionan estrechamente con estratos profundos del subconsciente colectivo, como veremos; añadiré que lo funcional, como valor de presente que es, tiene poco que hacer, al menos en teoría, frente a los sacrosantos valores del pasado.

Sabemos que todo objeto arquitectónico posee algún valor de uso, salvo casos extremos de ruina irrecuperable, y también consta que siempre, llegado incluso este momento de imposibilidad de aprovechamiento arquitectónico primario y directo, existen unos valores económicos ciertos, de mayor o menor cuantía, valores que los derribistas y los especuladores de terrenos conocen muy bien; además parece obvio que este apartado no sólo engloba aquellos valores que podemos detectar *in praesentia*, sino también los potenciales, es decir, los derivados de expectativas de cualquier índole o los relacionados con los costos sociales y económicos de mantenimiento o puesta en uso. Parece muy claro que sólo un uso social y ecológicamente correcto puede justificar la inversión realizada en acciones de restauración y conservación, sobre todo si aceptamos provisionalmente la exclusividad de este grupo de valores, y sólo a efectos expositivos. La cuestión es que “lo socialmente correcto” está aún por definir, o mejor dicho, se define en cada momento histórico en que nos enfrentamos con el proceso



17

metódico del reconocimiento.

El uso de algo no sólo genera la necesidad de mantener en eficacia lo que resulta útil, en el sentido directo del lema del Movimiento Moderno, *Form follows function*³⁵, sino que, como el trato cotidiano genera afecto, incluso entre enemigos, la utilización de algo constituye el origen de relaciones de otro orden, cifrables en términos de afecto o aversión que, consideradas en sus dimensiones colectivas, son una de las bases de otro de los valores ignorados por Brandt, como son los semánticos; por lo tanto debe quedar claro que cuando me refiero a valores de uso no me estoy ciñendo solo y exclusivamente a los que conciernen a la utilidad oficial, primaria y directa. Un edificio no es un cuadro de Goya colgado en un museo que carece de cualquier uso salvo la fruición estética o la lectura documental, sino que, como los paisajes, cualquier uso y disfrute es posible, constituyendo una cadena de asociaciones semánticas, tanto personales como colectivas, pero siempre extremadamente complejas³⁶.

La profundidad que atribuimos a la funcionalidad no debe hacernos perder de vista el imprescindible y prosaico enfoque crematístico, en el que destaca la evidencia de que restaurar cuesta dinero, mucho dinero³⁷, que lo que se restaura se convierte en especie protegida ante los depredadores económicos, y que conservar lo restaurado supone un esfuerzo económico duro y continuo. Ergo, ¿no conciernen los valores económicos al reconocimiento de los valores conservables? pues es bien sabido que lo económico no es sino la medida de los valores de uso y consumo. Por decirlo brevemente: no se puede restaurar a cualquier precio, máxime si se sabe que el coste de una operación de restauración tiene una relación muy estrecha, aunque no lineal, con la cualificación de los oficianes y su metodolo-

16. **Valores en decadencia, valores emergentes (I).** Los edificios abovedados no se deben dejar sin cubierta, y eso lo sabía Ventura Rodríguez cuando diseñó una para esta catedral; parece que, para los conservacionistas que están demorando la realización de esta obra, cuyos planos se conservan, el delezno valor que llamamos “imagen urbana” es más decisivo que el progresivo e imparable deterioro del todo el abovedamiento

17. **Valores en decadencia, valores emergentes (II).** La restauración de monumentos fue una de las banderas políticas que se enarbolaron en España en los años setenta, pronto olvidada por una más universal y compartida, la de la ecología: afortunadamente las gaviotas no son aun especie protegida, pues de lo contrario jamás se podrían cubrir las muy defecadas cubiertas de la catedral (I), pues la han tomado como gran apostadero, comedero, etc

gía y la cantidad de burocracia que interviene y que, en menor medida, depende de los resultados o de los valores originales. El coste depende de los medios, como era de esperar, pero de una manera claramente desproporcionada.

Es evidente que este punto de vista, tomado de manera excluyente, autoriza en pura teoría cualquier tipo de actuación, siempre que se realice con unos criterios de economía entendidos en términos de rentabilidad social, ya que no toda actuación que esté justificada en el provecho máximo de una persona o grupo³⁸, tiene el mismo signo para el resto del cuerpo social. Si la economía, el uso y el consumo constituyen partes de la vida de los monumentos, si todo monumento posee algún valor económico o funcional, parece absurdo que sigamos analizándolos como si de piezas de museo se tratara, ajenas al mercado y capaces de justificar cualquier tipo de restauración por cara y larga que resulte.

