

Conservar, no restaurar.

Hugo, Ruskin, Boito, Dehio et al. Breve historia y sugerencias para la conservación en este milenio

por Marco Dezzi Bardeschi*



Efigie de Francesco Algarotti (Fondo Morigia)

Con una prosa arrolladora cargada de razón y sentimiento, el profesor Dezzi Bardeschi expone su credo personal que defiende la práctica de la conservación frente a la alternativa de la restauración. La historia italiana de ambas disciplinas, las Cartas Internacionales de Restauración y sus protagonistas principales sirven de hilo conductor para un razonamiento que rebate los caprichos y frivolidades injustificables que presupone ligados a la restauración, para defender el respeto a la integridad material e histórica que supone la conservación del edificio entendido como monumento/documento

Conservation, not Restoration. Hugo, Ruskin, Boito, Dehio Et Al. A Brief History & Conservation Suggestions for the New Millennium. With an overpowering prose style full of reason and feeling, Professor Dezzi Bardeschi explains his personal creed in defence of conservation rather than restoration. The history of both disciplines in Italy, the International Restoration Charters and their main protagonists are the central strand of a reasoning that refutes the unjustifiable whims and frivolities linked to restoration to defend respect for the material and historical integrity involved in the conservation of a building seen as a monument/document.

*Marco Dezzi Bardeschi es profesor de Restauración Arquitectónica en la Facultad de Arquitectura de Milán-Bovisa

1. Quatremère de Quincy en la medalla de Pierre-Jean David, llamado David d'Angers, 1835



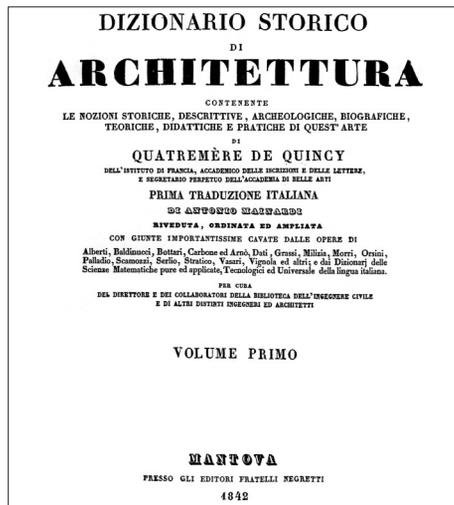
1

Este artículo propone un examen renovado y sintético de las [Cartas Internacionales de Restauración](#), a la luz de la contribución italiana a la disciplina de la conservación, que se ha alejado de la licitud injustificable de la así llamada “restauración”, para contraponerle la alternativa de una práctica virtuosa basada en el respeto y en el cuidado del monumento/documento. La consigna “conservar, no restaurar” de Camillo Boito, retoma la línea radical europea anticipada por Victor Hugo (“Guerre aux demolisseurs”, 1825-1832), John Ruskin (<la así llamada “restauración” constituye la forma más vil de destrucción acompañada de la falsa descripción del objeto destruido>, 1849), y la cruzada de movilización del *Antirestoration Movement* de William Morris (desde 1877). Se trata de un lema hecho propio e invocado hace poco más de un siglo por Georg Gottfried Dehio (“Conservieren, nicht restauriren”, 1901) y por la teoría de la tutela de los valores de Alois Riegl (“Denkmalkultus”, 1905) y por sus discípulos (Max Dvorak, Clemens) que hoy conserva plena actualidad.

En particular, este ensayo reexamina a la luz de la primera Carta italiana (Boito, 1883), los dictados de la Carta de Atenas (1931) y la contribución del contexto de Gustavo Giovanonni (1931), premisa ineludible para comprender la evolución del debate en torno a la restauración hasta la Carta de Venecia (Roberto Pane, Ignazio Gazzola, 1964).

La relectura desde el panorama italiano de la disciplina está salpicada de sugerencias, si se presta atención: 1) la Carta de Florencia ICOMOS-IFLA (1981) con la contrapuesta Carta italiana de los jardines históricos; 2) la declaración de Amsterdam (1975) y las grandes restauraciones urbanas europeas con la insistente alusión a la conservación integrada de la escuela napolitana (Francesco Forte, Roberto Di Stefano); 3) las declinaciones abiertas de la noción de “autenticidad” (material o formal) en la base de la Declaración de Nara (Lemaire, 1994); 4) los objetivos (y las consecuentes prácticas de puesta en obra) que se quieren legitimar con la declaración de Burra (1979, 1999) o de Cracovia (2000). Resulta oportuno que el debate promovido por el ICOMOS sobre las razones (y los modos) de la CONSERVACIÓN se detenga a profundizar sobre éstos y otros matices esenciales, decisivos para el futuro y la refundación urgente y necesaria de la disciplina.

1. La instancia de la conservación contra el engaño de la así llamada “restauración”. El largo y tortuoso camino que reivindica la liberación (y la consecuente necesaria autonomía) de la CONSERVACIÓN de la espiral arrolladora que representa la práctica desenvuelta de refacción propia de la disciplina de la RESTAURACIÓN, comienza en Italia concretamente con el descubrimiento de la traición de las expectativas de esta última y de la exigencia de garantizar



2



3

2. Portada de la primera traducción italiana del "Dizionario storico di architettura" de Quatremère de Quincy, editor Fratelli Negretti, Mantua, 1842
3. G. Valadier, proyecto para la reconstrucción del Arco de Tito, alzado del arco restaurado

el respeto y la tutela (frente a la pérdida de identidad y la falsificación irreversible) del documento material. Desde hace tiempo, como es conocido, éste representa el punto fundamental e imprescindible que se reclama para una disciplina que posee como campo de aplicación declarado precisamente la efectiva salvaguardia de un BIEN reconocido PATRIMONIO material inalienable de la colectividad (monumento, construcción simple, manzana, ciudad, territorio antropizado), RECURSO que auspiciamos pueda ser transmitido en herencia a las futuras generaciones en toda su propia y singular riqueza testimonial. Desde hace tiempo, decía, porque la denuncia o la lección a este propósito que nos han transmitido grandes Maestros del pensamiento civil europeo como Victor Hugo, John Ruskin o William Morris ya constituye (o debería constituir) un patrimonio común y al mismo tiempo un referente cultural y ético irrenunciable. Y esto, como veremos releyendo los puntos destacados de la evolución del debate disciplinar, especialmente en Italia. El engaño de la restauración está ya presente en la contribución con la cual Carlo Cattaneo ("de la restauración de algunos edificios de Milán") inaugura el primer número de su polifacética revista el *Politecnico*: "para no hacer que la restauración –escribe al principio- se convierta en objeto de devastación o exterminio". Estamos en 1839 y ya se anticipa –tras la lectura de la campaña contra los vándalos restauradores lanzada por Victor Hugo desde 1825- la denuncia lapidaria que, diez años más tarde (1849), formulará un Ruskin principiante en sus "Seven Lamps": "la así llamada restauración constituye la peor forma de destrucción, acompañada de la falsa descripción del objeto destruido". Y desde este momento en adelante quien quiera cerrar filas en contra de los resultados perversos de la disciplina recurrirá despectivamente a la expresión con comillas (la así llamada "restauración").

DE LA RESTAURACIÓN A LA CONSERVACIÓN: EL TERMÓMETRO SENSIBLE DE QUATREMÈRE DE QUINCY

Si queremos recoger testimonios a favor de la conservación (y contra la restauración) puede ser útil remontarse, en Italia, a la primera mitad del Siglo de las Luces. En 1728 Jonathan Richardson ya denunciaba las inoportunas intervenciones de Maratta en los frescos de Rafael Sanzio, puesto que "lejos de restablecer la obra de Rafael, ajada por el paso del tiempo, la ha arruinado más de lo que este tiempo ha hecho o habría podido hacer"¹, también por aquellos tonos violentos de

color que “saltan tremendamente a la vista”². Y enseguida le hace eco monseñor Bottari para confirmar (1730) que la obra, “estando retocada, ha perdido mucho”; seguido de un viajero de época exigente como el presidente De Brosses (1739) que opina: “el color es muy malo, rojizo y completamente errado”³. Por tanto, la impugnación de los despropósitos de la restauración comienza por la crítica a la intervención sobre los grandes ciclos pictóricos de autor (1753: William Hogarth, en nombre de todos, denuncia la absoluta imposibilidad de la “recuperación” de los colores originales) pero, gracias a la culta y refinada lección de un intelectual mundano y cosmopolita como el conde Francesco Algarotti, se extiende a los arquitectos, con el descubrimiento del envejecimiento de los materiales y del valor añadido sobre la piel de una obra de arte por los efectos del tiempo. Al contrario de un signo despreciable de decadencia y degradación (y por tanto a eliminar), Algarotti –mucho antes de Ruskin– considera “la pátina” una cualidad realmente “preciosa”, signo del valor de antigüedad y de autenticidad de la obra, fruto de la acción de aquel “venerable anciano llamado Tiempo, que la trabaja con pinceles finísimos y con una increíble lentitud” y que, mezclando “insensiblemente las tintas, las torna más suaves y delicadas”. Y en 1756 el abad boloñés Luigi Crespi, precisamente en dos de sus cartas a Algarotti, llega a sugerir, sin grandes escándalos, la virtuosa tesis de la no intervención: para evitar los estragos de las “restauraciones” de una pintura es preferible apreciar “intacto lo poco que permanece virgen e inmaculado que disfrutarlo de manera discordante por el retoque”. Contentarse, como ya proponía Vasari, de preservar la obra “de las injurias del tiempo (cuando se pueda) o de la intemperie de las estaciones (...) de los hielos del invierno, de los calores excesivos del verano” y evitar que “la humedad no rezume en los muros y en las bóvedas”, esto es, practicar una buena prevención de las causas de posible degradación, custodiar con cuidado y, en fin, apreciar “las cosas creadas por hombres excelentes –en palabras todavía de Crespi– mejor medio consumidas que retocadas por alguien que sepa menos”. Con esto habríamos llegado ya, al menos por lo que atañe al documento pictórico (pintura, decoración o fresco) a la toma de conciencia del respeto debido a la autenticidad material del documento autógrafa.

