

Nota del editor: Anterior a la publicación en el medio digital de este documento, se ha realizado una revisión en la cual se corrigieron errores ortológicos y tipográficos. Además, se han completado nombres de personas y referencias bibliográficas.

<sup>1</sup> Para una historia del movimiento restaurador francés: Léon Paul. *La Vie des Monuments français* (Paris, 1951). -En Italia: Barbacci, Alfredo. *Il Restauro dei Monumenti in Italia* (Roma, 1956), pp. 47 ss. En algunos países, hasta 1905: Brown, Gerard Baldwin. *The Care of Ancient Monuments* (Cambridge, 1905), pp. 73 ss. España: Menéndez Pidal y Álvarez, Luis. *El arquitecto y su obra en el cuidado de los monumentos* (Madrid, 1956). En Estados Unidos: Hosmer, Charles Bridgham. *Presence of the Past*. (New York, 1965).

<sup>2</sup> «Mejor preservar que reparar, mejor reparar que restaurar, mejor restaurar que reconstruir». Ibid p. 275. En este estudio alguna alusión se hará a la selección de los monumentos para restaurarlos. En todo caso, dicese que los edificios no se conservan por el simple hecho de que sean viejos, sino porque son monumentos de arte y de historia, etc. «Es indudable que la antigüedad hace más interesante la obra de arte; sin embargo, el simple criterio cronológico, siendo extrínseco al monumento, no puede por sí solo ofrecer una valoración». Barbacci, op. cit., p. 101.

«En el pasado, un monumento se conserva en virtud de sus valores ‘espirituales’ y sus funciones prácticas. Durante los dos últimos siglos, nació el interés por los monumentos con base en sus valores artísticos e históricos. En otras palabras, prescindiendo de factores religiosos, el interés por un edificio religioso iglesia o pagoda permanece el mismo; y si se trata de un palacio o castillo, esté o no en uso, conservarlo es un deseo que a todos nos anima, sin que nos interese demasiado por su antigüedad». Frin, Raymonde A. *European governmental Experience, Essays to be discussed at the Seminar on Preservation and Restoration* (Williamsburg, Virginia, 1963).

Si se plantea una discusión sobre la edad del monumento restaurable, se podría preguntar: «¿Qué antigüedad se requiere en una fábrica arquitectónica para que ella sea catalogada como monumento? Se dan diferentes respuestas, pero la tendencia actual es traer los límites del tiempo muy cerca de nuestros días». Baldwin, op. cit., p. 18.

Sobre criterios de selección, cf. Jacobs, Stephen W.; Jones, Barclay. *City Design through Conservation*. (University of California, 1960), V. III/18 ss. Lancaster, Osbert. *The future of the Past, R.I.B.A., Vol. 60, 1952-1953*, p. 175. Summerson, John Newenham. *The place of Preservation in a Reconstruction Programme, R.I.B.A., Vol. 49*, dic. 1941, p. 24.

Sobre el concepto mismo de monumento, cf. Menéndez Pidal. op.cit. p. 36: «El recuerdo de cualquier hecho

## **PRESERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS Y DE CONJUNTOS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS**

Alfonso Borrero, S.J. M.A.

### **INTRODUCCIÓN**

Desde la época en que el gobierno de Francia comenzó a interesarse por los monumentos y los conjuntos históricos y artísticos,<sup>\*1</sup> muchas otras naciones del mundo han promovido cruzadas culturales, orientadas hacia la salvaguardia de las estructuras que presenten un valor arquitectónico, o demuestren ser tesoro de la historia. Los años transcurridos desde el pasado siglo, momento inicial del quehacer restauracionista, y los diferentes tipos de tratamientos aplicados a los monumentos en vía de deterioro, han sido expresados en cuatro conceptos graduables: preservación, reparación, restauración y reconstrucción de monumentos.<sup>2</sup> Pero hoy, estos cuatro conceptos se polarizan en dos expresiones, acuñadas para describir tendencias que abrazan suficientemente el campo de interés acogido por el presente estudio: preservación y restauración de monumentos arquitectónicos.

histórico que nos pueda sugerir la contemplación de un determinado monumento, aparte de sus valores artísticos, tiende siempre por asociación de ideas afines con otros aspectos insospechablemente diversos, hacia la agradable emoción estética admirativa de lugares, personas, hechos y culturas del pasado. Deduciéndose de aquí, que todo recuerdo histórico tiende hacia el sentimiento estético, llegando así, aunque por caminos indirectos muy apartados de su origen, al dilatado campo del arte. Por tanto, no siendo posible considerar separadamente las dos cualidades esenciales que nos ofrecen, los monumentos, historia y arte, al manifestarse siempre ante nosotros íntimamente unidas, tampoco será posible hacer lo contrario al prestar los cuidados que precise el monumento». La Carta de Venecia (mayo, 1964) define así el concepto de monumento: «La noción de monumento comprende la creación arquitectónica aislada así como también el sitio urbano o rural que nos ofrece el testimonio de una civilización particular, de una fase representativa de la evolución o progreso, o de un suceso histórico. Se refiere no sólo a las grandes creaciones sino igualmente a las obras maestras que han adquirido con el tiempo significado cultural». (Art. 1.) Y, sobre el mismo punto, *Las recomendaciones sobre la conservación de los bienes culturales que la ejecución de obras públicas o privadas pueda poner en peligro* (UNESCO, París, noviembre, 1968): Tras definir el concepto de «Bienes culturales», en el artículo 1, dice: «La expresión ‘bienes culturales’ abarca no sólo los lugares y monumentos de carácter arquitectónico, arqueológico o histórico reconocidos y registrados como tales, sino también los vestigios del pasado no reconocidos ni registrados, así como los lugares y monumentos recientes de importancia artística o histórica». Art. 2.

<sup>31</sup> Pane, Roberto (1950). *Monuments and Sites of History and Art and Archaeological excavations*, Museum, Vol. III, No. 1, p. 78.

Hosmer, op. cit., p. 22.

Charles Bridgham Hosmer, en su reciente libro *Presence of the Past*, describe uno y otro término en un sentido más amplio:

Preservación –dice– es el acto decisorio de conservar y utilizar, en forma total o parcial, una estructura, aun en el caso de que ella deba ser movida de su localización original. La restauración, por su parte, hace referencia a un determinado tratamiento aplicado a un edificio, una vez que se ha tomado la decisión de preservarlo. Bajo el concepto de restauración se abriga toda una serie de métodos y tratamientos, que van desde la preservación de la estructura intacta, hasta la reconstrucción total de una estructura desaparecida.<sup>3</sup>

Según la mente del citado autor, la preservación no tiene implicaciones técnicas de orden mayor. Se trata simplemente del acto de seleccionar un edificio para conservarlo, a la vez que se le asigna un uso o función que justifique y garantice su subsistencia, incluidas, como es natural, aquellas determinaciones de orden elemental conducentes a prolongar la vida del edificio. La restauración, en cambio, tiene que ver con los tratamientos técnicos, aplicables a un edificio, una vez que se ha decidido conservarlo para un uso específico. El uso que se le asigne y la localización del

<sup>4</sup> Pane, Roberto (1950). *Monuments and Sites of History and Art and Archaeological excavations*, Museum, Vol. III, No. 1, p. 78.

inmueble serán factores definitivos en la escogencia del tratamiento que se adopte. Estos tratamientos bien pueden variar, como dice Hosmer, desde la preservación de la estructura, hasta la reconstrucción total del edificio histórico desaparecido.

Roberto Pane da de los dos conceptos connotaciones similares a las expuestas, incluyendo en el de preservación el acto selectivo de una estructura para conservarla y dedicarla a un uso determinado.

Hay dos términos –nos dice– comúnmente usados en este campo: preservación y restauración. Aquél hace referencia a procedimientos elementales, destinados a prolongar la vida del edificio, sin introducir en el mismo cambios notables; el segundo, en cambio, significa acciones más radicales.<sup>4</sup>

*La Carta de Venecia*, uno de los documentos más recientes sobre la materia, tras delimitar el campo dentro de los límites de estos dos términos, los describe así: «La conservación de los monumentos impone en primer lugar un cuidado permanente de los mismos» (Art. 4). Y, hablando de la restauración, dice:

«La restauración es una operación que ha de tener un carácter excepcional. Tiene por fin conservar y revelar los valores estéticos e históricos de un

<sup>5</sup> Barbacci. op. cit. pp. 14-15.

monumento, y se fundamenta en el respeto hacia los elementos antiguos y las partes auténticas» (Art. 9). Se detiene en el momento en que comienza la hipótesis.

Barbacci, por su parte, nos ofrece una descripción conjunta de uno y otro concepto.

Se incluyen en el estudio de la restauración de los monumentos todos aquellos trabajos de mantenimiento, consolidación, recomposición, liberación, reintegración, integración y reconstrucción... Por tanto, debemos llamar legítimamente restauración, a todo trabajo que no incida en modo notable en la forma del edificio, como son el mantenimiento y la consolidación estructural, cuando la obra del restaurador no aparece a la vista; a la recomposición y la liberación; a la reconstrucción de las partes destruidas; a la construcción de las que estaban en la mente del arquitecto original, y, por fin, aun a la misma reconstrucción total de un monumento a su forma primitiva, lo cual es un caso particular de la reintegración... Ampliando en esta forma el concepto de restauración, podemos definirlo como la operación que tiene por fin conservar un monumento, reintegrarlo o integrarlo a su estilo particular.<sup>5</sup>

De este texto de Barbacci se deduce que no se opone el concepto de preservación al de restauración, hasta el punto de poder diferenciarlos plenamente entre sí, ya que el primero puede incluirse, en cierta forma, en el segundo. Por ello mismo, es imposible clasificar en grupos radicalmente opuestos las técnicas

<sup>6</sup> Bonelli, Renato (1959). *Architettura e Restauro*. (Venecia).

que se dicen de preservación y las que en alguna forma inmutan ese estado actual del monumento. Sin embargo, como lo veremos, la historia ha separado en grupos casi antagónicos a los que a partir del siglo XIX se interesan por los activos históricos y artísticos de la arquitectura: Preservacionistas y Restauradores.

Es claro que la segunda actitud constituye la lógica consecuencia y la superación inevitable de la primera. Ambas reconocen el valor formal e histórico de la obra; y si la una supervaloriza el respeto al estado actual del monumento, y la segunda posición, movida por la misma valoración, afirma la necesidad de intervenir, sobreponiendo el presente al pasado, en el esfuerzo por acuñar, en una sola unidad, lo antiguo y lo nuevo.<sup>6</sup>

En el presente estudio, entenderemos por restauración toda obra que, en una u otra manera, inmuta, más o menos en lo esencial, el estado del monumento. La conservación, en cambio, respeta esa forma, y se limita a protegerla o repararla ligeramente.