Si esto es así, debemos considerar que las cuestiones económicas son aspectos atendibles para la teoría; esta es una de las razones que me permiten criticar a los eruditos e intelectuales europeos cuando, con acentos paternalistas, descalifican las restauraciones tercermundista del mundo hispánico, productos de unas sociedades más atentas a “optimizar” para el turismo un castillo como parador que a realizar en él una intervención metodológicamente correcta. De igual manera me parece incomprensible que durante años las ruinas de Pompeya hayan visto reducidos sus circuitos de visitas turísticas, a causa de que las zarzas impiden el paso por lugares que hace una década eran transitables; nos informan de una cierta incapacidad administrativa, a la que no es ajena la ilusoria espera de una inalcanzable intervención “metodológicamente correcta”. Algo parecido ocurre en la Alhambra, en la que una loable política de conser-

vación desaconseja el “uso” de determinadas zonas, que ya no se visitan, de forma que cada vez es más pequeño el monumento nazarí para los turistas. En una palabra, todo lo que se da en la realidad debe ser analizado por la teoría, incluso el soporte funcional de la realidad y con ella la vertiente económica, que es la conexión más prosaica de los valores prácticos, pero no la única.

9. VALOR SEMÁNTICO, VALOR OCULTO

Las referencias a lo histórico que hemos apuntado han pretendido circunscribirse a las dimensiones más objetivas del tema, a aquellos términos más próximos a lo científico, como valores racionalmente fundados y universalmente admitidos, pero no nos ha sido posible evitar el empleo del concepto “evocación del recuerdo”, que hace referencia a agrupaciones estadísticas de asociaciones de ideas; con ello entramos en el terreno mal definido que separa lo histórico general de lo histórico personal, es decir la dimensión afectiva y sentimental que el uso y el consumo de arquitectura introducen inevitablemente en estos temas, y a las que nos acabamos de referir en el apartado de los valores funcionales, pues, como recuerda R. Barthes “por el sólo hecho de que existe sociedad, cualquier uso se convierte en signo de ese uso (...) para encontrar un objeto insignificante habría que imaginarse un utensilio absolutamente improvisado y que no se aproximase en nada a un modelo existente”³⁹. La dimensión no material que lo histórico añade inexorablemente debe ser considerada, así como debemos analizar todo lo que es general e inevitable. Veamos algunas pinceladas sobre esta cuestión.

Como es bien sabido la percepción de la ciudad y de lo arquitectónico en general es “distraída”⁴⁰, pero no es menos cierto



18

18. **Técnicas y materiales (I).** Hace falta mucho valor y mucha sensibilidad para completar con hormigón, “al gusto de Venezuela”, un humilde edificio románico, y utilizar años después sus imágenes para ilustrar un artículo sobre “conservar lo restaurado”, pues, aunque la teoría que sustenta esta intervención es muy personal, los resultados son de validez general. El problema es que ninguna de esas cualidades, ni la capacidad de autoocrítica, son contagiosas

que constituye el marco básico de referencia de nuestro pasado, y por tanto de nuestra actualidad, como ciudadanos individuales; también es cosa sabida que si la consideramos de forma global, a través de las dimensiones sociales, forma lo más sustancial de las “señas de identidad” de una comunidad humana específica y un momento dado, aunque suelen mostrar una notable inercia. Esta dimensión referencial, afectiva y nostálgica, que todo edificio posee, fundada a veces en razones poco arquitectónicas, se pone bruscamente de manifiesto en circunstancias extremas, cuando algo, más o menos repentino o sorpresivo, altera la imagen pública del objeto en cuestión; las reacciones populares ante las secuelas de un terremoto, las destrucciones de un conflicto bélico o una obra de conservación que modifique la apariencia de un edificio, suelen tener visos de irracionalidad, pues nada tienen que ver en la mayoría de los casos con el uso o el conocimiento directo del edificio en cuestión, cuyo carácter “emblemático” suele ser un efecto de la difusión bibliográfica o mediática; en cualquier caso lo que tengo muy claro es que toda intervención debe tener en consideración, so pena de ir contra la opinión pública, tales valores, considerando además que la proximidad afectiva no sólo puede ser geográfica en sentido estricto, nacionalista en el caso extremo, sino que a veces toma formas de cercanía histórica que desbordan los límites físicos de una comunidad⁴¹.