La evolución de más de medio siglo de debate sobre la disciplina en el pasaje desde el Antiguo Régimen a la Restauración, se puede claramente captar –a pesar del tono asertivo propio de un vocabulario– incluso entre las

líneas de la misma voz “restauración” del *Dictionnaire d’Architecture* de Quatremère de Quincy (editado en Francia en 1832, y difundido en traducción italiana más tarde, en torno a la mitad del siglo). Al principio, el autor, nombrado desde 1816 secretario perpetuo de la Academia, clásico irreductible y defensor de la belleza ideal, no parece admitir la más mínima duda: restaurar es para él, según la tradición de los diccionarios (véase por ejemplo la voz del “Vocabulario” de Filippo Baldinucci), “rehacer en un objeto las partes dañadas o ausentes bien por vejez, bien por otro accidente”. Y considerando que “la arquitectura se compone necesariamente en sus obras de partes similares que, mediante una precisa observancia de las medidas, pueden ser copiadas o reproducidas de manera idéntica, no cabe lugar al ingenio en una operación de esta índole, dado que puede reducirse a un simple mecanismo”. Sin embargo, en las sucesivas ediciones y respectivos añadidos a esta voz, no resulta complicado comprobar un sensible desplazamiento semántico desde la tesis de la refacción mecánica a la opuesta del total respeto del monumento. Así, después de haber constatado la difusión de la nueva “manía generada por el sistema, supuestamente pintoresco, del lenguaje irregular”, con el efecto que “desde entonces en adelante cualquier proyecto de restablecimiento de un monumento antiguo arruinado ha contado con la desaprobación de los secuaces del pintoresquismo”, en primer lugar, Quatremère de Quincy considera “que se puede adoptar una vía media de compromiso” que, “para los edificios antiguos más o menos arruinados” contemple el respeto y la “no restauración de sus restos” y, en segundo lugar, asegure con la intervención oportuna la distinción entre las partes existentes y los elementos de nueva aportación: “convendrá prescindir de los detalles de manera sumaria, de manera que el observador pueda distinguir la obra antigua de aquella añadida para completar el conjunto”. La restauración ejemplar para él se refleja en la intervención contemporánea (1821) de Valladier sobre el arco de Tito en Roma donde, en aras de una mayor legibilidad, las integraciones se realizan en travertino en vez de en el mármol original. Y al final llega incluso a sugerir la práctica magnífica de la mínima intervención preventiva, en un pasaje que será adoptado inmediatamente por Ruskin: “a menudo no se trataría más que de un simple puntal para asegurarle (al monumento) todavía muchos siglos de subsistencia”.



4

LA RESTAURACIÓN EN ITALIA ANTES DE LA UNIDAD: MARTELLI Y CATTANEO

Pero mientras tanto, la viva protesta de Victor Hugo contra las restauraciones y los restauradores, a través de un medio de comunicación de masas como Notre Dame de París, sacude la conciencia popular. Y en Italia, entre los primeros defensores de la tesis de una intervención respetuosa del dato testimonial físico-matérico encontramos, ya en los años treinta del siglo XIX, un arquitecto culto como Giuseppe Martelli en Florencia y un europeísta convencido y crítico militante como Carlo Cattaneo en Milán.

El primero se enfrentaba al destino del antiguo símbolo a la libertad del ayuntamiento republicano esculpido por Marzocco. ¿Qué hacer? ¿Conservarlo en su lugar en la plaza, al pie de la fachada del Palazzo Vecchio, en su materialidad histórica a pesar de su estado deplorable e informe debido a las agresiones del tiempo, o sustituirlo por una copia para evitar su pérdida definitiva? Al final, optará por la conservación del original en el Museo y por su sustitución por una copia de otro material más resistente a la intemperie como el bronce. El segundo defiende la necesidad de un cambio: “la arquitectura no se debe restringir a imaginar las obras nuevas o a comenzarlas, sino que debe incluso saberlas completar, y también conservar con oportunas restauraciones”. Cattaneo ya tiene clara la distinción (que Boito retomará) entre conservar y crear de “nueva planta”: “en una tierra como Italia (...) que en sus construcciones lleva la impronta multiforme de una secuela de



5

siglos, la conservación de los monumentos se convierte en un arte tanto más necesario como mayor es el estudio y el respeto que la Europa culta dedica a nuestras obras antiguas en comparación con las modernas”. Los ecos de la “Guerre aux demolisseurs” de Victor Hugo (1825, 1832) y de las apenas creadas Comisiones de Conservadores están bien presentes “en un tiempo que toda la Europa culta reclama contra los vándalos restauradores y que en Francia y Alemania se han instituido sociedades y comisiones para proteger los monumentos (...)”. Cattaneo pone en guardia contra toda intervención destructiva, de modo que “la restauración o el complemento no se convierta en objeto de devastación y exterminio.” Y sin embargo, termina por quedar atrapado en la red de un indefinible espíritu del lugar y del tiempo. Y cuando debe indicar el objetivo (¿qué?, y por tanto, ¿cómo conservar?) se referirá a la noción demasiado vaga y ambigua “de índole propia y nativa” del monumento para no incitar tentaciones trasnochadas de retorno a los orígenes. Así, después de haber tejido el elogio de la estratificación de las épocas (la “impronta multiforme de una secuela de siglos”), en vez de alinearse en la salvaguardia concreta del documento material en su conjunto, lo vemos deslizarse hacia la aventura del restablecimiento de la configuración primigenia (la medieval que era la preferida, como es obvio) y declararse a favor de la selección y de la adecuación estilística, apreciando por ejemplo la obra de quien, como Pizzigalli, en la iglesia del Carmine en Milán “demoliendo las exuberantes cornucopias añadidas en el



6

Barroco, va restituyendo las partes primigenias de este bello gótico”. Solución esta última auspiciada también para San Simpliciano, donde propone “completar armónicamente el templo con una bella tribuna del mismo estilo”, antes que intercalar “una masa escolástica de mármol y bronce tallados al estilo moderno”.

A pesar de muchas observaciones agudas (la misma atención precoz a la pátina, definida “venerable opacidad” depuesta por el tiempo), persisten todavía muchas de las contradicciones, si bien todas las cuestiones disciplinares están ya dispuestas sobre el tapete. ¿Cómo identificar la ley genética del carácter distintivo del “tipo” y del “modelo”, basándose en la importante diferencia entre ambas nociones que ya había formulado Quatremère de Quincy? ¿Cuál es el ámbito de influencia, el aura del monumento? ¿Cómo comportarse frente a las *superfetaciones* (término introducido por primera vez, creo, por Cattaneo) o sea a los añadidos declarados no orgánicos, incongruentes o, de todos modos, no deseados? Pero es sobre todo al nivel de la conciencia precoz de la unidad de la estratificación urbana heredada (y de la consecuente necesidad de su completa salvaguarda) que la contribución de Cattaneo se revela valiosa, como en esta bella intuición sobre la plaza del Duomo en la cual lo vemos retomar la comparación (de Victor Hugo) de la ciudad con el libro escrito: “si se suprimiese cualquier parte de esta combinación arquitectónica generada fortuitamente por los siglos, ¿no sería como arrancar una sílaba a una palabra, una cuerda a un clavicémbalo?”.



7

4. Victor Hugo (Boulanger, 1843)
5. Retrato de Giuseppe Martelli en una fotografía de 1860 aproximadamente (Coll. Martelli)
6. Carlo Cattaneo en un retrato del siglo XIX
7. Prosper Mérimée en 1834, acuarela del album de Mathilde Odier, Biblioteca del Instituto de Francia

Por esta razón, a pesar de sus muchas contradicciones, resulta fundamental la aportación de Cattaneo a un planteamiento disciplinar conservativo que, aunque asume un carácter diverso en función de cada nación, comparte una legitimidad y un sostén reconocido a nivel europeo.

LOS PRIMEROS DEFENSORES EUROPEOS DE LA CULTURA DEL RESPETO Y LA TUTELA DESPUÉS DE VICTOR HUGO: MERIMÉE, RUSKIN Y LA S.P.A.B.

Como se sabe, en Europa el debate naciente se polariza entre las dos líneas contrapuestas de tendencia inauguradas por Viollet le Duc (difundidas en Italia especialmente por Pietro Selvatico Estense), por un lado, y por Victor Hugo y John Ruskin por otro.