La primera parte de este estudio trata de la conservación y restauración de los monumentos, individualmente tomados. Éste fue el punto de partida en el movimiento restaurador del siglo pasado, cuyo oleaje

ha venido a hacerse sentir en las playas de nuestros tiempos. La segunda acoge la inquietud reciente y contemporánea en materia de restauración, enfocada hacia los ambientes y conjuntos históricos y artísticos. A su vez, la primera parte será fraccionada en cuatro secciones. Una para tratar de la tendencia preservadora, y de John Ruskin, su inspirador. La segunda estudiará las diversas tendencias restauradoras. Y tras describir los diversos tipos de tratamientos que preservadores y restauradores han aplicado a los monumentos de contenido histórico o artístico, concluiremos en la última sección de la primera parte con el capítulo Principios en Acción, en donde se apunta algo sobre el fenómeno restaurador en Colombia.

<sup>7</sup> Barbacci, op. cit., p. 55.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Ruskin, John. *The Opening of the Crystal Palace* (New York, 1871), p. 7. Ver una breve historia y bibliografía sobre restauración y antirrestauración en los últimos años del s. XIX. Brown. op. cit., p. 46 ss.

## PRIMERA PARTE

### PRESERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS

#### SECCIÓN PRIMERA

#### PRESERVACIÓN, ROMANTICISMO Y ARQUEOLOGÍA

##### *John Ruskin*

La restauración artística ha sido denominada también romántica.<sup>7</sup> Bien le viene este adjetivo a la actitud preservacionista de Ruskin (1819-1900) y sus seguidores.<sup>8</sup> La primera reacción de Ruskin contra el restauracionismo francés, se debió a las exageradas expresiones que tal vez nunca hubiera suscrito el gran arquitecto. Restauración es «reproducir con exactitud matemática».<sup>9</sup> Ante tal declaración, no tenemos

<sup>10</sup> Ruskin, op. cit., p. 8.

<sup>11</sup> Ruskin, John (1871). *The Seven Lamps of Architecture* (New York), p. 162.

<sup>12</sup> Ibid, pp. 148 y 155

<sup>13</sup> Summerson, John. *Ruskin, Morris, and the 'Anti-Scrape' Philosophy*. Essays to be discussed at the Seminar on Preservation and Restoration, p. 2.

<sup>14</sup> Ibid, p. 3.

por qué admirarnos de la sarcástica réplica de Ruskin: «Modelen y levanten maquetas góticas donde quieran, en cualquier otra parte de la ciudad, pero no toquen el edificio actual».<sup>10</sup> Desde un principio, la actitud de Ruskin contra la restauración de los monumentos en Francia fue clara, porque tal proceder, dice «es una mentira desde el principio hasta el fin».<sup>11</sup>

Las dramáticas explosiones de Ruskin en la *Lámpara del Recuerdo*, harían pensar que oculta tras la retórica su carencia de razones para soportar principios. Su tesis fundamental está en los valores que adquiere la obra arquitectónica por el hecho de su antigüedad,<sup>12</sup> si bien es cierto que este valor es adicional al contenido arquitectónico en sí. Y nada se consigue, al restaurar, con darle a lo que hoy se construye o reforma apariencias antiguas, si lo que hoy se levanta carece aún de la gloria que las edades depositan en el contexto arquitectónico.<sup>13</sup>

Ruskin insiste mucho en distinguir entre los simples sentimientos románticos que se experimenten al posar la atención en la vetustez de los edificios, y lo que es inherente al edificio, la gloria de sus años, de su longevidad,<sup>14</sup>



<sup>15</sup> Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*. p. 161.

\* N. del E.: Las notas 16 y 17 no estaban asignadas en el original.

<sup>16</sup> Ibid, p. 162. Ruskin, John. *The Opening of the Crystal Palace*. p. 8.

<sup>17</sup> *Conservation intégral* es el nombre dado por Paul Léon a la doctrina de Ruskin. Léon, Paul, op. cit., p. 430.

<sup>18</sup> Hosmer, op. cit., p. 24

Concluye entonces que los esfuerzos restauradores carecen de lógica. Es tanto como pretender la resurrección de un muerto,<sup>15</sup> porque tales esfuerzos son incapaces de hacer brillar en la obra restauradora la gloria que sólo la edad deposita en ellos. En cambio, alaba plenamente los que son orientados a conservar en su ser lentamente agonizante las obras que son gloria y testimonio del pasado.

Brevemente, y para expresar las ideas de Ruskin en nuestra propia terminología, no se debería tributar a los edificios viejos otro cuidado diferente a los simples métodos de preservación de primera clase, o primeros auxilios, que a lo más acentúen la lentitud con que el monumento se aproxima a su muerte natural y necesaria. Y, como lógica deducción de este principio, han de respetarse en cada monumento arquitectónico, cualquiera que sea su edad, todos los cambios o adiciones hechos en el mismo a través de los tiempos, pues ellos son tan válidos para la historia como las porciones originales.\* <sup>16 17 18</sup>

Es un hecho que la mente de Ruskin creó una verdadera escuela, tanto en Inglaterra como en Francia.

<sup>19</sup> Summerson. op. cit., p. 1.

<sup>20</sup> Pane, op. cit, p. 69.

<sup>21</sup> Léon, op. cit., p. 430.

John Ruskin, William Morris, Philip Webb y William Richard Lethaby adoptaron idénticos o similares puntos de vista respecto a la preservación de los monumentos antiguos. Ruskin escribió en 1849; Lethaby murió en 1931. Puede, por tanto, decirse que por lo menos durante ochenta años se mantuvo una muy clara filosofía en materia de preservación.<sup>19</sup>

Roberto Pane, refiriéndose a Inglaterra, dice:

La Gran Bretaña, no muy partidaria de los procesos restauradores, se ha interesado más por la preservación de las ruinas... La actitud de Ruskin, dejar que se acerque el triste día de la destrucción, fue tomada ante el proceder, que consideraban indebido, de los restauradores. Las pocas restauraciones realizadas en Inglaterra de acuerdo con los principios de [Eugène Emmanuel] Viollet-le-Duc, han sido profundamente criticadas, y sometido al ridículo el concepto mismo de restauración, a no ser que se tratare de evidentes y sencillas reparaciones, como las llevadas a cabo en la Catedral de Exeter.<sup>20</sup>

Paul Léon, por su parte, hace alusión al hecho de que las ideas de Ruskin tuvieron influencias en la misma Francia.

El monumento deja de ser un documento histórico, a no ser que permanezca en el estado en que lo recibimos como herencia de épocas pretéritas. Es peligroso e ilusorio pretender restaurarlo a su forma primitiva. Debemos conservarlo como nos fue transmitido, respetando los cambios de que él sea acreedor a épocas sucesivas. El pensamiento de Ruskin había influido en la opinión pública en el mismo sentido de la conservación integral de los monumentos antiguos.<sup>21</sup>

También España. Luis Menéndez Pidal, aunque en época posterior a Ruskin, expone pensamientos coincidentes con los de la *Lámpara del Recuerdo*, y nos descubre cierta influencia de la mente del autor inglés en la península.

Dejando a un lado dice el valor que en sí pueda tener la obra hecha por la inspirada creación humana como feliz aportación de su autor al campo de las artes, mucho debemos también al tiempo en la actual valoración de nuestros viejos monumentos. La pátina, la erosión de sus formas, la entonación niveladora hacia la grandiosa naturaleza, son fenómenos de evolución lenta, debidos a la meteorización de la obra humana a través de los siglos, que les da un encanto tan grande e importante al del propio monumento. ¡En cuántos casos admiramos solamente estas bellas cualidades! Si además de los efectos que imprime la acción del tiempo en estas obras de arte se unen en su consideración determinados recuerdos del pasado, completaremos la visión general emotiva que nos proporciona el monumento histórico artístico.

El mismo autor tuvo conocimiento histórico de la pugna entre restauradores y secuaces de la línea de Ruskin, y así nos dice, al mismo tiempo que critica las exageradas exaltaciones románticas en pro del respeto conservacionista del monumento:

La reacción contraria contra Viollet-le-Duc no se hace esperar, pues el criterio romántico del artista-sentimental con su exaltada formación

<sup>22</sup> Menéndez Pidal. op. cit., pp. 35, 36, 51.

poética hacia el culto y veneración por las ruinas, llega al límite extremo del purismo arqueológico de no consentir se altere nada donde ya apenas si existe algo de la obra inicial creada por el artista.<sup>22</sup>

Finalmente, si queremos penetrar más profundamente en la posición de Ruskin, debemos darnos cuenta de que el aprecio que él tuvo por el arte de la Edad Media, lo condujo a establecer su doctrina sobre preservación, de la misma manera que a Viollet-le-Duc su visión racional y su aprecio estético del arte gótico del siglo XIII lo condujeron a la posición opuesta.

### Arqueólogos y restauradores

No solamente los arquitectos y los estetas estuvieron preocupados con el problema de la restauración monumental. También la Antropología y la Arqueología, como otras disciplinas, participaban de idéntico respeto e interés. Más aún, los restauradores deben no poco a la participación de arqueólogos y antropólogos en la contienda.

La doctrina y las realizaciones de Viollet-le-Duc provocaron la reacción tanto de Ruskin como de los arqueólogos contra el movimiento restaurador, y los llevaron a proclamar la necesidad de una simple conservación y de reducir a un mínimo indispensable los tratamientos

<sup>23</sup> Pane, op. cit., p. 70.

de restauración.<sup>23</sup> Sin embargo, tal actitud respetuosa y protectora se debía a diferentes estímulos: En Ruskin operaba la nostalgia romántica; en los arqueólogos fue el deseo de conservar intacta la obra del pasado, y conservarla como documento histórico auténtico.

Digamos una palabra sobre la actitud de los arqueólogos, después de haber hecho mención del éxtasis romántico. A los arqueólogos interesados en la restauración o conservación de los monumentos, los apellidaremos restauradores científicos. Paul Léon es testigo de la oposición inicial entre unos y otros, en Francia. El conflicto estalló con ocasión de los trabajos restauradores en la Iglesia de la Magdalena, en Vézelay. Insistían los arqueólogos en que el monumento es un documento histórico que debía ser conservado intacto, como pieza de museo, como vetusto manuscrito. Los arquitectos, en cambio, se empeñaban en ver los monumentos como organismos vivos, que desaparecerían si se los abandonara a su deterioro natural. Paul Léon transcribe la histórica contienda.