Las dimensiones semánticas que someramente acabamos de mencionar, tomadas incluso en su vertiente más popular, que es la afectiva, se relaciona estrechamente con todo lo que atañe al significado de la arquitectura, que también es materia de restauración, dimensión conceptual que es mucho menos controlable que las otras, las históricas o las funcionales. Un ejemplo notable de cómo la realidad derrota a la teoría en este aspecto

concreto nos lo ofrece la evolución que ha sufrido la *Carta del Restauero* en un punto muy concreto; resulta que la versión de 1972, inspirada muy directamente por Cesare Brandi, proscribía lo siguiente⁴²: “Complementos estilísticos o analógicos, incluso en formas simplificadas y aunque existieran documentos gráficos o plásticos que puedan indicar cual hubiera sido el aspecto de la obra completa”; es muy transparente el deseo de prohibir los complementos historicistas, puramente miméticos, fundados rigurosamente o no, como fueron casi todos los que recibieron las catedrales italianas durante el siglo XIX⁴³. Fuesen estas sus razones, puramente preventivas, u otras, quizás basadas en los principios teóricos, lo cierto es que se trata de una prohibición radical y absoluta⁴⁴, que ha marcado toda una etapa de la restauración italiana.

Quince años más tarde el rechazo aparece matizado de la siguiente manera⁴⁵ al prohibir esta serie de posibilidades: “adiciones de estilo o analógicas, incluso en formas simplificadas, a pesar de que se cuente con documentos gráficos o plásticos que puedan indicar cuál fue o como debió aparecer el aspecto de la obra terminada”. Hasta aquí nada cambia, la novedad viene en el siguiente párrafo: “Se podrán admitir excepciones limitadas en el campo de las restauraciones arquitectónicas, en el caso de que los complementos analógicos, si bien reducidos a lo esencial, sean necesarios para la protección estática de la fábrica (...)”, frase que, habida cuenta de que significa un portillo abierto en la muralla anti-revival, es explicada con cierto detalle: “en especial en zonas sísmicas y para el mantenimiento más seguro de las partes supervivientes”. Finalmente aparece un pintoresco añadido que resulta un poco incongruente, pues acaba el artículo diciendo: “Y esto es válido también para aquellos elementos que aseguran un normal y equilibrado



19

19. **Técnicas y materiales (II).** “No falsificarás”, reza una de las prohibiciones consuetudinarias de la teoría del restauro, mientras la fe en el progreso nos recomienda el uso beatífico de los “materiales de nuestro siglo”; ambas cosas se cumplen en esta restitución virtual de unos fustes. Todo muy honesto, todo rebosante de ética restauratoria.

desagüe y deslizamiento (sic) de las aguas de la lluvia”⁴⁶; es decir, se puede ser moderadamente violetiano, en la modalidad analógica, en caso de elementos arquitectónicos afectados por seísmos o con las cubiertas aunque “*qui peut n’avoir jamais existé à un moment donné*”, siempre y cuando se trate de lugares donde llueva, pero será oportuno recordar que sigue estando prohibido restituir los frescos de Cimabue en la basílica superior de Asís, destruidos hace unas semanas por varios terremotos⁴⁷.

Para que se produjera tan sensible cambio fue necesario que los funcionarios italianos tomaran conciencia de dos hechos naturales de muy distinta potencia demoledora: los efectos de los seísmos de los años setenta, que redujeron a escombros muchos monumentos italianos y la dolorosa demostración de que más vale el cuidado convencional de una cubierta tradicional, con artesanos también tradicionales, que la inserción de maravillosos productos de la industria asfáltica o cubiertas metálicas a estilo Carracedo. Dejando a un lado la parte anecdótica del caso lo que interesa remarcar es cómo lo real, tiránicamente, obliga a cambiar lo prescrito, aunque sea de forma tan cicatera, pues esta nueva versión de la *Carta del Restauro* es, en este aspecto, mucho más hipócrita que la primera, ya que sólo otorga permiso para añadir formas en dos tipos explícitos de daños, y deja en el limbo de lo general casos tan poco italianos, pero tan reales, como los incendios del palacio de Windsor, del centro de Lisboa o el del Liceu barcelonés⁴⁸, o los efectos de la guerra civil sobre los monumentos de Sarajevo. Es evidente que, tras una catástrofe, sísmica, bélica o hidráulica, es imprescindible restaurar la señas de identidad hasta el último detalle, como hicieron los polacos tras la Segunda Guerra Mundial, y los rusos, y los alemanes y harán los ex-

yugoslavos y los italianos en Asís cuando se agoten los temblores del verano de 1997⁴⁹. Si esto es así ¿Aún puede afirmarse que los monumentos sólo están sometidos a la “*sua duplice polarità estetica e storica*”?