Estamos en 1840 y en Francia nace el primer aparato estatal de tutela del patrimonio arquitectónico. Prosper Merimée, con Ludovico Vitet en el origen de las primeras campañas de intervención sobre los monumentos nacionales, exhorta de nuevo a favor del necesario respeto debido al monumento: “no se repite nunca lo suficiente que, en materia de restauración, el primer e inflexible principio consiste en no innovar, incluso cuando esta innovación derivase de la tendencia loable de completar o embellecer: conviene dejar incompleto e imperfecto todo aquello que se encuentra incompleto e imperfecto. No es necesario permitirse corregir las irregularidades, ni rectificar las desviaciones, porque las desviaciones, las irregularidades, los defectos de simetría son hechos históricos

llenos de interés que a menudo proporcionan los criterios arqueológicos para determinar una época, una Escuela, una idea simbólica”. Y concluye acuñando una sana consigna. ¿La restauración? “Ni añadidos, ni demoliciones”. Y en esta línea, da la alternativa a un joven arquitecto de grandes esperanzas: Eugène-Emmanuel Viollet le Duc. Pero desde las primeras intervenciones la pasión encendida de este último por los monumentos medievales desarrolla un proyecto positivista de conocimiento racional (es discípulo de Comte) durante la obra de restauración, con exuberantes reinventiones y re-escritura morfológica y estilística. Las graves recriminaciones de Victor Hugo se olvidan rápidamente y es precisamente el monumento símbolo popular de su novela histórica (Notre Dame de Paris, 1831) el primero que recibe los estigmas de la nueva y peregrina teoría (“restaurar un edificio, no es mantenerlo, repararlo o rehacerlo, sino restablecerlo en un estado de compleción que puede no haber existido jamás en un momento dado”: voz “Restauration” del *Dictionnaire.....*, 1867). Para Viollet, autoelegido vate de la naciente disciplina y asumido inmediatamente como modelo por las nuevas generaciones de arquitectos intervencionistas, restaurar no es conservar ni siquiera rehacer “*com’era e dov’era*”. No se trata de una operación histórico-filológica, sino de una re-proyección sobre conjeturas de un estado potencialmente unitario y completo, incluso sólo imaginado y nunca realizado: estamos en el momento de declive que ha pasado a la historia con el nombre de “restauración estilística”.

Por otra parte, precisamente la sorprendente intolerancia y la valoración arbitraria y negligente generadas por esta teoría despiertan en toda Europa un creciente coro de voces de reacción que se hace eco ni más ni menos en la fundación de la *Society of Protection of Ancient Buildings* (S.P.A.B.), una sociedad fundada en 1877, activa especialmente en Inglaterra e Italia, con el impulso solícito de William Morris y de sus amigos, para combatir el carácter destructivo de la “restauración”. Su “manifiesto” retoma y divulga a nivel de cruzada el pensamiento de Ruskin, elegido su presidente y profeta: “estamos convencidos de que estos últimos cincuenta años de conocimiento y atención han causado más destrucción que los precedentes siglos de revolución, violencia y desatino”. De hecho “surge en el ánimo de los hombres la idea realmente extraña de la restauración de los monumentos antiguos, una idea ciertamente extravagante y fatal a todas luces que, por su propio nombre implica que es posible despojar ésta u otra parte de la historia –es decir de la vida- de una fábrica, etc.”

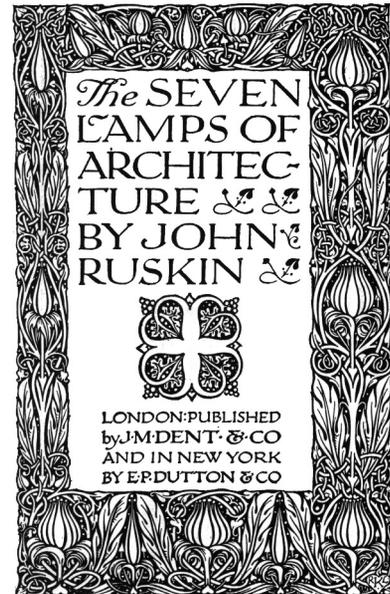
Y después de una campaña de críticas de muchos casos “ejemplares”, el siglo se cierra con la denuncia de W.B. Richmond en el Informe anual de la Sociedad en la cual teoriza, ruskinianamente, “The Impossibility of Restoration” (1891): “la restauración es una falsedad. No se puede tornar a la vida la historia. Ningún hombre puede repetir los pensamientos de otro hombre (...) Sobre todo, creednos, el “restaurador” no existe”. Equivale a decir: es inútil hacer ilusiones; no es posible operar ninguna acción retroactiva: no se puede volver atrás. Se puede sólo intervenir diligente y tempestivamente para conservar con esmero el patrimonio arquitectónico superviviente, el que todavía existe y nos habla. Pero esto es una tarea de excepcional empeño técnico y social, un reto cultural inadecuado para las fuerzas demasiado débiles de un individuo. La batalla por la tutela y la conservación del patrimonio construido puede obtener la victoria sólo si se convierte en toma de conciencia y acción colectiva.

CAMILLO BOITO Y EL CAMBIO DE LA PRIMERA CARTA ITALIANA DE RESTAURACIÓN (1883)

Es también gracias a la apremiante acción de denuncia de tantos insospechables desmanes en los monumentos, emprendida con insistencia por los “ingleses” del *Antiscrape* o *Antirestoration Movement*, que se verifica en Italia un cambio radical. El preludeo tiene lugar en 1882, cuando el ministro Giuseppe Fiorelli difunde a los prefectos y a los presidentes de las Comisiones Conservadoras una circular (21 de julio de 1882, n° 683 bis), que contiene las disposiciones para las restauraciones “a fin de evitar los errores en los cuales se cae frecuentemente, recurriendo a refacciones no indispensables, que a menudo no respetan ni la forma ni la sustancia del monumento antiguo”. Las intenciones son buenas pero, como había sucedido ya con Cattaneo, la solución propuesta se desvía. En vez de conservar el estado actual, tiende a entrever y, por tanto, a apoyar operaciones de re-pristinación del estado originario perdido que es definido como el “normal”: “confrontando el estado normal con el actual, pónganse en evidencia las diferencias y los daños sufridos, es decir, las perversiones, las demoliciones, los añadidos, las reconstrucciones, las variaciones estructurales”, infiriendo de éstos los trabajos a ejecutar que se destinarán “a suprimir las diferencias entre el estado actual y el normal, o sea, reactivando y manteniendo en lo posible el estado normal en todo aquello que debe ser conservado”.



8

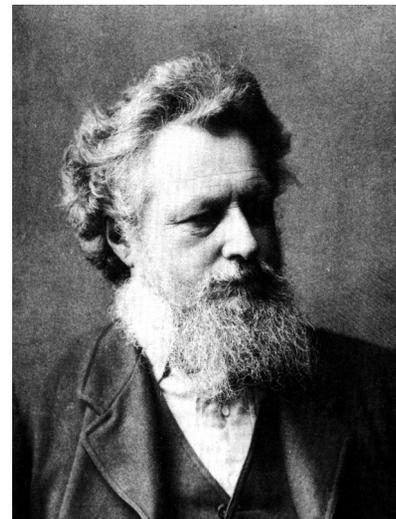


9

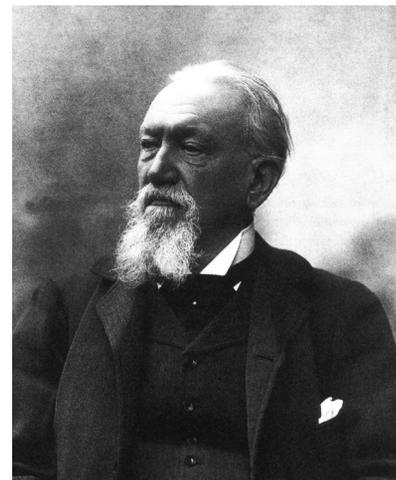
Fiorelli, como buen arqueólogo, invoca un proceso a la inversa, dirigido a revisitar el recorrido proyectual y constructivo originario: “estas disposiciones deben ser aplicadas advirtiéndolo que, para tener una perfecta cognición de un monumento, es necesario rehacer sobre el mismo todo el trabajo que la mente ha ideado”.

Esta situación enmarañada provoca la reacción de Camillo Boito que, en ocasión del IV Congreso de Ingenieros y Arquitectos de Roma (enero 1883), inicia el conocido debate en torno al carácter de los añadidos que lo llevará a redactar y hacer aprobar en ese mismo momento la primera Carta italiana de la restauración: “si en las restauraciones arquitectónicas -ésta es la pregunta-, máxime las de los monumentos medievales, conviene imitar, en las partes a completar o a añadir, el estilo, la forma, el trabajo, los materiales envejecidos, de manera que las obras nuevas parezcan originales, o si, al contrario, conviene de alguna manera mostrar claramente las partes añadidas o completadas”.