\* N. del E.: La nota 24 no estaba asignada en el original.

<sup>24</sup> Barbacci, op. cit., p. 55.

<sup>25</sup> Léon, op. cit. p. 427.

<sup>26</sup> Ibid. p. 42. Paul Léon citando la «tesis conservadora» que sostenía Anatole Leroy Beaulieu. Ibid. p. 429.

<sup>27</sup> Ibid. p. 539.

Ante todo, los preservacionistas objetaban a Viollet-le-Duc su empeño en reducir el monumento a una unidad que no había existido nunca, y su pretensión de considerar el monumento como una obra de arte, exclusivamente, sin tomar en cuenta sus valores documentales.

A la verdad, la unidad que buscaban los arquitectos del siglo XIX no se había realizado nunca en la época de la creación del monumento. Cada generación solía tomar la obra inconclusa, y continuaba el edificio de acuerdo con el estilo de su propio tiempo. Tal el encanto de los monumentos de la Edad Media, por registrar en la variedad de sus formas, el paso mismo de los siglos.\* <sup>24</sup> <sup>25</sup>

...un monumento no es solamente obra de arte, es un documento. ¿Se acepta acaso la adulteración de los manuscritos medievales?<sup>26</sup>

A esto responden los restauradores:

Un edificio no se conserva como un manuscrito o como una obra de arte menor, de aquellas que etiquetadas se hunden en anaquel de biblioteca, o exponen en salas de museo. El edificio es organismo vivo. Sirve para un uso determinado, y está afectado por sus ocupantes que buscan la manera de adaptarlo para usos diversos, según sus necesidades, haciéndole correr el riesgo de repetidas alteraciones.<sup>27</sup>

Por tanto,

cualquiera que sea la evolución de las ideas y de las leyes en torno a la salvaguarda de los monumentos, los edificios, mientras son respetados por los hombres, sufren, por efecto del tiempo, el desgaste que los conduce lentamente a la ruina. Se requieren, por tanto, permanentes intervenciones, renovación de los materiales. El mantenimiento no puede

estar asegurado sin el concurso vigilante de los arquitectos, cuyo oficio no se puede comparar con el de los curadores y archiveros.<sup>28</sup>

Además, una importante distinción nunca tenida en cuenta por Ruskin:

La tesis misma de la estricta conservación conduce por sí misma a imposibilidades. Ella es fácilmente aplicable a los vestigios de un anfiteatro antiguo o un castillo feudal. Mas al tratarse de monumentos vivos, como una iglesia, un hotel de villorrio, la cosa es diferente, pues ellos representan un capital importante que no se puede malgastar por falta de vigilancia. Puede aun preguntarse si la actitud abstencionista del arquitecto es compaginable con los intereses del arqueólogo y del historiador.

La distinción entre monumentos vivos y monumentos muertos ha tenido gran influencia, especialmente en Italia. Pero tal acotación está hecha por un restaurador, sin posibilidad de satisfacer plenamente a un auténtico arqueólogo. Para él, cualquier tiempo pasado es tiempo pasado, prescindiendo de su antigüedad, y no debería existir razón alguna para tocar un edificio viejo, cualquiera sea su verdadera edad. Por ello mismo, todo pacto entre las partes se hace imposible. Examinemos por un instante la mente de los arqueólogos con respecto a su disciplina, lo cual nos permitirá sacar algunas conclusiones



\* N. del E.: Las notas 29, 30 y 31 no estaban asignadas en el original.

<sup>29</sup> Ibid. p. 542.

<sup>30</sup> Barbacci, op. cit., p. 55. Esta distinción ha determinado en Inglaterra el movimiento preservador de ruinas. ->«Los monumentos pueden ser clasificados de muy diversas maneras... dos grandes grupos: monumentos abandonados o muertos, y monumentos en servicio y con vida. Dentro del primer grupo caben la mayor parte de los prehistóricos, clásicos y todos los demás, cuyo destino inicial no tiene aplicación hoy, tales como las murallas, castillos, con ruinas de todo género y los fragmentos arqueológicos o restos de edificios incompletos del mismo orden. Entre los monumentos activos o con vida, pueden agruparse todos los demás, religiosos, civiles y conmemorativos, así como también aquellos otros de culturas lejanas desaparecidas, relacionados directamente con la ingeniería. Todavía son obras útiles, además de bellas; en su mayor parte, siguen prestando servicio, aunque las más de las veces disfrazadas sus estructuras por la poca atención que generalmente prestamos a esta clase de monumentos. Me refiero a los puentes, acueductos y todos aquellos otros que por sus raras cualidades, han merecido ser incluidos dentro de la consideración oficial de monumentos nacionales». Menéndez Pidal. op. cit. p. 20.

<sup>31</sup> Lavalleye, Jacques (1946). *Introduction aux études d'archéologie et d'histoire de l'art*. Paris.

<sup>32</sup> Taylor, Walter W. (1965). *The Conjunctive and Qualitative Approaches in Archaeology*. Citado por Nelly Arvelo, en estudio inédito. Cornell University, p. 7.

<sup>33</sup> Ibid. p. 20.

con respecto a la restauración.

Jacques Lavalleye insinúa la idea de que el arqueólogo es un exhumador escrupuloso.

Los monumentos y las obras de arte pueden estar cubiertas por uno o muchos estratos de tierra, arena o lava, o estar encerrados en las grutas. Las tumbas, por otra parte, guardan cautelosas ricos mobiliarios, un sinnúmero de armas, joyas, monedas, objetos de marfil, plomo o cualquier otro material, o murales.

Para llegarnos a estas piezas perdidas y olvidadas, y reconstruir con ellas la historia de un monumento, es preciso proceder a excavarlas.

Mas las excavaciones no se pueden iniciar al azar, ignorando la técnica propia que debe guiarlas; pues si la excavación se dirige en forma defectuosa, a la postre carecerá de valor científico y será insuficiente para revelar todo lo que con derecho se espera de una excavación bien manejada.

En la mente de Walter W. Taylor, el arqueólogo es principalmente un excavador de ruinas; un antropólogo que trabaja con materiales arqueológicos, y ellos son a su vez los datos de que dispone para su investigación.<sup>\* 29 30 31 32</sup> Tales datos arqueológicos son, por definición, rastros de la conducta y procedimientos humanos, y es sabido que oficio del arqueólogo es reconstruir las costumbres de los hombres por medio de lo que ellos produjeron.<sup>33</sup> Por tanto,

<sup>34</sup> Childe, Gordon. *Social Evolution* (Meridian Books). p. 57.

el arqueólogo exige la autenticidad de tales datos, y toda obra restauradora los violaría. En condiciones favorables, puede la arqueología ofrecer una descripción adecuada aunque imperfecta de la tecnología y costumbres de sociedades prehistóricas.<sup>34</sup> Pero todo esto se haría imposible si los datos fundamentales hubieran sido deformados por el restaurador. En la mente de Taylor, aun el polvo y la tierra que cubre las partes destrazadas de un edificio son páginas de un libro en donde se lee la historia de la humanidad.

Mortimer Wheeler va más adelante en su apreciación de las labores arqueológicas.

La arqueología es ante todo una disciplina que descubre hechos. Un escritor estadounidense se atrevió a decir que la arqueología *per se* no pasa de ser una técnica especializada en la recolección de informaciones culturales, y que el arqueólogo como tal no pasa de ser un técnico. No tengo reparo en denunciar como desacertado tal modo de pensar. Un lepidóptero es mucho más que un atrapador de mariposas; así mismo, un arqueólogo que no pasase de ser un cazador de cerámicas, no merece el nombre. El arqueólogo es, ante todo, un descubridor de hechos, y esos hechos están registrados en las producciones materiales del hombre. Es, por lo mismo, un humanista, y tiene por empresa subsiguiente humanizar y revivificar su material arqueológico con una imaginación controlada, habilidad y capacidades que bien pueden hermanarse con las del artista y el filósofo.

\* N. del E.: La nota 35 no estaba asignada en el original.

<sup>35</sup> Wheeler, Robert Eric Mortimer (1954). *Archaeology from the Earth*. (Oxford), p. 200 ss.

<sup>36</sup> Giovannoni, Gustavo (1929). *Questioni di Architettura nella storia e nella vita*. Roma, p. 121.

El arqueólogo es mucho más que un buen asistente de laboratorio. Es algo así como un artista. Osbert Guy Stanhope Crawford llegó al límite de las expresiones cuando afirmó que la arqueología es un arte que emplea técnicas científicas.\* <sup>35</sup>

Hay un hecho que indujo a los restauradores a pensar que obtendrían algún cambio en la mente de los arqueólogos. La situación de posguerra no permitiría seguir adoptando los mismos puntos de vista que pudieron tener fuerza en la época anterior, ya que sería necesario tomar determinaciones definitivas para salvar la vida vacilante de los monumentos semidestruídos. Sin embargo, Giovannoni, escribiendo después de la Primera Guerra Mundial, en 1929, dice:

Dicen los restauradores a los arqueólogos: Vosotros reclamáis respeto al arte que inspiró el monumento. Pero, ¿puede llamarse respeto dejar manca la idea del autor original, y deformada orgánicamente? ¿Pertenecen acaso los monumentos exclusivamente a los estudiosos y eruditos? ¿No tienen una función artística, además de pertenecer al público? Es lógico que los investigadores rechacen adiciones que puedan turbar la pureza de la investigación artística y constructiva del edificio; pero ¿por qué ha de someterse al público a ver eternamente inconclusa una obra ciudadana, y resignarse a ver en las plazas italianas las murallas desnudas de obras mutiladas, como San Lorenzo de Florencia, la cúpula de Padua o de San Petronio de Bolonia, la de San Francisco de Arezzo, y de tantas otras; y por qué deberá excluirse la palabra de los artistas respecto a los monumentos, cuando sí se les permitió hablar en épocas pasadas?<sup>36</sup>

<sup>37</sup> Lavalleye, op. cit.

<sup>38</sup> Pane, op. cit., p.70.

En época más reciente, en 1949, Lavalleye insiste en sugerir simples tipos de protección para defender los edificios de futuras calamidades.<sup>37</sup>

Para 1950, sin desaparecer la pugna entre restauradores y arqueólogos, el conflicto ha virado hacia el público en pugna con aquellos que desean restaurar, no ya al estilo prístino, sino al de nuestro tiempo.