y 10. VALOR SUPREMO, VALOR ESTÉTICO

Ya que mencionamos lo estético, bueno será que cerremos estas disquisiciones analizando este tipo de valores, pues es el más específico y restringido, la elite de la restauración según la tradición decimonónica; me refiero al de la calidad artística que ciertos objetos atesoran, pues, entre todos los artefactos humanos que incluimos en la rúbrica de la Arquitectura, hay algunos dotados de unas ciertas cualidades específicas, que llamamos “valores estéticos” en general, que cuando llegan a ser únicas e irrepetibles permiten elevarlo a la suprema categoría de “obra de arte”. Si no abandonamos el campo arquitectónico podemos decir que se trata de edificios que reúnen cualidades compositivas notorias, ya se refieran a las masas arquitectónicas, internas o externas, a su implantación en el paisaje natural o en el contexto urbano, a los espacios conformados por aquellas o a la configuración de sus límites materiales, tanto en términos estrictamente arquitectónicos, como plásticos o gráficos, o a la remarcable transcripción perceptiva de conceptos tecnológicos, funcionales o semánticos, que matizan y cualifican los valores esenciales del espacio. Todo ello con independencia de sus valores históricos, que siempre existirán, su utilidad práctica directa o indirecta, su valoración económica, actual o potencial, o la inevitable, pero quizás difusa, proximidad afectiva. Es evidente que la ejemplificación arquitectónica permite desarrollar las posibilidades de mayor complejidad y por eso las usamos preferentemente.

Debe ser muy arduo cubrir todos los días la extensión de un periódico, tarea que debe gozar de la cualidad inexcusable de la mejor expresión literaria y también de la más fresca actualidad; por ello, cuando el campeonato nacional de fútbol está de vacaciones o se convoca algún premio, el patrimonio vuelve a los medios con la fuerza que poseyó antaño

El problema reside, como en todos los casos anteriores, en el momento clave del reconocimiento, es decir, como y cuando se trasciende de la valoración personal, cuando y como se alcanza lo que hay más allá de ese instante en el que tomamos conciencia personal de la atracción o rechazo que experimentamos ante una situación arquitectónica, pues, como es cosa sabida, no es suficiente el reconocimiento “autista”, sino que es imprescindible un cierto consenso social sobre la existencia y relevancia de las cualidades artísticas.

Sin entrar a discutir la naturaleza de tales valores artísticos, parece evidente que su existencia no tiene porqué ir ligada a las intenciones de su creador, ni a su carácter, autodefinido u otorgado, de artista, sino que tal vez proceda de una serie de cualidades no diseñadas por él como tales, ya que hasta pueden ser destacadas o agregadas con posterioridad al momento original; así el simple transcurso del tiempo transforma ciertas cualidades prístinas irrelevantes en aspectos decisivos y valiosos, ya sea porque cambian los gustos, o quizás a causa del simple envejecimiento del objeto, pues tanto la pátina epidérmica como la ruina, pura y dura, subliman muchas obras, que no fueron en su tiempo más que objetos de uso, hasta llevarlas al Olimpo de los supremos valores ruskinianos. Es obvio que no sólo el paso del tiempo y los accidentes añaden, o restan, artísticidad, sino que los añadidos o transformaciones diseñados por otros profesionales posteriores pueden agregar cualidades compositivas sobresalientes que no estaban en el original, e incluso puede ocurrir que el valor artístico sea simplemente, como ya vimos anteriormente, un reconocimiento a posteriori y además muy ajeno a las intenciones del “artista”, gracias seguramente a las artes de la crítica⁵⁰.