Se trata de un cambio copernicano respecto de sus primeras obras de juventud (Santa Maria e Donato di Murano Venecia, Porta Ticinese en Milán) en los cuales el debutante Boito aparece fuertemente influido por la restauración estilística de Viollet y por su directo y fiel intérprete italiano, el marqués Pietro Selvatico Estense (el proyecto de restauración del Palacio Gótico de Piacenza, la nueva fachada de San Pietro de Trento). La excusa utilizada para restar credibilidad a la adecuación estilística (de lo nuevo a lo viejo) es la cuestión del carácter de los añadidos, que Boito desvincula con decisión del ambiguo modelo de sujeción estilística, exaltando su autonomía: la restauración se debe limitar a una correcta obra de conservación



10



11

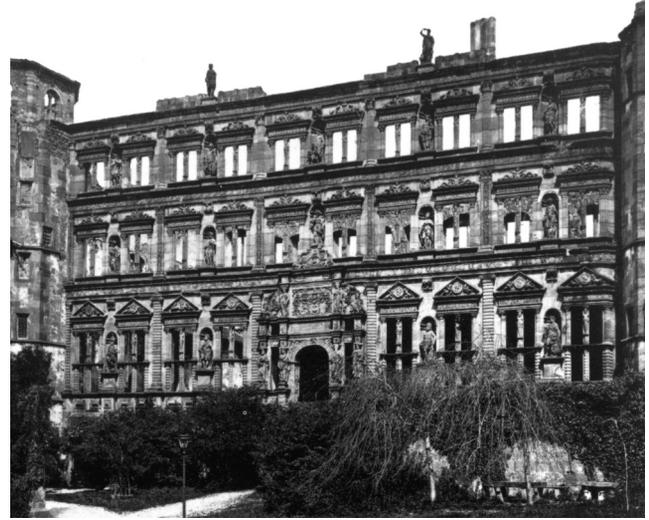
- 8. John Ruskin fotografiado en el Working Men's College en 1856
- 9. John Ruskin, Portada de “Las siete lámparas de arquitectura”, ed. 1925
- 10. Retrato de William Morris
- 11. Retrato de Camillo Boito, 1880, Colección Montrasio, Monza



12

de lo existente, mientras que el añadido debe seguir las reglas del proyecto contemporáneo. Con el reconocimiento de que el monumento es un testimonio abierto al futuro (no sujeto a un cortocircuito invertido hacia un improbable pasado a resucitar), la intervención se reabre a la confrontación dialéctica entre las variadas aportaciones de diversas culturas y generaciones. La restauración no debe prestarse más a la mutación sino que debe garantizar la permanencia del texto sobre el cual se aplica: en resumen, se debe identificar (y debe concluir) en el proyecto de conservación. Pero, dado que para mantener en vida el monumento-documento es necesario asegurarle un uso con el mínimo consumo, será en el añadido necesario donde se expresará el proyecto nuevo compatible con el objeto preexistente: “los añadidos o renovaciones se deben acometer en nuestra manera contemporánea, advirtiendo que en lo posible la obra nueva no hurte en demasía el aspecto y la apariencia del edificio antiguo”.

La tesis de confrontación dialéctica entre antiguos y modernos será divulgada, bajo forma de diálogo entre los dos *alter ego* del autor, el año siguiente (1884) en el Congreso de los Ingenieros y Arquitectos de Turín (en el cual el arquitecto Alfredo D’Andrade realiza un nuevo pueblo “medieval” en el Castillo de Valentino) y el texto se insertará en la colección de ensayos editada bajo el título de “Cuestiones prácticas de Bellas Artes” (Editorial Hoepli 1894). En este momento, el pensamiento de Boito, a pesar de no pocas oscilaciones que permanecen irresueltas en el mismo texto del “diálogo”, se afirma como la vía italiana específica de restauración. Su decisiva fortuna



13

consiste en tratar (y respetar) el monumento como un documento. Recordamos el inicio de la Carta de 1883: “los monumentos del pasado no sólo albergan un valor para el estudio de la arquitectura, sino que sirven en su calidad de documentos esenciales para clarificar e ilustrar en todas sus partes la historia de los tiempos y de los pueblos y, por tanto, deben ser respetados con escrúpulo religioso, como documentos donde incluso una leve modificación que pueda aparecer como obra originaria lleva al engaño y conduce poco a poco a deducciones equivocadas.

Y Boito retoma la misma metáfora eficaz de Victor Hugo (y de Cattaneo): el monumento es un libro, un testimonio de piedra: “recupero su comparación –dirá uno de los dos protagonistas al otro de claras simpatías violetianas–: el monumento es un libro, que pretendo leer sin reducciones, añadidos o manipulaciones; quiero sentirme seguro de que todo lo que está escrito ha salido de la pluma o del estilo del autor (...) y de la misma manera que condenaría con placer a trabajos forzados a los falsificadores de medallas antiguas, mandarí a que se pudieran a los falsificadores de un edificio antiguo o de una parte del mismo”.

Conclusión: “todo se reduce por tanto a mantener el monumento en pie, asegurándole una larga vida con los refuerzos que la ciencia y la práctica sugieran: cualquier otro tipo de obra se convierte en un *falso* en un monumento público”.

“Se puede afirmar, en general, que el monumento posee sus estratificaciones, del mismo modo que la corteza terrestre –sugiere todavía Boito–, y que todas, desde la más profunda a la superficial, albergan su valor y se deben respetar”.

12. Alois Riegl (1858 - 1905)

13 y 14. Castillo de Heidelberg, vista del album fotográfico de Walter Leisenring. (The Getty Center para la Historia del Arte y la Humanidad, Santa Mónica, California)



14

Pero si el monumento es un libro, constituye entonces un documento manuscrito que permanece abierto a la escritura de las nuevas generaciones, una escritura que no elimine la precedente y sepa colocarse entre las líneas ya escritas del palimpsesto. Aquí radica el mayor mérito de Boito, incluso entre tantas “contradicciones extrañas” (la expresión es suya), en haber devuelto un futuro legítimo a los monumentos del pasado que la “restauración” deseaba invertir en un cortocircuito hacia el tiempo remoto de sus orígenes inciertos, reabriéndolos a la necesidad (y a la calidad) de las nuevas aportaciones de escritura de los arquitectos del futuro.

En el movido y variopinto recorrido crítico de Boito, por desgracia siempre pronto a mediaciones y compromisos con sus posibles oponentes, existen al menos dos preceptos fundamentales que representan un salto cualitativo en el debate a favor de la conservación, que el autor mismo no duda en evidenciar con la eficacia de la rima de los siguientes versos:

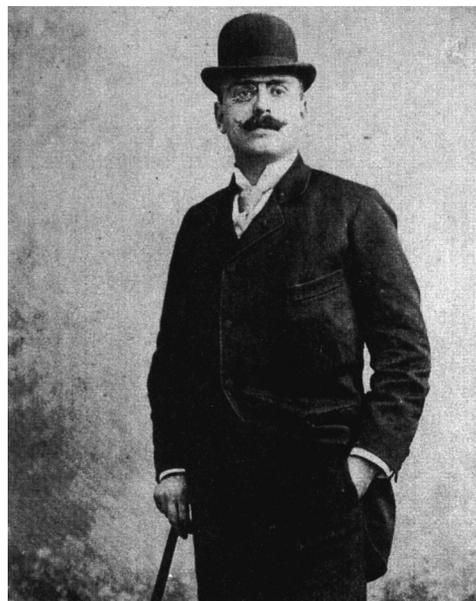
“Conservar debo en los monumentos / el aspecto venerable y pintoresco; / y si evitar añadidos y complementos / con toda la buena voluntad no puedo, / debo actuar de tal manera que se discierna / en el conjunto mi intervención moderna”.

RIEGL: LA TEORÍA DE LOS VALORES Y EL PRIMER PROYECTO DE LEY DE TUTELA (1903 - 1905)

Al inicio del nuevo siglo asistimos a un agudización del debate en torno a la restauración. En el Congreso *Denkmaltag* de Dresde (1900) muchos son los historiadores del arte que, como Paul Tornow, defienden todavía con vigor la tesis de la

represtinación y de la compleción en estilo. Se opondrá a ellos Georg Dehio que invocará en Centroeuropa la consigna boitiana (“Konservieren, nicht Restauriren”, 1901) iniciando la polémica contra los autores de la reconstrucción mimética del castillo de Heidelberg (Bodo Ebhard). Y no maravilla encontrar algunos años después que un gran pionero y protagonista del Movimiento Moderno como Hermann Muthesius hiciera propio el lema de Boito y Dehio.

A nivel europeo, la gran novedad de principios de siglo es sin duda el proyecto de ley de tutela confeccionado para el gobierno austriaco por el historiador del arte Alois Riegl en 1903 y, por desgracia, nunca puesto en práctica quizás por la precoz muerte de su autor (1905). Se trata de un proyecto sustentado por una original teoría sobre los valores (el “Denkmalkultur”), que aparecen en perenne confrontación dialéctica entre ellos mismos. Las decisiones del operador/restaurador en definitiva constituyen el resultado de un conflicto entre instancias contrapuestas: así el valor histórico tiende a completar el texto y reclama con decisión la reintegración de las partes o componentes ausentes o perdidos, mientras que el valor de antigüedad exige la no intervención, apuntando en contra de la instancia conservativa. Pero el enemigo del buen conservador es el valor de novedad que ampara las reconstrucciones miméticas más trágicas, en menoscabo del valor testimonial del original. Y mientras tanto aparece en escena el reconocimiento del valor de uso, necesario para garantizar la supervivencia del monumento. Una importante contribución a la teoría de Riegl viene posteriormente de la mano de Max Dvorak, su discípulo directo, con la redacción del “Catecismo” (1916), verdadero manual práctico del buen conservador.



15

Y simultáneamente en Italia nacen de las Comisiones Conservadoras las primeras Sopraintendencias, mientras la presencia de Boito, con sus casi cotidianos informes y pareceres, se afirma como decisiva sobre todo por su incansable acción de mediación entre instancias y elecciones contrapuestas. Hasta el punto de no poder encontrar en su vastísima producción de ocasión, una sola palabra de censura firme para las exuberantes intervenciones hipermedievales de amigos y colegas (como D'Andrade, Rubbiani o Sacconi) de tantas Comisiones. La buena causa de la conservación no alcanza así a imponerse en Italia como sería necesario, a pesar del inicio ruskiniano de Giacomo Boni, el dinamismo organizativo y proselitista de Corrado Ricci (desde 1898 primer Sopraintendente en Ravenna y, desde 1903, Director General del Ministerio). Este último libra la primera batalla (a la manera de Riegl) por la tolerancia y la salvaguardia de lo “diverso” (la decoración barroca de la cúpula de San Vitale en Ravenna).