Es curioso notar que el conflicto subsiste entre los expertos y el público. Aquéllos declaran que los monumentos destruidos no deberían ser restaurados a su forma original, sino que deberían adoptarse nuevos diseños, aun en el caso de edificios que, antes de su destrucción, poseían una tradición honorable. Mas sucede con frecuencia que los ciudadanos de una localidad reclaman la restauración del monumento a la forma exacta que antes poseyera.<sup>38</sup>

Ya se ve por esto que el público disiente de los expertos, ya sea de los arqueólogos que se oponen a toda restauración, como de los restauradores modernos que pretenden restaurar al espíritu de nuestro tiempo. Nadie puede negar una legítima participación del público en la contienda, pero este punto será tratado más adelante cuando se hable de los daños de la guerra, y de los valores sociales que deben ser respetados en toda restauración.

## SECCIÓN SEGUNDA

### EL MOVIMIENTO RESTAURADOR

#### Viollet-le-Duc

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc constituye el punto inicial en el estudio de los movimientos restauradores. Debido al método escogido para este estudio, se trató primero de los opositores del arquitecto francés. Ahora es tiempo de que lo estudiemos en sus principios, que, a la verdad, no son fáciles de establecer y analizar. El mismo Viollet-le-Duc cambió de idea en forma progresiva; además fue interpretado en forma errónea o injusta. Sus teorías fueron practicadas con exageración por sus mismos admiradores. Ni ha existido tampoco un medio textual que nos haga

<sup>39</sup> Léon, op cit., p. 379. Barbacci, op. cit., p.48. Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel. *Dictionnaire*, p. 14. «Restaurar un edificio no es mantenerlo, repararlo o rehacerlo; es restablecerlo en un estado completo que pudo no haber existido en un momento dado».

llegar a la quintaesencia de sus pensamientos en materia de restauración. El presente estudio ofrece una exposición que ha intentado descubrir y organizar el orden de ideas del padre de la restauración moderna.

### *Primer principio*

Restauración, no solamente preservación, a no ser que el monumento esté totalmente reducido a ruinas.

Nosotros comprendemos suficientemente ese respeto absoluto, si el edificio está en ruinas. Pero si se trata de un monumento cuyo estado actual reclama el respeto y el cuidado de los pueblos, es un deber garantizarle la prolongación de sus días, la majestad de su orden, la regularidad de su aspecto.<sup>39</sup>

En esta forma se expresaba el diputado Léon de Malleville, cuando se propuso definir y defender las ideas de Viollet-le-Duc, y el programa propuesto por el arquitecto para la restauración de la Iglesia de La Magdalena en Vézelay.

Se nota desde este primer momento, que la posición del francés es opuesta la de Ruskin, a la vez que se abre también un abismo entre sus actitudes restauradoras y la mente de los arqueólogos.

<sup>40</sup> Léon, op. cit., p. 373.

<sup>41</sup> Viollet-le-Duc, op. cit., p. 23.

La oposición entre arqueólogos que pretenden la conservación pura y simple del vestigio antiguo, y el arquitecto empeñado en mejorar las condiciones de existencia y la estética del monumento.<sup>40</sup>

*Segundo principio: Respeto por la secuencia histórica de las diferentes partes del monumento.*

Mejor que nadie, Viollet-le-Duc conoció la forma como las catedrales góticas habían sido levantadas. Este principio se encuentra establecido en su *Diccionario*, y en el manifiesto que él publicó, juntamente con Jean Baptiste Lassus, en relación con los trabajos restauradores en Notre Dame de París.

Es esencial, antes de iniciar cualquier trabajo de restauración, constatar exactamente la edad y el carácter de cada una de las partes del monumento, y levantar respecto de cada una, una especie de proceso verbal que se apoye en documentos serios, ya sea mediante notas escritas o levantamientos gráficos. Hay que tener en cuenta que en Francia cada provincia posee un propio estilo o escuela, cuyos principios y medios prácticos es indispensable conocer. El arquitecto encargado de una restauración debe conocer con exactitud, no solamente los tipos aferentes de cada período del arte, sino también los estilos que pertenecen a cada escuela.<sup>41</sup>

<sup>42</sup> Ibid. p. 24.

<sup>43</sup> Léon. op. cit., p. 363-371. Método paliativo: «Recurso, a veces ingenioso más o menos bien adaptado a las necesidades del momento, siempre impotente para conjurar la verdadera causa del mal», *ibid.*, p. 363. En general puede decirse que el método paliativo, es una solución arbitraria y temporal, y en sí menos permanente que una consolidación estructural.

### Tercer principio

Respecto a cada una de las partes del monumento, Viollet-le-Duc se decidió a favor de lo que se puede llamar restauración integral. En otras palabras, reclamó para cada parte del monumento, ser restaurada en forma tal que se respetara en ella no solamente la apariencia, sino también su diseño constructivo, los materiales y la decoración.

Este programa admite ante todo que cada edificio y cada parte del mismo deban ser restaurados en el mismo estilo que les pertenece, no solamente como apariencia, sino como estructura. Pocos edificios existen que, durante la Edad Media, sobre todo, hayan sido levantados en un solo impulso constructivo; o, si lo han sido, no se los haya transformado una y otra vez en épocas posteriores, por adiciones, transformaciones o cambios parciales.<sup>42</sup>

Este principio, mediante el cual se condena el método paliativo tan en boga en tiempos de Viollet-le-Duc, se desprende del segundo principio.<sup>43</sup>

### Cuarto principio

En caso de sustituciones o terminación de un edificio, o algún otro tratamiento de reconstrucción, Viollet-le-Duc establece una serie de normas.



\* N. del E.: La nota 44 no estaba asignada en el original.

<sup>44</sup> Viollet-le-Duc, op. cit., p. 26.

<sup>45</sup> Léon, op. cit., p. 379.

Si se trata de rehacer porciones de monumento, de las cuales no queda rastro alguno, ya sea porque así lo exige la construcción, o porque se debe completar una obra mutilada, el arquitecto encargado de una restauración debe compenetrarse del estilo propio del monumento... En circunstancias parecidas, lo mejor es colocarse dentro de la mente del arquitecto primitivo, e imaginar lo que él haría, si, vuelto al mundo de los vivos, estuviera enfrentado a los mismos programas de restauración que ahora manejamos.\* <sup>44</sup>

#### *Quinto principio: La unidad de estilo*

Para obtener una mejor comprensión de este principio, que llegó a ser la columna vertebral de la Doctrina de Viollet-le-Duc, es importante permitir algunas observaciones. Ante todo, hay que reconocer que Viollet-le-Duc y Lassus iban a enfrentarse con no pocas dificultades al tratar de poner de acuerdo los cuatro principios que acabamos de proponer. Los principios son claros en su formulación, pero no siempre compatibles, cuando, especialmente el segundo y el tercero, deban ser aplicados a la vez en la misma restauración, y más particularmente en un problema tan complejo como el del Notre Dame de París.<sup>45</sup> Esto se desprende de las mismas obras escritas por Viollet-le-Duc. Desde 1864, época en que había estado trabajando en la restauración de la catedral, el

<sup>46</sup> Viollet-le-Duc, op. cit., p. 23-24. -Menéndez Pidal se plantea, para España, el mismo dilema. op. cit., p. 36-37.

arquitecto consignó en su *Diccionario* (1854-1861), un luminoso párrafo que nos presenta el dilema perturbador: *Unidad de estilo, o respeto por el proceso histórico total del monumento*. Viollet-le-Duc formuló una respuesta al dilema: No hay otra solución sino dar a cada interrogante una solución de acuerdo con las circunstancias, sin que se pueda establecer una norma general.

Las dificultades escribe se agolpan en torno a nosotros al manejar un edificio levantado en la Edad Media. Es más que frecuente que monumentos o partes de monumentos de una determinada época o estilo, hayan sido reparados en diversos impulsos de la obra, y por arquitectos venidos de sitios diferentes. De allí los interrogantes embarazosos. Si se trata de restaurar tanto las partes primitivas como las partes adicionadas o modificadas, es necesario tomar uno de dos caminos: O no tener en cuenta las partes recientes y restaurar a un concepto de unidad estilística destruida por intervenciones posteriores, o reproducir exactamente el todo de acuerdo con las modificaciones de las épocas más recientes. ¿Qué hacer? La adopción absoluta de uno y otro camino no deja de ser peligrosa. Y, si no se adopta una con exclusividad, habrá de resolverse en cada caso más particular de acuerdo con las circunstancias que se presenten.<sup>46</sup>

Se deduce del párrafo citado que Viollet-le-Duc supone la preexistencia de un estilo en sí, cuya unidad ha sido rota. No define cuál sea tal estilo. Sin embargo, este estilo tal cual el arquitecto lo concibe debe

<sup>47</sup> Viollet-le-Duc. Op. cit. p. 23.

<sup>48</sup> Barbacci, op. cit., p. 103. Viollet-le-Duc., op. cit., pp. 23-24.

ser el patrón directivo para resolver una serie de interrogantes que el mismo Viollet-le-Duc propone en el mismo contexto transcrito. Es la profesión inconsciente de que existe un principio, un estilo, de acuerdo con el cual él ha de resolverse en los sucesivos momentos de perplejidad. Más aún, si se tratase de obras que no sean góticas, también existiría un estilo rector, pues en esto todas las épocas de la arquitectura se identifican.

Como en la Edad Media, también en otras épocas se presenta el mismo fenómeno, ya se trate de documentos de la antigüedad griega o latina. Los monumentos romanos de la época antoniana, que cubren el mediodía de Francia, difieren en muchos puntos de aquellos levantados en la ciudad de Roma. Tampoco los monumentos romanos construidos al oriente del Adriático pueden ser confundidos con la línea de la Italia central, de la Provenza o de Siria.<sup>47</sup>

Viollet-le-Duc estaba indeciso. ¿Qué camino había de tomar? ¿Dejaría guiarse por un criterio histórico conservar todo el edificio en forma fiel a la secuencia histórica o adoptaría el criterio artístico restaurar el edificio a su forma original, de acuerdo con la teoría de un estilo unitario?<sup>48</sup> De hecho, los principios segundo, tercero y cuarto están inspirados en el

<sup>49</sup> Sobre la noción de estilo en Viollet-le-Duc: Viollet-le-Duc, op. cit., p. 478.

primer criterio; el quinto en el segundo. Y fueron sus experiencias en la restauración de Notre Dame, juntamente con su actitud racionalista ante las estructuras góticas, y su admiración por el gótico del siglo XIII, los factores decisivos en la concepción de este criterio de naturaleza estilística.<sup>49</sup>

Viollet-le-Duc nunca se dio cuenta de que al exigir la restauración de los monumentos, se llegara aun a pensar en adicionarles formas que nunca habían existido, pero a tono con las sugerencias del ‘estilo’, estaba adoptando, más que la actitud del restaurador, la del participante en el desarrollo histórico del monumento. Inconscientemente, quiso ser partícipe en la obra de Notre Dame, cuando sugirió agujas que levantarán hacia el cielo el enrase que culmina las torres románicas. Este espíritu revivió con características especiales en las actuaciones de los restauradores críticos de hoy.