La casuística del párrafo anterior da idea de una cualidad de lo

artístico que tiene cierta trascendencia, como es la de su inevitable historicidad; creo que podemos afirmar que la definición de obra de arte no sólo “está en la Historia”, como todo lo humano, sino que es además una función de las circunstancias históricas y por lo tanto está sujeta a los condicionantes de todo lo histórico, además de las específicas de los valores estéticos. Creo, en una palabra, que Brandi simplificaba excesivamente cuando se refería a la “*duplice polarità estetica e storica*”, sugiriendo así que los valores artísticos son ahistóricos⁵¹, o que constituyen una categoría distinta, equiparable a la histórica, pues lo cierto es que se trata de una especialidad, quizás no muy diferente de los otros conjuntos que, con lagunas y superposiciones, he distinguido en el territorio de los valores históricos, tales como los denominados “testimonios”, “antigüedades”, etc. Como estos, y en contra de los semánticos y los funcionales, que son de presente, lo artístico es un valor de pasado.

Si esta idea es correcta surge inmediatamente una consecuencia: las características de lo artístico que conciernen a su conservación y restauración no pueden ser muy diferentes de las de lo histórico general, pues si un objeto artístico es siempre, y para empezar, un objeto histórico, la manera de actuar sobre él no puede ser radicalmente diferente en los aspectos conceptuales, que es precisamente lo que defendía Brandi cuando recomendaba⁵² “*si restaura solo la materia dell’opera d’arte*”, que le llevaba a otra proposición aún más operativa⁵³ “*il restauro deve mirare al ristabilimento della unità potenziale dell’opera d’arte, purché ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell’opera d’arte nel tempo*”. Estas radicales afirmaciones, por sus consecuencias, merecen un comentario final;




20

para empezar resulta extraño que la valoración primordial de la unidad se asigne solo a lo estético, como si en cualquier otro producto humano la fragmentación fuese una operación deseable o lícita⁵⁴, y tampoco parece muy poco creíble que únicamente en lo artístico se de como distintiva la circunstancia de que sólo se restaura la materia, ya que aún es más claro que al restaurar un objeto “solo histórico”, al tocar su materia, no estamos contaminando su valor temporal, que permanecerá o se esfumará, pero no se “contagiará” con la intervención posterior que, en ningún caso, conseguirá dar marcha atrás al reloj.

Casi a renglón seguido de la cita anterior, Brandi, en los breves párrafos de “*La materia dell’opera d’arte*”, establece el marco ético de la intervención sobre un objeto de arte, lo que equivale a congelar su historicidad, pues ésta no autoriza, sin incurrir inmediatamente en el falseamiento, a tocar nada; Brandi va más allá, al separar conceptualmente, y sin matices, “*struttura e aspetto*”⁵⁵, ya que tal distinción no es sostenible en arquitectura, en la que la materialidad del soporte no sólo es todo, o casi todo, lo perceptible, sino que además la apariencia y organización del espacio se infiere de la conjunción de todos los restantes factores que enunciarnos al comienzo de este apartado. La separación citada le permite autorizar, en un caso extremo, la sustitución casi completa de la *struttura*, con tal de conservar el *aspetto*, cosa que tal vez sea posible cuando se reentela un cuadro, pero que carece de sentido en arquitectura.

Creo, a la vista de estas consideraciones, que carece de sentido hacer un acto de fe en la independencia de los valores artísticos, pues me parece que sólo es justificable tal actitud si se parte del deseo de darle un tratamiento especial, que permita soslayar la conservación tiránica que la historia impone. Si esta interpretación fuera correcta deberíamos concluir que las

acciones que Brandi propugna para lo artístico no se pueden justificar desde el punto de vista de la conservación de los valores, que cabe resumir en dos grandes apartados, el de los que se generaron en el pasado (históricos en general, con el apartado de los artísticos), y el de los valores que el presente destila, aunque sea bajo la forma de expectativas (los de uso y los semánticos). Estos son, en mi opinión, los antagonistas en cuya relación dialéctica todo restaurador está sumergido. 