GIOVANNONI: DE LA CARTA DE ATENAS (1931) A LAS INSTRUCCIONES (1938)

La tarea de guiar las decisiones operativas de la restauración pasa ahora a un joven y diligente ingeniero-arquitecto inspector del Ministerio: Gustavo Giovannoni, señalado por Boito como su corifeo y único heredero desde la celebración del Congreso de los Inspectores de la Sopraintendencia de Palermo en 1912 (Boito morirá dos años después).

El documento conocido como Carta de Atenas confeccionado por los participantes en la Conferencia Internacional de Expertos para la Protección y Conservación de Monumentos del Arte y de la Historia (Atenas, 21-30 de octubre de 1931), entre los cuales se encuentra Giovannoni, confirma la validez de la Carta italiana del 1883 e, incluso en las palabras elegidas para la declaración (salvaguardia, protección, conservación en vez de la ambigua “restauración”), aporta un importante esclarecimiento disciplinar. De entrada, proscribire con determinación la repriminación y las reconstrucciones conjeturales y desplaza el objetivo hacia el empeño en un mantenimiento periódico y tempestivo. (“constata que (...) predomina en los varios estados representados una tendencia general a abandonar las restituciones integrales para evitar los riesgos mediante la institución de un mantenimiento regular y permanente dirigida a asegurar la conservación”).

Los otros puntos fuertes de la nueva Carta consisten en garantizar la permanencia del uso (“mantener la ocupación de los monumentos asegura la continuidad vital”) a condición de que en cualquier modo “la destinación moderna respete el carácter histórico y artístico”; hacer prevalecer siempre el interés público (“constituye un derecho de la colectividad frente al interés privado”); hacer preceder (y motivar) el proyecto por “una investigación escrupulosa de las patologías a las cuales se debe poner remedio” (de aquí el parangón entre el buen conservador y el médico

15. Corrado Ricci

16. Gustavo Giovannoni (1873 - 1947)



16

atento); auspiciar en la consolidación el “empleo juicioso” de todos los recursos aportados por la técnica (y de los materiales) modernos “y en especial del hormigón armado” sobre todo “en los casos en los que permiten la conservación de los elementos in situ evitando los riesgos de la destrucción y de la reconstrucción”; sugerir, frente al nuevo problema de la contaminación urbana, la colaboración de los “conservadores de los monumentos” con los técnicos de las disciplinas físico-químicas: en particular para las esculturas exteriores se considera completamente inoportuno “la extracción de las obras del marco para el cual fueron creadas”.

El lema ahora consiste en cuidar y dar a conocer (“la mejor garantía de conservación de los monumentos y de las obras de arte debe venir del afecto y del respeto del pueblo”); por ello, “los educadores deben volcar toda su atención en que los niños y adolescentes se habitúen a abstenerse de cualquier acto que pueda degradar los monumentos” y hagan crecer en ellos el interés “por la protección del testimonio que han dejado todas las civilizaciones”. Como se observa, el documento es digno de loa por su afán dirigido al respeto y al cuidado de los bienes arquitectónicos que constituyen un patrimonio común de la colectividad y de interés supranacional, para cuya salvaguardia, por primera vez, se invoca en todas las fases (desde el reconocimiento hasta la intervención) al máximo empeño y al recurso a la movilización de la cooperación internacional.

En lo que atañe a Italia, la Carta de Atenas es objeto de la elaboración de un reglamento más detallado elaborado por el Consejo Superior para las Antigüedades y las Bellas Artes (en práctica todavía desde Giovannoni) que, bajo forma de “Normas para la restauración de los monumentos” se publica en el Boletín de Arte (enero 1932), con el fin de “favorecer la unificación de los métodos y de los criterios de intervención”.

La voz “Restauración” en la Enciclopedia Treccani (Giovannoni, 1936: “el propósito de restaurar los monumentos, ya sea para consolidarlos reparando las injurias del tiempo, ya sea para restablecerles en una función activa, es un concepto completamente moderno, paralelo a la actitud del pensamiento y de la cultura que encuentra en los testimonios construidos y artísticos del pasado argumentos de respeto y tutela, con independencia del periodo al que pertenecen”) y las ulteriores Instrucciones dirigidas a los Soprintendentes (1938) contribuyen a desplazar la atención sobre la materialidad de los “testimonios” históricos y, por tanto, de las técnicas de consolidación del organismo constructivo y de conservación física de los materiales. El problema de la restauración en un edificio comienza con la manifestación de las primeras señales de cedimiento estructural y de degradación de los materiales, acelerado de la inadecuación y pérdida de uso. Se puede advertir claramente la novedad en estos documentos: son ahora los técnicos (el arquitecto y el ingeniero estructurista, pero también el químico y el



17

físico de los materiales) más que el historiador del arte, los principales protagonistas y los responsables científicos de la obra de tutela (mientras que todavía para Boito “el restaurador debía ser un artista y un arqueólogo).

En una palabra: desde este momento debe prevalecer el respeto del documento histórico sobre las (siempre de todos modos subjetivas) instancias estéticas propuestas por los historiadores del arte que pretenderían la restitución en efigie de la obra completa. El pulso férreo entre la cultura técnico-científica de los ingenieros-arquitectos (como Giovannoni) y la cultura formalista de los historiadores y críticos del arte (como Venturi, Toesca o Salmi), que eran los autores de grandes enciclopedias visivas de las manifestaciones artísticas de cada época, en las cuales los monumentos son acreditados a través de las imágenes frontales de la saga de fotógrafos Alinari, como presuntos iconos suprahistóricos congelados en el año de su nacimiento e insensibles al paso del tiempo, ocupa ahora el epicentro del debate disciplinar.

Y, en cualquier caso, después de que en Atenas se haya hablado tanto de protección y conservación, es fácil constatar como –de vuelta– los mismos protagonistas del encuentro histórico, incluso evocando sus conclusiones, retornen tranquilamente a practicar una restauración intolerante y de reinención sustancial: sintomático, en este sentido, es el caso de Torres Balbás, nombrado desde 1923 “conservador” de la Alhambra de Granada. Pero también, el caso del mismo Giovannoni que, con los planes de esponjamiento edilicio, firma en Roma

operaciones de fuerte impacto en la estructura urbana consolidada, secundando (con Muñoz y otros arqueólogos) los *esventramientos* fascistas para la ampliación del Foro realizados “por imperativo del Estado” para unir visualmente el palacio Venezia con el Coliseo, a costa del barrio de vía Alessandrina y del aglomerado histórico de la colina de la Velia.

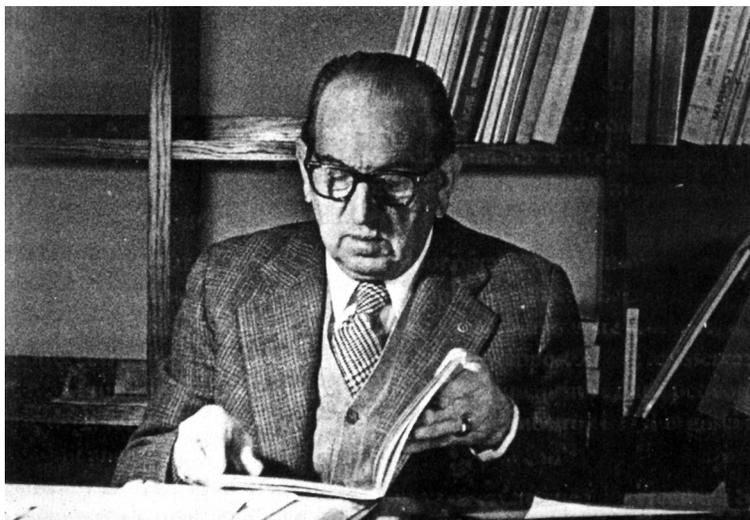
ITALIA: LAS LEYES DE TUTELA DE 1939 Y LOS PRIMEROS EXPERIMENTOS DE CONSERVACIÓN DE LA MATERIA

Después de un tormento legislativo que había durado más de treinta años, en la vigilia de la segunda guerra mundial, Italia alcanza finalmente a establecer tanto las dos leyes fundamentales sobre la tutela de los monumentos (1089/39) y las bellezas naturales (1497/39), como la ley urbanística para establecer un orden en el desarrollo urbano (1942).

Mientras tanto en Florencia un joven ingeniero de la Soprintendencia, Piero Sanpaolesi, retomando las lejanas experimentaciones de la “*silicatisation*”, o sea del tratamiento químico de las piedras, puestas en práctica por el mismo Viollet le Duc (y citadas por Boito), comienza a realizar pruebas de endurecimiento (con fluosilicatos (de silicio, calcio y magnesio) de la piedra (la heladiza piedra *serena*, la arenisca, el mármol) que después aplica en sus primeras obras toscanas (la linterna de la Sacristía Vieja de Brunelleschi en Florencia, el púlpito de mármol de Donatello en Prato). Nacen para la ocasión los primeros colaboradores de tratamiento de materiales. Y en Roma el

17. Cesare Brandi

18. Piero Sanpaolesi



18

ministro Bottai, que firma las dos leyes de tutela, ante la solicitud de algunos historiadores del arte (Argan, Bianchi Bandinelli, Lionello Venturi, Brandi), alumbró el Istituto Centrale per il Restauro (ICR), que nace realmente como clínica de investigación y cuidado de las obras de arte (y será dirigido durante más de treinta años por Brandi). La cruzada por la conservación de la materia entra ahora en su fase de experimentación directa.