Es tiempo de preguntarnos nuestra opinión en torno a los principios expuestos. Roberto Pane nos proporciona un juicio objetivo y equilibrado respecto a Viollet-le-Duc.

<sup>50</sup> Pane, op. cit., p. 66.

Los estudios contemporáneos sobre restauración, unánimemente critican los métodos propugnados por Viollet-le-Duc, seguidos fielmente por sus admiradores hasta principios de nuestro siglo. Pero tal juicio es injusto y superficial. Por el contrario, estamos obligados, si hemos de ser imparciales, a aceptar que Viollet-le-Duc, al sugerir la interpretación histórica de los monumentos arquitectónicos, y proponer la metodología de la restauración, estaba con ello mismo abriendo el paso a las actitudes más críticas de nuestro tiempo, a la vez que lo cerraba a toda aquella pléyade de traficantes de la restauración que dominaron el campo hasta mediados del siglo XIX... Él encontró apoyo en la literatura política y artística de su tiempo, la cual es ampliamente responsable de la magna influencia que alcanzaron las ideas del arquitecto, hasta que las consecuencias nacidas de la exageración de las mismas provocaron las obvias reacciones.<sup>50</sup>

Examinemos un poco los principios. El primero es obviamente aceptado por todos aquellos que rechazaban la indulgente y romántica actitud de Ruskin. Sin embargo, ningún partidario de la restauración, excepción hecha de los más extremistas, insistiría en ¡restaurar! lo que nunca había existido, pero que se antojaba ser complemento añorado por la obra arquitectónica.

Los tres siguientes axiomas simplemente repiten la tradicional posición de los que en todas las etapas del movimiento restaurador, han enaltecido la doctrina de veneración por el monumento vivo, en cuanto debe seguir vivo. Basta leer el punto quinto del documento

<sup>51</sup> Barbacci, op. cit., p. 69.

llamado Carta del Restauo, y lo que Barbacci comenta en torno al mismo, para convencernos de la persistencia de tales postulados restauracionistas. Posteriormente comentaremos el documento.<sup>51</sup>

Respecto al quinto principio, se piensa que su génesis se debe a un rompimiento entre las ideas de Viollet-le-Duc, y la aplicación que él hizo de las mismas. Sin embargo, yo prefiero señalar la vía genética por otro camino. Debe comprenderse, ante todo, hasta qué punto la acentuación de un principio puede llevar, a la postre, a la negación del mismo, por sano que aparezca en su más sencilla formulación. Esto aconteció al principio de la restauración integral, que a la postre se transformó en el de la unidad de estilo. Por otra parte, la admiración que siempre acompañara al gran arquitecto por las inteligentes soluciones del gótico del siglo XIII, terminó por enceguecer su juicio, y le impidió sacar de sus investigaciones el tipo de asertos que eran de esperar de tan alto genio. Sabemos cuán racional fue su concepto de la arquitectura. Escuchemos a John Summerson:

<sup>52</sup> Summerson, John (1948). *Heavenly Mansions* (New York), pp. 140-141.

<sup>53</sup> *Ibid.* 144-146.

Para Viollet-le-Duc, la arquitectura fue, ante todo, una operación del entendimiento. Gusto y sentido estético, entendidos con propiedad, son sencillamente una especie de inconsciente razonar. Pero para el artista, este razonar desapercibido no basta. Él debe analizar lo que le agrada. Él debe tener conciencia del proceso lógico que se esconde entre los brillos de los resultados artísticos obtenidos. Precisamente por eso, la educación del arquitecto debe marchar en dos planos. Debe ante todo aprender a analizar las obras maestras del pasado; después debe ser enterado en la forma de producir su propia síntesis, tenidos en cuenta los materiales y procedimientos de su propia época. Tal fue el fuego en que se fundió la mente de Viollet-le-Duc y sus teorías.<sup>52</sup>

Con esto en mente, Viollet-le-Duc descubrió el estilo gótico, como un ejemplo de la arquitectura racional, y el descubrimiento positivamente lo impresionó. Desde ese momento sólo tuvo dos metas ante sus ojos: hacer la exposición científica del gótico; y, después, concebir, abstraído de ese prodigioso estilo, un paralelo moderno.<sup>53</sup> El primer objetivo, a mi modo de ver,

<sup>54</sup> Horacio. *Epístola a los Pisones*. «De vez en cuando dormita el bueno de Homero».

alentó en él los ideales de restauración que lo llevaron a proclamar las excelencias del gótico del siglo XIII. En esa forma sustituyó, con el principio de la unidad de estilo, su primer punto de vista, el histórico, respecto a la restauración.

Si hemos de culpar al gran arquitecto francés por tal actuación de su mente, por lo menos agradezcámosle su innegable contribución a la historia de la arquitectura tomada como una ciencia. Él fue el anatomista lo mismo que el fisiólogo de un tema constructivo. Después de todo, ‘aliquando bonus dormitat Homerus’.<sup>54</sup> En Viollet-le-Duc tenemos el iniciador de las restauraciones artísticas. Sus principios, aun en el contexto de las circunstancias actuales, siguen influenciando la actitud contemporánea de los restauradores críticos. De hecho, su doctrina sobre la unidad de estilo dejó la estela de dos reacciones, que constituyen el tema siguiente en nuestro estudio. Pero prestemos atención a un hecho importante; que mientras ambas reacciones rechazan unánimes la unidad estilística, una y otra, aunque en forma diferente, están adhiriéndose a otro principio



también acuñado por el genial historiador de la arquitectura, el de la restauración integral.

Concluamos esta visión crítica de Viollet-le-Duc con el pensamiento de Menéndez Pidal sobre él. Ante todo, conviene notar que las ideas del restaurador francés cruzaron los Pirineos desde un primer momento. La Catedral de León, el monumento gótico más próximo a las grandes obras de la arquitectura medieval europea, fue declarada monumento nacional en 1844, y se depositaron en ella desde entonces las atenciones de que eran merecedores los monumentos franceses. La simple lectura del texto del arquitecto español, aunque escrito en 1956, revela la penetración ideológica de Viollet-le-Duc en España, y la persistencia de sus principios en el mundo de la restauración española.

Los hechos son suficiente prueba, pero bien está aducir los textos.

Leamos un equivalente del primer principio de Viollet-le-Duc:

En caso de producirse la ruina o destrucción de un monumento por acción violenta y rápida,

<sup>55</sup> Ibid. p. 37.

<sup>56</sup> Ibid. p. 37.

cuando existía un vivo recuerdo de aquel, disponiendo además de los datos gráficos y documentales precisos para ir a su reconstrucción, considero debe ser ineludible proceder con la mayor urgencia a realizar las obras; pues indudablemente, sólo pueden hacerlas con las mayores garantías de acierto, la generación y personas que conocieron intacto el monumento antes de su destrucción.<sup>55</sup>

Sin embargo, Menéndez Pidal aconseja cautela, pues confiesa preferir «la ruina natural en un monumento a una equivocada y desdichada intervención. Aquélla dice siempre puede ser reparada, aprovechando todos los elementos y datos auténticos rara vez desaparecidos con la ruina. Una intervención equivocada, además de destruir en grado sumo el encanto del documento con sus elementos característicos, hace mucho más difícil que la ruina misma cualquier rectificación. Ambos casos equivalen siempre a la muerte del monumento, pero aun así y todo, prefiero yo en él la muerte natural con toda profunda grandeza, a la de un asesinato».<sup>56</sup> Ruskin hubiera suscrito este párrafo.

Si seguimos aportando testimonios del arquitecto, restaurador y académico español, el segundo principio de Viollet-le-Duc había continuado vigente, por lo menos hasta el momento en que escribía su discurso.

<sup>57</sup> Ibid. p. 37.

<sup>58</sup> Ibid. p. 37.

«De aquí nuestro deseo declara de mantener todas las manifestaciones apreciables del arte en la sucesiva evolución del monumento, valorando en él, no sólo sus partes originarias, sino también las demás adiciones interesantes que se le fueron agregando».<sup>57</sup> Y más adelante: «Siempre que sea posible, debe evitarse por todos los medios a nuestro alcance la pérdida de cualquiera de los elementos o partes del monumento; pues así, además de mantenerlo en toda su integridad, no es factible sustituir parte alguna, por mutilada y padecida que esté sin inferir grave daño al monumento; sólo contadas ocasiones podrá ser disculpado tal proceder, procurando entonces diferenciar claramente las partes nuevas para evitar todo confusionismo. De seguir este criterio, además de mantener en toda su pureza la continuidad del hecho histórico en el monumento, cuidaremos de conservar también la deliciosa pátina del tiempo que tanto lo embellece, sumándole sus encantos a los demás valores que puedan ofrecernos como obra notable del ingenio humano».<sup>58</sup>

También el tercer principio de la restauración integral está presente, cuando se aconseja al restaurador cuidarse de cada porción del edificio en

<sup>59</sup> Ibid. p. 38-42.