Notas

1. *Teoría del Restauo*, Einaudi, Turín 1977, 6. La edición original es de 1963. Existe una traducción castellana de M.A. Tojas Roger (Cesare Brandi, *Teoría de la restauración*, Alianza Editorial, Madrid 1988) que deja mucho que desear, por lo que prefiero seguir citando por la edición original, que además es asequible en España.
2. Consúltese W. Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos* (I), Taurus, Madrid 1990, 177ss.
3. Es el de los grabados y sus valores intrínsecos; así la plancha, el único objeto que el artista configura como obra personal, es sólo un medio, pues lo que se aprecia en los museos y colecciones son copias obtenidas mediante un proceso repetitivo; la cuestión no es baladí, pues la separación entre arte y artesanía y el concepto moderno de arte depende, en varios aspectos, de esto. Cfr. G. Giubbini, “La escultura en metal”, *Las técnicas artísticas*, Cátedra, Madrid 1997, 51.
4. La restauración de uno de los grabados o la de la placa no sólo no son confundibles sino que revisten cualidades diferentes, planteando problemas de autenticidad distintos, según se trate de copias “originales”, modernas, facsímiles o *reprints*.
5. No parece necesario insistir en los escándalos de Marcel Duchamp o Francis Picabia antes de la Primera Guerra Mundial (M. Le Bot, *Pintura y Maquinismo*, Cátedra, Madrid 1979, 182), ni tampoco en los objetos industriales producidos por la casa Braun en la postguerra, a partir de las enseñanzas de la Hochschule für Gestaltung (T. Maldonado, “Ulm 1955” y “Arte e Industria”, *Vanguardia y racionalidad*. Artículos, ensayos y otros asuntos. 1946-1974, Gili, Barcelona 1977, 69 y 135), o los productos de la Bauhaus, que hoy se exponen en museos convencionales.
6. ¿Qué sucede con las producciones textiles? ¿Y las artes industriales de la Alta Edad Media? ¿Y los objetos artísticos, como las obras de Mies van der Rohe, en las que todos sus elementos y procesos son industriales?.

7. Es muy típico el caso de los pintores que en su momento merecen de los críticos y de la sociedad el calificativo de "artistas", y que al poco (piénsese en el Realismo Socialista de la U.R.S.S. en tiempos de Stalin o en el arte no-degenerado que era del gusto de los jefes nazis) se convierten en curiosidades aberrantes.
8. La "restauración" de una partitura (v.g. el reconstruido *Adagio* de Albinoni) es quizás un acto ajeno a la *Teoría del Restauo*, lo mismo que cada interpretación de la misma, que constituye como una nueva edición, extemporánea y espúrea, de las planchas originales de un grabado. ¿Excluimos la música de los intereses de la restauración? ¿No es arte? ¿No llamamos artistas a sus oficiantes? ¿Es menos artística la interpretación de una pieza antigua con un instrumento nuevo?...¿Es la música materia de arte?.
9. Para lo único que serviría en España sería para distribuir los fondos estatales destinados a la restauración.
10. Me parece patético encuadrar los hallazgos paleolíticos en la categoría de obras de arte, salvo que aceptemos que es arte aquello que sea aceptado por un número suficiente de críticos, con lo que volveríamos a la definición de aquel gran falsificador, Elmir de Ory, que definía la autenticidad en función del número de crédulos.
11. Manejo la traducción castellana de M.J. Martínez Justicia, editada por el Colegio de Arquitectos de Málaga (Málaga, 1990).
12. Lo de Dewey con asco.
13. Página 7.
14. Página 22.
15. Artículo 2, definición de "restauración", página 26 de la traducción citada.
16. *Ibid.* 28, artículo 5.
17. Suele ser una frase típica de políticos, que en todos y cada uno de los momentos de la historia, la han usado con idénticos fines y los mismos resultados, y que no es más que una manifestación de la vanidad de quienes están físicamente vivos y que, además, se consideran impresionables.
18. K. R. Popper, *Conjeturas y refutaciones*. El desarrollo del conocimiento científico, Paidós Ibérica, Barcelona 1983, 309ss.
19. Me refiero al sarampión que, a destiempo, y basándose lejanamente en el Form follows Function, atacó a Chermayeff, Alexander, Margarit & Buxadé, Portas y otros ilustres metodólogos, algunos de ellos bien cercanos. Cfr. F. Tudela, *Hacia una Semiótica de la Arquitectura*, Universidad de Sevilla, Sevilla 1975, 126ss. y A. Jiménez, *Textos docentes de Análisis de Formas Arquitectónicas* (iv), DEGA, Sevilla 1995, 7ss.
20. Cfr. la serie de artículos que ha dedicado al tema J. Ramos Guallart titulados "El final de la magia", así "El final de la magia (3). Regreso al futuro", *Quaderns Científics i Tècnics* (7) IV *Simposi sobre Restauració Monumental. Restaurar o Conservar?*, Diputació de Barcelona, Barcelona 1996, 244.
21. Página 4: "(...) il ristabilimento della funzionalità (...) non ne rappresenta in definitiva un lato o secondario o concomitante (...)".
22. Página 6: "Come si vede non È neppure necessario aggiungere l'istanza della utilità (...)".
23. A. Riegl, *El culto moderno a los monumentos*, Visor, Madrid 1987, 73.
24. Traducción de A. Jiménez, pag. 19.
25. Tal vez se trate de una manifestación de un viejo principio: lo que no se usa no se respeta y por lo tanto se degrada con mayor facilidad.
26. M.J. Martínez Justicia, pag. 26
27. No deja de ser extraño que para una concepción idealista de la obra de arte el "alma artística" de la materia de arte no subsista como sobrevive el alma para las creencias "idealistas", es decir, religiosas, de la psique humana.
28. (E.) Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XIe au XVIe siècle*, A. Morel, París 1869, artículo "Restauration", 14ss.
29. A.M. Macarrón Miguel, *Historia de la Conservación y la Restauración*, Tecnos, Madrid 1995, 152, completa la definición con la célebre resurrección violletiana de los arquitectos: "Es preciso situarse en el lugar del arquitecto primitivo y suponer qué cosa haría él si volviera al mundo y tuviera delante de sí el mismo problema".
30. Obsérvese la significativa evolución de la nomenclatura oficial española del equivalente al "Istituto Centrale di Restauo", pues el ministerio del ramo ha ido cambiando el nombre del ente español, y los órganos políticos que los dirigen y aún de los entes técnicos, de "bellas artes", a "culturales", pasando por "obras de arte", para acabar en "histórico".
31. Me refiero a cultura en el sentido materialista que le da M. Harris en su obra *El materialismo cultural*, Alianza, Madrid 1980.
32. Me parece especialmente valiosa en este aspecto la distinción que hace R. de Fusco (*Historia y Estructura. Teoría de la historiografía arquitectónica*, Corazón, Madrid 1974, 14ss) entre *res gestae* e *historia rerum gestarum*; un edificio sería *res gestae* siempre y a veces *historia rerum gestarum*.
33. Está bien claro que una parte sustancial de nuestra arquitectura prerrománica, especialmente la que demuestra lo que fue la "repoblación popular", tiene sólo valor como testimonio de la rudeza y escasa cultura de una época, de la que apenas si nos explica nada positivo, y que muy poco puede decir de circunstancias históricas concretas, pero si el edificio en cuestión encarna, por su rareza en un contexto concreto, valores testimoniales, tiene todas las bazas para convertirse en monumento nacional de primera clase.
34. Cuando surgen problemas técnicos, o aparentemente técnicos, que trascienden e los medios de comunicación, suele ser corriente en los comentarios de éstos, o de los políticos a los que se pide opinión, el reclamo de las inmensas posibilidades técnicas de nuestra época, como si todo pudiera hacerse en todo momento y en todo lugar, actuando sobre cualquier cosa, como si las limitaciones técnicas, que haberlas haylas, fuesen las únicas,