LA SEGUNDA POSGUERRA: LOS VÁNDALOS EN CASA Y LA TUTELA DEL PAISAJE

El nacimiento del ICR se debe también a la contribución de Roberto Pane, un joven formado en el ámbito de la cultura de Benedetto Croce que enseguida se caracterizará como uno de los representantes más enérgicos de la cruzada por la tutela paisajística (contra la cementificación de las costas, de la península sorrentina y de las villas vesuvianas). Los años de la Reconstrucción y del *boom* edilicio son, de hecho, también los años de las grandes tropelías medioambientales. Surge una tentativa de confrontar la cultura de la restauración y la nueva cultura urbanística (Olivetti, Astengo). Desde el monumento aislado, la atención se desplaza cada vez más al contexto (ya con Giovannoni) y a la construcción urbana considerada como organismo unitario a salvaguardar. Al principio de los años cincuenta, mientras el cine neorrealista llama la atención sobre las zonas en sombra, la periferia y los extremos de la ciudad, explota el problema del destino de los asentamientos más precarios y marginales,

con condiciones límite de supervivencia humana. La “vergüenza nacional” de las casas-cueva de Matera se convierte en un laboratorio de política urbanística, pero el problema no será resuelto hasta el abandono forzado y el desplazamiento de los habitantes a nuevas barriadas rurales: la intervención de recuperación de la ciudad fantasma, se diferirá de facto al menos cincuenta años y el éxito auspiciado para la solución actual adoptada todavía no está al margen de la duda.

Frente a la creciente presión de la especulación edilicia que descompone el antiguo tejido de la ciudad, asume un protagonismo polémico la campaña de denuncia contra “los vándalos en casa” (título de uno de sus encendidos panfletos) de Antonio Cederna. La devastación se abate no tanto sobre los monumentos (de los que se ocupan los “restauradores”), sino sobre el tejido más pobre e indefenso de la ciudad histórica, <cuyo carácter no está en sus monumentos principales sino en el complejo contexto de calles y edificios, en la articulación orgánica de calles, casas, plazas, jardines, en la sucesión compacta de estilos y gustos diversos, en la continuidad de la arquitectura “menor”, que de cada núcleo antiguo de ciudad constituye el tono, el tejido necesario, el elemento de conexión, en una palabra el “ambiente vital”>. Cederna constata que, por desgracia, “una importante parte de la destrucción que se abate sobre nuestras ciudades se puede atribuir a los estudiosos de historia del arte: la historia de la arquitectura constituye todavía prevalecientemente estudio de los monumentos y de la personalidad

individual (...) Parecen evidentes los resultados de una impostación estética que con tanto ahínco ha enseñado a distinguir la poesía de la no poesía, expulsando de la valoración de la obra de arte todo aquello que no sea un arrebató lírico”.

Es precisamente Pane, siempre en 1956, en el encuentro del Istituto Nazionale di Urbanistica (INU) de Turín, quien afronta, en un discurso de título giovannoniano (“Città antica, edilizia nuova”), la cuestión de si “existe una inconciliabilidad insuperable entre la edilicia antigua y la nueva” como sostenía Brandi. Y concluye que “esta invocada intangibilidad representa un absurdo perfecto”: la belleza de una ciudad consiste “en su valor de organismo, más allá del correspondiente a sus monumentos excepcionales” y, tanto el uno como el otro se encuentran en continua evolución. Por tanto, “el ambiente debe sentirse como obra colectiva a salvar como tal”, con el conocimiento en cualquier modo de que no se puede congelar in vitro la escena urbana, pretendiendo una fisicidad ahistórica. No se pueden crear cesuras en el continuum histórico: la nueva arquitectura puede convivir naturalmente con la antigua porque siempre ha sucedido así: ésta se relaciona con aquélla expresando los modos de vida de una sociedad que evoluciona con una continuidad temporal. La cuestión boitiana del añadido se repropone a escala urbana y territorial: mejor “crear un contraste feliz –todavía en palabras de Pane– que una falsa imitación”. E incluso en el interior del perímetro de un casco histórico se consiente “la sustitución de un edificio antiguo por uno nuevo” siempre que no se altere la preexistente “relación entre masas y espacios”, a saber, no se consienta la superación de la altura y del volumen existente. La confianza hacia la cultura del proyecto contemporáneo se brinda bajo estas condiciones, a diferencia de lo que reclama en paralelo Ernesto Nathan Rogers desde las columnas de *Casabella* augurando para la nueva arquitectura la teoría de la “ambientación en las preexistencias” sin particulares condiciones restrictivas (el ejemplo estrella es su Torre Velasca en Milán).

CONTRAORDEN: UN PASO ATRÁS

En el momento en que el fiel de la balanza disciplinar se está inclinando sensiblemente hacia el lado de la conservación (y crecen los testimonios a favor de la legitimidad y de la autonomía del proyecto de nueva planta destinado a confrontarse con el documento histórico), la historia italiana retrocede un paso debido a la contribución teórica de varios sujetos que ralentizan el esclarecimiento disciplinar. Indicamos algunos:

- el texto “oficial” (impreso por el *Poligrafico dello Stato* en 1956) del Sopraintendente Alfredo Barbacci sobre la historia y la teoría de la restauración

- la voz Restauración de la Enciclopedia Universal del Arte redactada por Renato Bonelli y Cesare Brandi y la “Teoría de la Restauración” de este último (ambas de 1963)

- la fortuna de la teoría de la Restauración Tipológica que proporciona un éxito forzado a los “Estudios para una historia urbana operativa” de Muratori sobre Venecia, en primer lugar, y sobre Roma, con posterioridad.

Barbacci, a pesar de mostrar una insospechada galería de horrores históricos (proponiendo confrontar imágenes desconcertantes del “antes” y el “después” de la intervención) reconduce sin descomponerse la disciplina a la definición de Baldinucci o de Quatremère (restauración es “toda operación que se efectúa en un monumento para conservarlo, reintegrarlo o integrarlo en la forma que le es propia, o sea, en aquella ideada por el autor o los autores”) y repropone torpes binomios de categorías, legitimando las restauraciones de “recomposición, liberación, reintegración, integración o reconstrucción”, o de “compleción”. Considerado el púlpito de donde procede el sermón, entre los parroquianos se genera una confusión terrible.

En cuanto a Brandi, su formación de historiador del arte lo lleva a elaborar una teoría de la restauración directamente modelada sobre la teoría (idealista) de la obra de arte. De aquí la particular insistencia en el “vínculo inescindible entre la restauración y la estética y, en particular, la prevalencia de la instancia estética sobre la histórica”. Le hace eco Bonelli, el cual, en su renovado recorrido de la historia “progresiva” de la maduración de la disciplina (pasada de la restauración “estilística” de Viollet a la “histórica”, “filológica”, “científica”), exalta la restauración contemporánea como “proceso crítico y acto creativo” (los ecos de la actualidad de Gentile son evidentes). La vecindad con el purovisibilismo es inmediata. La percepción estética se privilegia de manera neta (sino exclusiva): cuando la imagen artística se empaña o viene “interrumpida por destrucciones o estorbos visibles, el proceso crítico está obligado a valerse de la fantasía (!) para recomponer las partes ausentes o reproducir las escondidas y reencontrar finalmente la unidad completa de la obra”.

En este punto estamos en las antípodas de la conservación: el objetivo de la restauración consiste en reintegrar la imagen completa de la obra, de restablecer la presunta *lectio* expresiva originaria. Si Bonelli teoriza la “restauración crítica” (que está sujeta totalmente a una interpretación

subjetiva y por tanto crítica también la conservación del estatus histórico del texto que se quiere manipular), en un acuerdo sustancial Brandi dirige la intervención del restaurador a la “reintegración de la imagen” (título de un ensayo juvenil de homenaje dedicado por Giovanni Carbonara en 1978 a su maestro): “la restauración –escribe Brandi en la “Teoría” y póngase buena atención a los términos que emplea– debe apuntar al restablecimiento de la unidad potencial formal de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer un *falso* artístico o un *falso* histórico, y sin eliminar ninguna traza del pasaje de la obra de arte en el tiempo”. Está claro que se trata de una pura paradoja, siendo imposible restablecer la unidad formal originaria (¡aunque sea sólo potencial!) respetando las trazas de la mano del hombre y del tiempo. En los estudios de Muratori sobre el proceso de formación histórica de la ciudad, se identifican en el “tipo edilicio” la clave caracterizadora (y hasta ahora ignorada) a asumir incluso como “síntesis a priori”, expresión del “espíritu constructivo” y reflejo de la “intuición formal y colectiva” de la sociedad: el arquitecto entonces se identifica con “aquel que encuentra, descubre, más allá de las múltiples formas, la forma primera, el origen no histórico sino sustancial”. El analista se transforma en juez. El método gusta a los primeros impulsores municipales de la recuperación urbana de Bolonia, Brescia, Gubbio, Vicenza. Pero sobre todo del espíritu de la geometría del *castrum* romano de Como llama la atención de los tipólogos: en 1968 Caniggia, discípulo de Muratori, recibe del Ayuntamiento el encargo de esa investigación histórico-tipológica de la ciudad amurallada, que se traducirá en una campaña agobiante de repristinaciones seguida de la “liberación de las unidades edilicias originarias de los volúmenes y de los aspectos y usos añadidos” en aras de restablecer el presunto “aspecto pertinente y originario” del organismo urbano.