<sup>60</sup> Ibid. p. 19.

restauración, de sus materiales, y aun de los operarios que han de verificarla, para que la mano de obra se identifique lo más posible con la original.<sup>59</sup>

Sin embargo, el quinto principio, el de la unidad de estilo, es rechazado por quien ha dirigido no pocas de las restauraciones del patrimonio arquitectónico español. Por eso, castiga la intervención profesional de muchos que buscan un purismo que no puede existir dentro de la superposición de obras, con estilos y fechas diferentes en un mismo conjunto monumental.<sup>60</sup>

Y en la crítica con la cual deseo terminar en este punto que hace de la obra de Viollet-le-Duc, dice Menéndez Pidal:

No hay duda en afirmar que Viollet-le-Duc es quien realmente inicia esta clase de estudios y trabajos los de restauración operando en los monumentos de Francia. Su especial empeño consiste en restituir el monumento a su primitivo estado, dejándolo tal cual había sido concebido al ser terminada la obra. Al propio tiempo, basándose en sus profundos estudios, pudo escribir el magnífico *Diccionario* razonado de la Arquitectura francesa del siglo XI al XVI, obra cumbre del eminente arquitecto-arqueólogo. Pero, con sus restauraciones fue descubriendo demasiada «autenticidad», unas veces cierta y en otras con verdaderas creaciones, consecuencia lógica de su modo de ver y de sentir la arquitectura medieval; imitando y creando con exceso en aquellos monumentos donde interviene, después de haber destruido también, en ocasiones, partes importantes de obra posterior, en su afán de restituir el estado del monumento a su pureza de estilo. Este modo de operar hace escuela rápidamente y se extiende

<sup>61</sup> Ibid. p. 50-51.

fuera, llegando su influencia a España, como es bien sabido y ya queda dicho al tratar incidentalmente de la Catedral de León.<sup>61</sup>

Esta visión de la teórica restauradora en España nos insinúa claramente que los principios que veremos contenidos en la llamada *Carta del Restauero*, están vigentes entre los arquitectos españoles; adherencia a los principios segundo y cuarto del restaurador francés, juntamente con el rechazo del quinto.

#### *El movimiento neointegracionista*

El principio de la restauración integral despertó la simpatía de este movimiento, si bien es cierto que lo interpretaron y aplicaron a su manera. Este movimiento tuvo qué ver, en su principio, especialmente con tratamientos en los que un proceso de terminación estaba involucrado. Tal operación, sostenían, debería hacerse pero de acuerdo con el espíritu del estilo contemporáneo. Para justificar sus objetivos se basaban en la historia, y aducían el ejemplo de los mismos monumentos, pacientes de turno en una obra de restauración. De hecho, este movimiento neointegracionista toma para sí el principio fundamental de la restauración crítica que va

<sup>52</sup> Barbacci, op. cit., p. 62.

a ser discutido posteriormente. Sin embargo, como lo veremos después, el movimiento que ha de llamarse de restauración crítica, se diferencia del que ahora estudiamos, en que éste añade, al interés por el monumento individual, el que lleva la atención de los arquitectos hacia los conjuntos urbanos. Escuchemos en palabras de Barbacci, las formulaciones de este movimiento neointegracionista.

Con el nacimiento de la arquitectura moderna, a la teoría de la integración en el estilo del monumento, en boga en toda Europa, viene polémicamente contrapuesto el de la integración al estilo de nuestro tiempo. El ejemplo de los antiguos, que continuaron con frecuencia las obras en el estilo de su tiempo, estuvieran o no concluidas, y cualquiera que fuera su antigüedad, corrobora el enunciado fundamental de este movimiento. Baste con recordar la evolución gótica de tantos monumentos románicos, como la Catedral de Siena, el Bautisterio de Pisa; la evolución renacentista de tantos monumentos góticos, como Santa María Novella, en Florencia o la Fraternita dei Laici, en Arezzo, y otros casos de tiempos diversos.<sup>62</sup>

Giovannoni llama a este movimiento modernas teorías intermedias, y lo coloca, en orden lógico, entre Viollet-le-Duc y sus seguidores, y la actitud puritana de Ruskin y el gran grupo de los preservadores de monumentos. Acepta también Giovannoni, que este movimiento significa una reacción contra el concepto de unidad

<sup>63</sup> Giovannoni, op. cit., p. 121-122.

<sup>64</sup> Ibid. p. 122. -Bruno Zevi, al trazar correspondencias entre la historiografía arquitectónica del siglo XIX, y los movimientos arquitectónicos del mismo siglo y del presente, hace pensar que también él relacionaría con la actividad de los historiógrafos no solamente el fenómeno de los *revivals!* sino el interés de los restauradores. Por ello mismo, la historia de los principios restauradores señala a Ruskin y a Viollet-le-Duc, como iniciadores de los dos movimientos que hemos estudiado. Cf. Zevi. Bruno (1951). *Arquitectura e historiografía*. (Buenos Aires). Ver especialmente la premisa de la obra, pp. 7-177.

de estilo, a la vez que una nueva interpretación del principio de integridad. En efecto, se refiere a la teoría de los artistas innovadores que arrogantemente y con entera sinceridad, desean enarbolar las formas propias del presente, para continuar el pasado, apoyándose en los ejemplos heredados de la historia para justificar su actitud liberada ya de todo prejuicio estilístico.<sup>63</sup>

Pero Giovannoni rechaza esta posición, alegando que no existe tal estilo de nuestro tiempo esto escribía en 1920 pero excluye todo aserto en cuanto a la posibilidad de este nuevo experimento.<sup>64</sup> Barbacci, en cambio, establece una distinción que abre el camino para una posible aceptación del nuevo intento restaurador. Dice que él se justifica, ante todo, cuando se trata de completar obras de arquitectura menor, no precisamente para obras de gran magnitud. Pero, desde el punto de vista estético, juzga que los intentos serían erróneos, teniendo en cuenta, sin embargo, que las experiencias modernas con la arquitectura orgánica y racionalista podrían dejar alguna vía abierta al éxito de la empresa, cuidando, eso sí, de llenar convenientemente el vacío vigente entre la arquitectura de la antigüedad y la moderna. Dice Barbacci:

<sup>65</sup> Barbacci, op. cit., p. 63.

<sup>66</sup> Ibid. p. 133.

En 1925, eran perfectamente justificadas las conclusiones negativas de Giovannoni, dado el estado aún embrionario del así dicho «estilo novecientos». Por lo menos es esto cierto de Italia. Pero aún hoy, cuando la nueva arquitectura, después de pasar por la experiencia racional y orgánica, ha llegado a un estado de madurez y está lista para presentar obras de indudable valor, las objeciones contra la nueva forma de restauración neointegracionista no pierden todo su peso y valor. Siempre permanece en pie la dificultad en armonizar los edificios de hoy con aquéllos del pasado.<sup>65</sup>

Mas no se lanza Barbacci a cerrar del todo los caminos a posibles éxitos:

Desde el punto de vista estético, los problemas que se presentan al tratar de armonizar los edificios modernos con los contemporáneos, son idénticos a aquellos que se presentaron en la secuencia y acuerdo de los monumentos medievales. Pero, en la práctica, la integración de los edificios renacentistas con las formas de nuestra época puede resultar exitosa, dada la regularidad de las formas.<sup>66</sup>

En todo caso, cualquiera que sea el parecer de los críticos sobre las realizaciones hechas con base en los principios expuestos, es innegable que los neointegracionistas, queriendo rechazar la unidad del estilo, se echaron por la vía de la reintegración histórica de los monumentos, buscando, a la vez, ser parte



agente de la evolución de los mismos. En consecuencia, la conducta de ellos no fue la del restaurador, sino la de aquellos arquitectos de la época gótica, cuando invadieron los edificios románicos con el soplo del nuevo espíritu. Como ya veremos, estos ánimos corresponden a los que alentarán a los representantes de la restauración crítica. En estos casos, Barbacci diría:

Se trata aquí de una forma imperfecta de restauración porque deja el campo mayor al arbitrio de los restauradores.<sup>67</sup>

#### *La Carta del Restauro*

Este movimiento reitera el rechazo a los principios de la Unidad de estilo, pero a la vez, constituye una nueva manera de adhesión al principio de la restauración integral. Mencionemos brevemente las fuentes del documento llamado la *Carta del Restauro*. Ante todo, Camilo Boito (1836-1914), quien al formular los usos en boga, sienta las bases para la doctrina aprobada en el Congreso de Ingenieros y Arquitectos de Roma, 1879 y 1883. Las teorías de Boito, conviene decirlo, reflejan la mente de Viollet-le-Duc.

<sup>68</sup> Bonelli, op. cit. p. 30.

<sup>69</sup> Giovannoni, op. cit. p. 30.

Los criterios rectores que han servido de guía a la actividad restauradora, desde el día en que el Congreso de Arquitectos e Ingenieros italianos, tenido en Roma en 1883, aprobó el orden del día propuesto por Camilo Boito, pueden resumirse en pocas y breves frases: Conviene mantener atención vigilante y consolidadora respecto a todos los edificios antiguos y dignos de mérito; y, en el caso de restauraciones de cierta importancia, hay que basarse en el pasado, mediante el control escrupuloso de los datos históricos, excluyendo las utilizaciones ajenas a la primitiva, conservando todo lo que tengan a su favor caracteres artísticos o de recuerdo histórico, respetando las condiciones ambientales, diseñando las adiciones con criterio firme, y en forma que su número no oscurezca la estampa esencial del edificio.<sup>68</sup>

Otra fuente es Gustavo Giovannoni (1873-1948). Éste no se deja aprisionar por las estrictas normas de Viollet-le-Duc, pero no se puede negar que en sus escritos y en sus obras, está presente el espíritu del restaurador francés.<sup>69</sup> Estas dos fuentes recurren en un documento que es la *Carta del Restauero*, cuyas líneas fundamentales son la expresión de una serie de métodos orientados a suavizar las exageraciones de Viollet-le-Duc.

Es interesante notar que esta documentación analítica del trabajo de restauración realizado y de las partes sustituidas o añadidas, representa un sistema complementario del que se ha llamado de los 'testimonios', algunas veces adoptado para suavizar los

<sup>70</sup> Ibid. p. 125.

excesos cometidos con base en el sistema de Viollet-le-Duc; mediante el cual se insertaba en la zona restauradora, cualquier fragmento de la construcción primitiva, como recuerdo y confrontación: tímido esfuerzo para controlar los trabajos de refacción, por lo menos en lo que se refería al tipo y la naturaleza de los materiales.<sup>70</sup>

La quintaesencia de la *Carta del Restauro* está concentrada en el cuarto considerando, y en el quinto punto del documento:

Considera que en la obra de restauración, deben ir unidos, sin eludir ninguno, varios criterios de diverso orden. Son a saber:

Las razones históricas, que no aceptan el que sea cancelada ni una sola de las fases por las que pasó el monumento durante su desarrollo, ni falseada su naturaleza en forma que los eruditos y técnicos sean conducidos a error, ni dispersos los materiales que tras investigaciones cuidadosas se hayan puesto en evidencia;

El concepto arquitectónico-artístico que exige reducir el monumento a una función artística, y, cuando sea posible, a una unidad de línea, que, sin embargo, no se ha de confundir con el concepto de unidad de estilo;

El criterio que deriva del sentimiento mismo de los ciudadanos criterio sociológico y del espíritu de la ciudad, con sus recuerdos y sus nostalgias; y

El criterio utilitarista que tiene qué ver con el uso práctico, porque es un criterio indispensable, dadas las actuales circunstancias.