soslayando otras, inmateriales, a las que nuestra cultura es especialmente sensible: históricas, éticas, artísticas...

35. Exponer origen

36. Y viceversa, lo que no se usa no significa; así quien suscribe ha colaborado en la revitalización de un antiguo hospital, el de las Cinco Llagas de la ciudad de Sevilla, para adaptarlo a Parlamento de Andalucía, transformación profundísima que se vio facilitada por largos años de abandono y por la creación de un frondoso bosquecillo que lo ocultó a las miradas de la ciudad, de modo que incluso la terminación de una torre, inconclusa desde el siglo XVI, ha pasado desapercibida para el común de los ciudadanos.

37. Más que una obra de nueva planta dotada de semejante utilidad, pero la cuestión no es esa, la de utilidad práctica, la del día de la inauguración, sino la sobrevenida con el tiempo, que desborda a la primigenia y siempre la suplanta.

38. En este aspecto conviene considerar una cuestión un tanto marginal: los eruditos a la violeta y también la gente piadosa se escandalizan con demasiada facilidad cuando se les cobra por acceder a determinados santuarios de la cultura, ya sean museos o monumentos, pero ¿es que es gratis su conservación? pero, ¿es que existe algo gratis?.

39. R. Barthes, *Elementos de Semiología*, Corazón, Madrid 1970, 48; es conocida la opinión de que la música compartía con la arquitectura el raro privilegio de la escasa capacidad de significación, en contra de la pintura y escultura figurativas, cfr. J. P. Bonta, *Sistemas de significación en Arquitectura. Un estudio de la Arquitectura y su interpretación*, Gili, Barcelona 1977 y J.M. Rodríguez et alii, *Arquitectura como Semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.