También los legisladores por su parte, siguiendo las sugerencias de arquitectos como Benevolo o Cervellati, contribuyen a crear más confusión: el artículo 31 de la ley 457 para la salvaguardia de la consistencia física de la ciudad histórica constituye un verdadero *boomerang*, con sus categorías de intervención que desde el “mantenimiento extraordinario” (que ya admite la sustitución de cubiertas, muros, fenestración y forjados) hasta la “restauración urbanística”, conceden su aprobación a cotas crecientes en la remoción del objeto construido.

LA RENOVACIÓN DE LA DIDÁCTICA UNIVERSITARIA

Y mientras tanto, también por efecto de tantas destrucciones llevadas a cabo en el nombre de la “restauración”, crece el debate sobre la disciplina y la formación universitaria se renueva: se activan los primeros Institutos Universitarios de Restauración de Monumentos (en Florencia: Sanpaolesi, desde 1960) con archivos y laboratorios de conservación de materiales donde se experimentan métodos de tratamiento de la piedra empleada en los edificios históricos. La relación necesaria entre química y restauración entra en su fase más directa. En las obras de Sanpaolesi se persigue el objetivo del endurecimiento químico de la “piedra de la arquitectura” (título de su ensayo de 1966): la piedra de los palacios Bartolini-Salimbeni y Rucellai en Florencia, el mármol de los Alpes Apuanos del Arco de Alfonso de Aragón en Nápoles, la arenisca ya reducida a arena comprimida de la fachada de San Michele de Pavía donde, para obtener una mayor penetración del endurecedor químico en el interior de la piedra, se recurre incluso a la aplicación de potentes aspiradores en la parte posterior de la fachada para favorecer una mayor penetración del consolidante.

En las obras italianas comienza a difundirse entonces cada vez más una virtuosa práctica de conservación (y de consolidación) en el palimpsesto matérico de la obra con la consecuente reducción de las partes de la piedra consideradas “irrecuperables”. El objetivo de la prevención frente a la degradación tiene a sustituir al de la “restauración” que cada vez más se convierte en una intervención excepcional. “Constituya una exigencia fundamental –recitaba al respecto el texto de las Instrucciones enviadas por el Ministerio a la Soprintendencia en 1938– la prevención tempestiva a través de un mantenimiento atento de toda causa de deterioro de los monumentos y de las obras de arte; a esta garantía preventiva, dirigida a la conservación del dato histórico en su integridad, debe volcar su atención especialmente la actividad de las oficinas administrativas, con la participación de todos los entes públicos y privados afectados en cualquier modo”.

DE LA CARTA DE VENECIA (1964) A LA CONSERVACIÓN INTEGRADA

“La conservación de los monumentos impone sobre todo un mantenimiento sistemático” recita (en el artículo 4) la Carta de Venecia redactada por Pane y Gazzola y aprobada con la ocasión de la segunda muestra internacional de la restauración monumental en Venecia. Partiendo de la base de que “en la restauración de un monumento se deben respetar todas las contribuciones que definen la configuración actual de un

monumento, con independencia de la época a la que pertenece”, se reafirma que la restauración constituye “un proceso que debe asumir un carácter excepcional”. Los redactores aspiran a distinguir netamente, tanto desde un punto de vista conceptual como operativo, la conservación (a la que se dedican los artículos 4-8) de la restauración (a la que se dedican los artículos remanentes 9-16). El objetivo de la restauración consiste en “conservar”, pero también –se añade, y aquí se advierte el compromiso pactado entre las dos facciones del Congreso (los técnicos, arquitectos e ingenieros por una parte y los historiadores y críticos del arte, por otra)- “revelar los valores formales e históricos del monumento”. La restauración “se fundamenta sobre el respeto a la sustancia antigua y a la documentación auténtica”. Como en el lejano debate medieval entre “materia” y “haecceitas”⁴, entre (Santo Tomás) y los franciscanos (Duns Scoto), en aras de un acuerdo entre los materialistas y los purovisibilistas, se recurre al vocablo “sustancia” en vez de emplear el para muchos incómodo término de “materia”.

El hecho de que la restauración sea considerada como un hecho “excepcional” provoca la inmediata reacción de Bonelli que comenta en caliente: “este enunciado se revela a bote pronto atrasado y fuera de lugar, deficiente desde cualquier punto de vista, incapaz de un desarrollo ulterior (...); un resultado increíblemente pobre e insignificante”. En particular, le parece realmente inadmisibles que (artículo 11) se deban “respetar todas las aportaciones que definen la actual configuración del monumento con independencia de la época a la que pertenecan”. Y denuncia el golpe de mano de la Carta que “ignora completamente la identificación de la restauración en el proceso crítico y su traducción integral en un juicio fundado sobre el principio de asignar al valor artístico la prevalencia sobre otros aspectos del monumento; no valora las consecuencias, cuando la restauración asume la tarea de redescubrir y liberar la obra, restituyéndole la imagen unitaria, incluso si esto comporta la destrucción de las partes añadidas”. Conclusión: la nueva Carta representa “una grave amenaza” y la razón de sus inexcusables carencias depende del hecho que sus escribanos son arquitectos y no científicos, críticos o historiadores del arte.

A pesar de estas tentativas de deslegitimación, la Carta viene asumida como un punto de referencia fundamental en la disciplina a nivel internacional. Ante la solicitud de Gazzola, del ICOM nace el ICOMOS y, en Italia, el debate sobre la conservación se afina en 1972 con la difusión (circular ministerial n1 117 del 6 de abril) de la nueva Carta italiana que, en mayor

detalle, se esfuerza en precisar el mérito de los contenidos del documento veneciano, recurriendo a diversos anexos específicos: instrucciones para la salvaguardia y la restauración de la antigüedad (Romanelli, 1969); para el correcto proceder en la restauración arquitectónica (Barbacci, 1969); para la ejecución de la restauración pictórico-escultórica (Brandi, 1969), para la tutela de los centros históricos. En este momento crece la lista de las operaciones “prohibidas sin excepción para todas las obras de arte de toda época y en la acepción más vasta”. Se proscriben definitivamente, sin ninguna posibilidad de equívocos: “las compleciones en estilo o analógicas; las remociones o demoliciones que supriman el paso de la obra a través de las épocas; la remoción, reconstrucción o reubicación en lugares diversos a los originales; la alteración de las condiciones accesorias o ambientales en las que ha llegado a nuestros días; y la alteración o remoción de las pátinas” del documento histórico. El restaurador se concibe como un técnico atento de la conservación en bata blanca que se ocupa de no sustraer materia al contexto y de garantizar la permanencia con un proyecto de conocimiento seguido de una intervención localizada y respetuosa de tratamiento de los materiales.

Pero una tarea de conservación tal puede tener éxito sólo si se inserta en un plan de intervención más general a escala urbana y territorial. En 1975, año del patrimonio arquitectónico europeo, el Consejo de Europa organiza en Amsterdam un Congreso sobre el patrimonio arquitectónico europeo, para decretar que la conservación de este inestimable valor cultural común “debe ser considerada no como un problema marginal, sino como el objetivo principal de la planificación urbana y territorial”. La declaración de Amsterdam, llamando la atención sobre los procesos, las estrategias y las modalidades técnicas y económicas de gestión de la intervención de planificación y de restauración urbana, responsabiliza a los poderes locales e invoca el potenciamiento de las medidas legislativas y administrativas necesarias. Con el objetivo de una nueva política de protección y conservación integrada, de la cual indica los puntos programáticos, el documento ratifica el oportuno rol de co-protagonista de la cultura del proyecto: “dado que la arquitectura de hoy será el patrimonio del mañana, se deben poner los medios necesarios para asegurar una arquitectura contemporánea de calidad”.

Aparentemente en orgánica sintonía, se desarrolla en Italia, concretamente en Nápoles, una nueva Escuela de investigación que, con el lema de la conservación integrada, tiene como referente el economista Francesco Forte por un lado y

19. Roberto Pane.



19

la Escuela de Especialización y el Doctorado de Restauración de Di Stefano. En los seminarios anuales de Ravello, en los cuales se dan cita los docentes nacionales de la disciplina, se precisa y se refuerza el objetivo común divulgado a través de la incesante actividad de la revista *Restauro*.

JARDINES HISTÓRICOS (1981): DOS CARTAS CONFRONTADAS/ENFRENTADAS

El 21 de mayo de 1981 el Comité Internacional ICOMOS-IFLA reunido en Florencia bajo la presidencia del belga Raymond Pechère promulga la Carta de los Jardines Históricos, denominada –en homenaje a la anfitriona ciudad de la flor– “Carta de Florencia”. Esta dedicatoria no es del gusto de los italianos participantes en la mesa redonda organizada el 12 de septiembre en la Academia de las Artes del Dibujo que le contraponen la Carta italiana de los jardines históricos.