<sup>71</sup> Barbacci. op. cit., pp. 68-69.

5. Consérvense todos los elementos que tuvieren un carácter artístico o de recuerdo histórico, cualquiera sea la época a que pertenezcan, sin que el deseo de la unidad estilística y del retorno a la forma primitiva intervengan para excluir uno con detrimento de otro; y sólo pueden eliminarse aquellos... que constituyen aberraciones inútiles. Pero téngase presente que el juicio de los valores relativos... debe ser cuidadosamente vigilado, y no sometido a determinaciones personales del autor de un proyecto de restauración.<sup>71</sup>

En suma, los inspiradores de la *Carta del Restauro* tuvieron conciencia del dilema que planteara Viollet-le-Duc en su *Diccionario*: el criterio artístico contra el histórico. Por otra parte, se decidieron por el principio que ordena respetar la secuencia histórica del monumento, pero se negaron a conceder al restaurador el derecho de ser parte del histórico proceso del monumento. Quieren ser sencillamente, restauradores. Algunos otros puntos, con respecto a este documento, se discutirán en la siguiente sección, cuando se hable de los restauradores críticos.

#### *Historia de la Arquitectura y restauración*

Me permito aquí una digresión que no carece de importancia y que, a la vez, arroja luz sobre la

naturaleza de todos los movimientos restauracionistas que hemos venido estudiando, nos prepara el camino para entender, no solamente la doctrina de los restauradores críticos, sino el fondo ideológico de los movimientos contemporáneos sobre restauración ambiental. Trata este párrafo de la estrecha relación que existe entre la historiografía y los movimientos restauradores.

Bonelli asevera que esa relación es innegable; esto es, que las doctrinas expuestas por los diversos ideólogos de la restauración monumental, corren paralelas con los enfoques de que ha sido susceptible la historiografía arquitectónica, a partir del siglo pasado. Esto es particularmente cierto de la *Carta del Restauero* y de los principios de Viollet-le-Duc.

La posición teórica en la cual se apoya tal formulación, es la misma que sirve de base a la Historia de la Arquitectura, de la que depende estrechamente la historia del movimiento restaurador, ambas se fundan en el concepto, por otra parte no claramente expresado, de que la arquitectura debe entenderse como la unión armónica de todas las cualidades prácticas y expresivas, que se requieren para que un edificio satisfaga todos los requerimientos y exigencias.

Hasta el momento continúa Bonelli, la Historia de la Arquitectura se ha reducido a la evolución

\* N. del E.: Las notas 72 y 73 no estaban asignadas en el original.

<sup>72</sup> Bonelli, op. cit., p. 31. -Zevi, Bruno (1953). *Storia dell'Architettura Moderna*. p. 527.

<sup>73</sup> Bonelli, op. cit., p. 31.

<sup>74</sup> Ibid. pp. 31-32.

<sup>75</sup> Ibid. pp. 32-33. -Pane, Roberto (1957). *Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico*. Centro studi Della Triennale di Milano (Milán).

tipológica y estilística, a la autenticidad de las derivaciones y a la precisión en el establecimiento de las fechas de cada edificio y de cada una de sus partes.\*

<sup>72</sup> <sup>73</sup> <sup>74</sup> En forma equivalente, los restauradores se han preocupado por mantener el edificio como testimonio de un tipo, de una forma o de un estilo, y de las causas y derivaciones.<sup>75</sup>

Tal perspectiva hace perfectamente explicable e inteligible la anatomía del monumento, el cual ha sido según denominador tanto de los preservadores como de los restauradores de monumentos, Este respeto, que ha tocado los límites del culto, llevó a Viollet-le-Duc a fabricarse un ídolo propio, mediante su sueño de la unidad del estilo; condujo a Ruskin y a los restauradores científicos al éxtasis romántico, a la vez que les dictó su actitud cautelosa; por fin, el mismo respeto inspiró el quinto punto de la *Carta del Restauro*. Refiriéndose a este documento, dice Bonelli.

La aplicación de una norma tal llevaría al absurdo de tener que respetar elementos de escaso o ningún valor artístico y documentario que turbaran y echaran a perder la visión sublime de la arquitectura. Deberíamos, por ejemplo, renunciar a la remoción de un altar del siglo XVII, que entorpeciera la belleza de la Capella dei Pazzi, o en una de

<sup>76</sup> Pane, Roberto. *Monuments and Sites*. op. cit., p. 70.

<sup>77</sup> Pane, Roberto (1959). *Città antiche ed edilizia nuova* (Napoli). p. 165.

<sup>78</sup> Ibid. pp. 167-169.

las sacristías florentinas de San Lorenzo, solamente por conservar el rastro de una intervención artística, carente de verdadero valor, y renunciando, por tanto, al placer de gustar siempre la belleza incomparable del recinto artístico.

Un atento examen de los textos de 1932 y de 1942 nos lleva a descubrir las razones primarias de tan errada conclusión. Allí se les da el carácter de 'históricas' a cualquier tipo de argumentaciones que se empeñen en la conservación escrupulosa de todos los momentos por los que pasó el monumento en su desarrollo. Es una triste confusión de la historia con la crónica, y de la belleza con el documento innecesario, porque el valor histórico de una obra de arte se identifica con el expresivo, mientras que la comprensión de la obra de arte está confiada a la crítica, y no al simple estudio de presupuestos prácticos que fundan el acto creativo.<sup>76</sup>

Pero estudiemos el otro lado de la moneda. El viejo concepto de estilo, dice Roberto Pane, que infortunadamente aún subsiste en los manuales, ha llegado a su último día.<sup>77</sup> Y en otro libro, hablando sobre la enseñanza de la Historia de la Arquitectura, en la Escuela de Nápoles, hace mención de la influencia que recientes teorías han tenido en la renovación de la historiografía. Un vistazo cuidadoso a este documento nos ayudaría a vislumbrar el sustituto para el viejo concepto estilístico. Afirma, ante todo, que las teorías estéticas de hoy han determinado una renovación en la Historia de la Arquitectura;<sup>78</sup> y, me parece, que allí propone una visión

<sup>79</sup> Ibid. p. 171.

<sup>80</sup> Giedion, Siegfried. *Architecture, You and Me*. (Harvard, 1958), p. 107 ss.

conjunta de la cultura creadora, como constitutivo del único lenguaje para definirla y entenderla, la nueva forma de orientar el estudio, disimulando así el concepto de estilos congelados y cerrados en sí, cuya secuencia había constituido, desde el siglo pasado, el cuerpo de la Historia de las obras arquitectónicas. En consecuencia, aproximarse al cómo de la enseñanza moderna de disciplinas como la que discutimos, rechaza el viejo molde en donde desfilan sencillamente, en forma comparativa, los caracteres estilísticos y constructivos.<sup>79</sup> Refiérese, en cambio, a un conjunto de cursos, llamados Instituciones de la Historia de la Arquitectura,<sup>80</sup> y que consistirían en una síntesis de la historia antigua y moderna, complementados por cursos sobre puntos de investigación específica, en torno a personas o fenómenos profundos de las épocas pasadas. Como se ve, en el primer grupo de recursos no se insiste en el concepto de estilo, sino que se propone todo el conjunto de la cultura humana, con el desenvolvimiento de la arquitectura como campo de especial atención. Y, consecuentemente, en los cursos investigativos, se tomará por temas de determinado ambiente antiguo.



Debido a que Siegfried Giedion es figura sobresaliente en el campo de la historiografía moderna, su opinión sobre el tema es particularmente iluminadora.

En el siglo XIX, dice, el historiógrafo pisaba terreno firme. Un tratado enciclopédico de la historia presentaba al estudiante todos los modelos clave del desenvolvimiento arquitectónico. Un segundo inventario proponía los caracteres clásicos y los caracteres góticos, con insistencia en los valores estructurales, detalles de entablamentos, frisos y accesorios decorativos. Estupendo manual de la Historia de los Estilos, útil gramática para sus diseños individuales en orden clásico, románico o gótico, y para levantar bancos renacentistas, palacios municipales y de justicia, etc. A la verdad, la enseñanza de la arquitectura como proceso histórico, llenaba plenamente sus fines, dado el concepto que se tenía del diseño.

Pero cuando en los comienzos del siglo, vino el colapso de la arquitectura ecléctica, esta visión materialista de las cosas cedió terreno, y el entrenamiento acostumbrado se consideró, no solamente como

insuficiente, sino como perjudicial para la formación del estudiante.

¿Cómo se considera la Historia hoy? No ya como algo estático, en donde pasado, presente y futuro se clasifican y enlistan como en página de un libro de contabilidad. El pasado, lo que aconteció, no es necesariamente algo nebuloso y distante, muerto como el polvo, sino algo inseparable de nuestro destino vivo. Y esto nos aproxima a la pregunta vital. ¿En qué forma debe enseñarse la Historia de la Arquitectura hoy, y en qué forma se toma conciencia del renovado punto de vista de que la historia no es estática, sino dinámica, que la historia es un proceso siempre cambiante, y que depende del punto de vista de cada una de las generaciones sucesivas?

La respuesta es que el sistema para enseñar la Historia consiste no en un enfoque muy especializado, sino en el método que permita al estudiante ampliar sus miras, sin atiborrarlo exclusivamente con datos históricos. El estudiante debe ser alentado mediante el fortalecimiento de una facultad que es en él muy

<sup>81</sup> Kubler, George (1940). *The Religious Architecture of New Mexico*. (Colorado Springs), p. 56 texto y nota 13.

«El volumen es... un elemento de diseño durante mucho tiempo tenido en menos por los historiadores de la arquitectura. En cambio, se han sostenido interminables discusiones sobre las ‘buenas’ o ‘malas’ proporciones de un cuarto. Proporción es una relación métrica que más de una vez excluye algunos de los conceptos del volumen. La forma y el grado en que los arquitectos han cuidado de los aspectos volumétricos han variado considerablemente en las diversas etapas de la arquitectura. La arquitectura clásica griega se interesaba más por los elementos envolventes que por el volumen contenido; en cambio, en la arquitectura religiosa cristiana, el volumen interno ha determinado en cierta manera los caracteres de los muros envolventes».

Cualquiera sea la lógica de este punto de vista, no ha existido un acuerdo pleno sobre él. Giulio Carlo Argan alega que se ha creado una confusión entre lo que el llama ‘tipo’ y ‘modelo’. ‘Modelo’ es algo que puede ser copiado; ‘tipo’ es una idea que representa para la arquitectura, lo que para las artes figurativas la iconografía: «un factor no determinante, pero siempre, más o menos manifestante, presente en el proceso artístico». *Bollettino*, I, 1959. p. 13.