40. Especialmente M. Tafuri, *Teorías e historia de la Arquitectura. Hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico*, Laia, Barcelona 1972, 101, 127 y 228.

41. La proximidad afectiva superará a la geográfica en determinados territorios culturales, como lo fue para los arquitectos la pérdida, llorada muchos años después del derribo, del Pabellón de la República de Weimar en Barcelona. Por ello no extraña que se haya reconstruido milímetro a milímetro.

42. Artículo 6, apartado 1, en la página 20 de la traducción citada.

43. Mientras Santa María del Fiore merecía la construcción de una fachada neogótica, a pesar de la existencia de diversas soluciones antiguas para este elemento (cfr. A. Morrogh "La facciata del Duomo di Firenze", *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'Architettura*, Bompiani, Milán, 575), San Lorenzo, de la misma Florencia, quedo en jarjas, pese a existir documentos de un proceso antiguo similar (H.A. Millon, "Michelangelo e la facciata di San Lorenzo a Firenze", *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'Architettura*, Bompiani, Milán, 566); ni que decir tiene que mientras la primera fachada "significa" y mucho, pese a su "inautenticidad", la segunda resulta, pese a su veracidad, tan insignificante, que hoy no es más que el fondo de la plaza donde se celebra un impresentable mercadillo tercermundista.

44. Si hay una ciudad donde el violetismo se cultive, con ciertos visos dignos de estudio sociológico, es en Barcelona; allí no sólo se construyó, cuatro siglos después y con ciertas mejoras, la puerta de la Catedral que diseñara el Mestre Carllí, sino que, como hemos visto en nuestros días, se reconstruye el pabellón de la república de Weimar, en el mismo sitio, y el de la Segunda República, que en su primera reencarnación estaba en París.

45. Artículo 6, apartado a, en la página 28 de la traducción citada.

46. El uso de una palabra poco adecuada en la traducción, "deslizamiento", introduce cierta sospecha de falta de agilidad en la edición castellana.

47. Habrá que estar muy atentos a este tema, pues cabe la posibilidad de que al tratarse de frescos, es decir, elementos figurativos de una superficie arquitectónica, reciban un cierto tratamiento indulgente, al estilo del Campanile de San Marco de Venecia, fragmento minúsculo de ese gran fresco intemporal que es la ciudad de Venecia.

48. Vease el magnífico e irónico trabajo de R. Lacuesta Contreras, "El teatro como Ave Fénix o la venganza de los trinitarios (La desventurada historia del Teatro del Liceo de Barcelona)", *Quaderns Científics i Tècnics (8)*, Barcelona 1996, 343ss.

49. Venecia, desde el Campanile que acabo de recordar, hasta el teatro de la Fenice, pasando por el perpetuo carnaval de sus palacios travestidos, muestra, como Barcelona, una notoria capacidad para justificar su carácter extraterritorial en esto de la reconstrucción de edificios antiguos.

50. Por cierto, la responsabilidad de críticos, ensayistas e historiadores, por no citar a los periodistas, especializados o no, es básica en esto de la restauración considerado como un proceso global, y no sólo en su faceta material directa; una sólo página equivocada, un dato irresponsable o unas líneas desinformadas destruyen tanto como una restauración carente de asesoramiento histórico; quizás la variedad más hipócrita sea la de quienes, al cabo del tiempo de haberse concluido una restauración, dan a la luz pública datos, trascendentes o no, que mantuvieron en secreto para preservar su valor de inéditos, y aún se permiten el lujo cínico de mencionar su completa disponibilidad.

51. No creo que el pensamiento de Brandi fuera este, es más, suele afirmar todo lo contrario, pero el hecho de establecer en su texto corolarios tipográficamente enfatizados, que han devenido reglamentos, que su vez han devenido en recetas, obliga a realzar el problema.

52. Op. cit. 7.

53. Ibid., 8.

54. En esto Brandi parece seguir la fetichista teoría cristiana del indivisible valor de las reliquias, que mantienen sus virtudes, si se terciara, más allá de la fisión nuclear.

55. Que cabe traducir, invirtiendo el orden, por "aparición sensible de la forma", que en el caso de un cuadro es la imagen que percibimos, y "materialidad de la forma", que concierne, por seguir el mismo ejemplo, al material de su soporte.