Se enfrentan dos concepciones antitéticas de la restauración. Para los primeros un jardín histórico es solamente “una composición arquitectónica y vegetal”, es decir, “viva, y como tal deteriorable y renovable”. “Expresión de la estrecha relación entre civilización y naturaleza (...), el jardín –prosigue– adquiere el sentido cósmico de una imagen idealizada del mundo” que, ¡“eventualmente, puede ser objeto de una enca-recida ripristinación”! En el caso en que haya “desaparecido

totalmente” o no haya existido nunca, la intervención “tendrá entonces el carácter de la evocación o de la creación”. Si el documento franco-belga desplaza completamente el problema de la restauración de los jardines al campo de la refacción y de la re proyectación arquitectónica “more antiquo”, la Carta italiana lo conduce a la línea (congruente con otros sectores de la intervención) de la salvaguardia y de la conservación matérica. El jardín “representa un conjunto polimatérico”, un “artefacto material” que “al igual que cualquier bien, constituye un *unicum*, limitado, perecedero, irrepetible” que “posee un proceso propio de desarrollo, una historia propia (nacimiento, crecimiento, mutación, degradación) que refleja la sociedad y la cultura que lo han ideado, construido, utilizado y que, en cualquier caso, se han relacionado con él. Por ello, en cumplimiento de las indicaciones de la Carta de Venecia y las Disposiciones de 1972, la intervención de restauración “deberá respetar el proceso histórico comprensivo del jardín, dado que este proceso materializa la evolución de la estructura y de la configuración evolutiva que ha ido asumiendo con el tiempo”. Consecuencia: “por tanto, toda operación que tendiera a privilegiar una fase individual asumida en un cierto periodo histórico y a recrearla *ex novo*, a expensas de las fases posteriores, comportaría una sustracción de su riqueza y resultaría reductiva y decididamente antihistórica”.

EL DEBATE SOBRE LA AUTENTICIDAD

En el documento franco-belga se afronta la noción de “autenticidad” que se constituye la base de un nuevo y profundo debate. Ésta “conciernen tanto el diseño como el volumen (?) de sus partes como su decoración o la elección de los elementos vegetales o minerales que lo constituyen”. La autenticidad por tanto se reduciría a un problema proyectual (de diseño, de volumen, etc.) esencialmente de naturaleza formal. Nada que ver ni con la etimología, ni con la cultura material, ni la singularidad del documento. Auténtico y autógrafo son dos nociones que comparten mucho en común. En tanto, la raíz griega (“Autos”, per se) que remite a una secuencia de gestos físicos que dejan señales tangibles, trazas materiales. “Autenticos” es una voz del latín tardío que circula en edad protomedieval y que remite a los “autentes”, al artífice que trabaja por sí mismo, al autor que operando, produce éste o aquel documento material (que es, justamente, autógrafo) sobre el que después otros operadores (el historiador, el analista, el científico) se interrogan activando un ejercicio incesante de certificación/verificación dirigido a convalidar la credibilidad de la fuente. Toda obra, más bien todo fragmento y componente tangible de la misma, como objeto de atención de sus fruidores, está expuesta en todo momento a la prueba de la autenticación (histórica, filológica, autógrafa, etc.) La autenticidad es por tanto una noción indisolublemente ligada a la presencia parlante de un testimonio físico. Y no puede prescindir de la existencia de un referente material, de un texto a certificar. Tanto más para la arquitectura: la autenticidad es sólo aquella parte de la fábrica y de sus componentes matéricos que poseen la impronta de la mano del hombre y del tiempo.

Propusimos precisamente esta reflexión en el encuentro sobre el tema “Autenticidad y patrimonio monumental” promovido por Di Stefano y por la revista *Restauro* en Nápoles en 1994, a la vista del Encuentro de ICOMOS en Nara sobre el mismo tema. Esto nos llevaba a rebatir el planteamiento de quien hablaba de “autenticidad formal” conduciendo la noción exclusivamente a un plano abstracto, inmaterial de las ideas, o sea, a la imagen icónica considerada como una invariante,

a salvo de cualquier rasguño por el efecto del tiempo. Una noción hipostática, no procesual, que mal se adapta a la continua evolución (y caracterización) del testimonio de la arquitectura, que no constituye un arte alográfico reproducible con desenvoltura, sino más bien al contrario, autográfico e irreproducible, (al respecto, Walter Benjamin había ya escrito en 1936: “el *hic et nunc* del original constituye el contenido de la noción de autenticidad”; y más aún: “la autenticidad de una cosa integra todo aquello que comporta de transmisible: por su origen, su duración material y su testimonio histórico que reposa sobre la materialidad”).

Como se observa bien, el papel de tornasol de la autenticidad se vuelve decisivo para el futuro de nuestra disciplina: o se la invoca en nombre de la causa de la conservación de la singularidad e irreproducibilidad del bien construido o se vuelve a la fluctuante (y estéril) cuestión subjetiva de cuál de las “dos instancias” debe prevalecer (la artística o la histórica), en un falso problema que ya Riegl a principios del siglo pasado había resuelto magistralmente escribiendo que, justamente, “un valor artístico constituye también un valor histórico” pero también: “y viceversa, todo valor histórico representa un valor artístico” (con la respectiva demostración por reducción al absurdo). Creemos con sinceridad que en la actualidad nadie puede pretender seriamente un retroceso de las saetas del reloj de la restauración hasta antes de 1903.

EL FUTURO DE LA CONSERVACIÓN ENTRE LA DOCTRINA Y UN NUEVO TIPO DE OBRAS: EL AUSPICADO ROL DE GARANTE Y REFERENCIA DEL ICOMOS

En Italia, la reciente refundición (1999) de las antiguas pero todavía operantes leyes de tutela fascistas implantadas por Bottai en 1939 (una, la 1089, sobre los monumentos, otra –la 1497– sobre los bienes ambientales y el paisaje) reagrupadas en el Texto Único de Tutela de los Bienes Culturales, representa quizás la señal más reciente de la revisión de los objetivos de la disciplina a favor de la permanencia. También el legislador, después de veinte años de saqueo del patrimonio arquitectónico,

legado a la mal formulada aplicación de la ley 457 (en particular al artículo 31), parece finalmente haber escuchado el coro de las tantas voces que han reclamado al arquitecto restaurador en la tarea de la salvaguardia. En particular, con el artículo 34 del nuevo Texto Único que declara que el fin de la restauración consiste en “mantener la integridad material y de asegurar la conservación y la protección de los valores culturales”.

Nos auguramos ahora que, a las palabras, sigan los hechos. Se abre una nueva estación de la intervención sobre el patrimonio arquitectónico en la que se precisan, frente a una nueva demanda específica, nuevas competencias y por tanto nuevas profesiones integradas, comenzando por todas aquellas llamadas a ofrecer contribuciones decisivas a un profundo proyecto de conocimiento. Entre los nuevos sectores de la disciplina que, como premisa indispensable, concurren a brindar el necesario fundamento a una correcta intervención de conservación, se cuentan:

1. El recurso a una *nouvelle histoire evenementielle* (cuantitativa y comparada, más que subjetivamente cualitativa) de la obra de construcción, de las modificaciones de uso sufridas por el edificio y de sus sucesivas restauraciones, a llevar a cabo con ayuda de fuentes de primera mano (el edificio, los archivos);
2. Toda forma rápida y útil de levantamiento expeditivo (fotográfico y manual) de primer reconocimiento del estado actual de consistencia de la fábrica.
3. Un detallado levantamiento de las patologías (estructurales y matéricas), base esencial de apoyo y parte integrante de los documentos que componen el proyecto de conservación;
4. El vasto campo, hoy en expansión, del diagnóstico preventivo, del análisis físico-químico, de las pruebas de carga o de la investigación no destructiva preliminar;
5. La ampliación del análisis al contexto y a las condiciones del medio, la investigación de la situación ambiental y de las causas externas de la degradación en relación con la contaminación ambiental: estado del aire, del terreno (análisis geotécnicos) y acciones de las aguas superficiales y profundas).

Estos puntos reclamados deberían caracterizar un correcto (nunca suficientemente exhaustivo) proyecto de conocimiento. En lo que atañe a la intervención posterior se augura que la restauración se identifique (y se agote) en el empeño por la cura clínica del documento material y en la elaboración de un detallado proyecto de salvaguardia físico-química del estatus y de la estratificación material existente, capaz de asegurar al palimpsesto ulteriores siglos de vida y de transmitir a las nuevas generaciones el compromiso de ejercitar una salvaguardia de mantenimiento tempestiva y periódica.

Con el pleno convencimiento de que este programa de conservación organizada no puede en ningún caso dissociarse de un paralelo y responsable ejercicio proyectual participativo que responda (en las formas y en los modos propios de la cultura del proyecto contemporáneo) a la satisfacción de las requeridas técnicas de mantenimiento al uso con el mínimo consumo de la integridad del bien construido (adecuación de las instalaciones de todo tipo, equipos y mobiliario fijo compatible). Este cometido va seguramente más allá de la disciplina del buen conservador, e involucra de manera específica la cultura y el *modus operandi* propio del arquitecto proyectista y del proyecto de nueva planta, que está destinado por consiguiente a confrontarse de manera autónoma y transparente, como ulterior texto autógrafo en paralelo, con el documento histórico al cual ha sido llamado a añadirse, produciendo un augurado y auténtico valor añadido (cultural y económico). 

NOTAS DEL EDITOR:

1. “... loin de rétablir l’ouvrage de Raphael, ruiné par la longueur du temps, l’a plus gâté que le temps n’avait fait ou n’aroit pu faire” (en francés en el original).
2. “... choque extrêmement la vue” (en francés en el original).
3. “... le coloris est fort mauvais, rougeatre et entièrement perdu” (en francés en el original).
4. Para Duns Scoto, el *haecceitas* constituía la naturaleza específica de un cuerpo, la última configuración alcanzada por el mismo, que se distinguía en el momento presente y en su forma de la original. En el texto se podría identificar con la figura.