Sobre el mismo punto, Zevi, Bruno. *Architecture as Space y Storia dell'Architettura Moderna* (1953), capítulo XII.

importante: El sentido del espacio, ya que desde el punto de vista contemporáneo, el motor profundo del desarrollo arquitectónico, se fundamenta en dos conceptos inseparables: El espacio y la forma de concebirlo.

Coincide este concepto con el énfasis por los modernos historiógrafos en la evolución arquitectónica del espacio. La queja por la poca importancia que da al mismo era permanente, ya que otros aspectos, también importantes constituían interés principal, las proporciones, los efectos esculturales, los procedimientos constructivos. Un volumen arquitectónico, dice George Kubler, es el espacio determinado por el piso, muro y techo, y es por sí mismo la masa interna del espacio; infortunadamente, concluye, este aspecto del diseño no ha sido valorado suficientemente por los historiógrafos de épocas pasadas.<sup>81</sup>

Paralelamente, el interés demostrado por la Historia moderna hacia los conceptos espaciales corresponde al que los restauradores de hoy dedican a los ambientes y conjuntos urbanos que rodean los monumentos. El movimiento de restauración crítica, que ocupará nuestra atención en los párrafos siguientes, afirma que

<sup>82</sup> CIAM o Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, cuyo fin es formular el problema arquitectónico contemporáneo, representar la idea arquitectónica moderna, hacer penetrar esta idea en los círculos técnicos, económicos y sociales, y, finalmente, cuidar la realización del problema de la arquitectura. Tuvieron origen en 1928, con la declaración de La Sarraz (nombre tomado de la Castellana de La Sarraz, Mme. Hélène de Mandrot, anfitriona del grupo de arquitectos fundadores del movimiento de los CIAM), en junio de 1928.

los nuevos rumbos tomados por la historiografía, han sido definitivos en la tesis que el movimiento propugna.

### La Carta de Atenas

Una palabra sobre este documento, cronológicamente intermedio entre la *Carta del Restauero* y la actitud de los restauradores críticos, y, además, separado de aquél por la Segunda Guerra Mundial con todos sus estragos destructivos que, como se hará notar después, tanta influencia tuvieron en los rumbos de las actividades restauradoras en Europa.

La Carta tuvo su origen en el Cuarto Congreso de los CIAM,<sup>82</sup> reunido en Atenas, en 1931. Trató sobre «La Ciudad Funcional», y su documento declaratorio incluye un breve punto sobre el patrimonio histórico.

Dice así:

Los valores arquitectónicos deben ser salvaguardados (edificios aislados o conjuntos urbanos). Serán salvaguardados si son expresión de una cultura anterior y si responde a un interés general; ...si su conservación no entraña el sacrificio de poblaciones mantenidas en condiciones malsanas... si es posible remediar su presencia perjudicial con medidas radicales, por ejemplo, la desviación de elementos vitales de circulación, aun hasta el desplazamiento de centros considerados inmutables hasta hoy...

<sup>1</sup> *Carta de Atenas*, Patrimonio Histórico (Buenos Aires, 1954).

El empleo de estilos del pasado, bajo pretexto de estética, en construcciones nuevas erigidas en zonas históricas, tiene consecuencias nefastas. El mantenimiento de tales usos o la introducción de tales iniciativas no serán tolerados en ninguna forma.<sup>83</sup>

Este documento no entra a fondo en el tema que ahora estudiamos. Sencillamente reitera la tesis de la preservación de los monumentos, y establece algunas normas que, en su brevedad, nos hacen presentir las tendencias de los restauradores críticos.

Ante todo, proclama la necesidad de defender también, además del monumento, los conjuntos urbanos. Y, por otra parte, rechaza las falsificaciones con que se desea copiar servilmente el pasado, como si las reversiones hubieran merecido un puesto de encomio en la Historia de la Arquitectura. No se habla por tanto, de restauración. Pero al rechazar los engañosos e insinceros procederes de quienes levantan edificios con diseño del pasado, en las zonas históricas, en busca de un mal concebido principio de unidad, está la Carta insinuando la tesis de los restauradores críticos, restaurar en el estilo y espíritu de nuestro tiempo los monumentos, en forma que ellos se integren plenamente al devenir de la

cultura. Por eso me ha parecido de lógica, como también de ortodoxia en el método histórico, insertar aquí este breve comentario sobre la *Carta de Atenas*.

*Movimiento de restauración crítica*

Con el fin de liberarse del viejo concepto de restauración dice Bonelli fue antes necesario establecer uno nuevo de la Historia de la Arquitectura, el cual llegaría a ser la base teórica de los modernos restauradores. Y, como vimos, aconteció lo esperado. Consecuentemente, el nuevo concepto crítico sobre restauración tomó el puesto del viejo concepto filológico (1944); que durante tantos años de atención había dominado la estructura anatómica del monumento.

Con el paso de la restauración científica a la de tipo crítico, y la de restauración del monumento individual a la del ambiente y sector urbano, el concepto y la técnica de la restauración arquitectónica han terminado enfrentados al nuevo problema de restaurar, además del conjunto de edificios que forman parte del ambiente, el género de vida de una comunidad humana.<sup>84</sup>

Esta nueva actitud del restaurador está definida por Bonelli, como un acto que se verifica en dos etapas: La proposición de una premisa racional, para

<sup>85</sup> Ibid. p. 13.

<sup>86</sup> Ibid. p. 16.

concluir después en un auténtico acto creativo.<sup>85</sup> Al ser un acto crítico del restaurador, ya por eso mismo él se integra en la historia misma del monumento o conjunto que restaura; y por ser un acto creativo, la intervención del restaurador se funde más plenamente con la etapa de vida que el monumento está surcando, con lo cual se le proporciona a la cultura actual intervenir plenamente y depositar en el monumento las huellas de sus manos.

Concebida la actividad restauradora como un acto crítico, previo a otro creador, la acción del restaurador se identifica con la historia del monumento, de la cual pasa a ser un momento, una etapa (...) se puede por tanto afirmar que la labor restauradora, tal como hoy se la y que por tanto se torna mucho más representativa de la arquitectura contemporánea, ya que demuestra una consciente continuidad entre el pasado y el presente.<sup>86</sup>

De nuevo se nos presenta al restaurador despojado de sus arreos de tal, y convertido en el arquitecto de turno en la historia del monumento, en la misma forma en que los neointegracionistas lo habían hecho. En suma, Ruskin había asumido el papel de vigilante extasiado ante la joya arquitectónica; Viollet-le-Duc, con sus seguidores y, más tarde, los autores de la *Carta*

*del Restauero* se constituyeron en restauradores; finalmente, los neointegracionistas y los restauradores críticos prefirieron tomar puesto en la secuencia de arquitectos que, a través de la historia, participarán en el devenir arquitectónico de los monumentos.

Consecuentemente, en el movimiento que examinamos, el monumento se considera como un organismo vivo, no una pieza de museo. Más aún, lo consideran como algo que bien pudiera considerarse como resultante de nuestro propio impulso cultural.

No se insiste hoy mucho en exigir que siga siendo un testimonio del pasado histórico. Ello equivaldría, se piensa hoy, a operar, en la unidad evolutiva de la obra una censura arbitraria.<sup>87</sup>

Más aún, el derecho concedido hoy a tales restauradores de aproximarse al edificio en actitud crítica y operosa, conscientes, por otra parte de que están tomando parte en el devenir de una obra artística, los coloca en circunstancias de entender y modelar un nuevo criterio de la Historia de la Arquitectura que es también historia de un arte liberando así al historiógrafo de seguir confundiendo crónica con historia, o



belleza con valor documental. Por tanto, el restaurador deja de ser un simple curador; ni se sigue pensando que la restauración consiste en conservar al monumento una forma determinada. Por el contrario, se trata de continuar en él, de actualizar un acto creador.

No se trata ya del discutido y embarazoso problema de retornar al edificio su unidad estilística o su forma primitiva, sino de una indispensable, si posible, reintegración de la obra arquitectónica, o de un simple retorno a su unidad figurada. Por tanto, el problema de volverlo a su entidad pasada ya no se ha de fundar en la autenticidad de los datos ciertos que el monumento pueda suministrar, sino en la coherencia de la belleza que debe existir en ese edificio que evoluciona armónicamente. El compromiso mayor, y también el más importante y delicado, del restaurador, será el de restituir el proceso de una verdadera obra de arte; por este motivo pueden y deben ser sacrificados todos los demás fines de la restauración que pasan a ser secundarios y subordinados. (...) Por tanto, el obsoleto criterio de conservación, aplicado a todas las fases sucesivas del monumento, con las limitaciones que conlleva el principio de que se ha de conservar todo lo que tenga un valor artístico, pasa a tener un significado diferente. Ni se orienta tampoco la restauración hacia la defensa de los valores documentales históricos del monumento, sino a la actualización de un acto creativo, en toda su vitalidad.<sup>88</sup>

Una palabra más. Puesto que el restaurador crítico presume asumir el cargo de arquitecto de turno, pero él está trabajando dentro de un complejo urbano

nuevo, diferente al que rodeara las primeras eras en la vida del monumento intervenido, debe entonces tener en cuenta que, no sólo el monumento, sino el complejo circundante, ha de ser objeto de su atención artística. Este punto, que constituye un punto esencial en el credo de este movimiento, y que constituye un nuevo vector en las tendencias restauracionistas, merecería unas palabras. Sin embargo, dentro del desarrollo lógico asignado a este estudio, preferimos remitir este problema de la restauración y conservación ambiental, a la segunda parte del mismo.

#### *Dos consideraciones finales*

Antes de poner punto final al tema propuesto par la segunda sección, debo hacer mención de dos puntos complementarios. El primero se relaciona con la influencia que los daños de guerra han tenido en la orientación de las prácticas restauradoras en nuestro tiempo. El segundo, con la correspondencia entre la visión contemporánea de los principios que pretenden regir la restauración de monumentos, y el nuevo concepto de la cultura, tal como lo propone el antropólogo de hoy.

<sup>89</sup> Summerson, John. «The Past in the Future». En *Heavenly Mansions*, op. cit.

<sup>90</sup> Pane, Roberto. *Città antiche ed edilizia nuova*, op. cit., p. 99. Ver para una amplia información sobre restauraciones posteriores a los daños bélicos, en Italia: *Il Restauro dei Monumenti dal 1944 al 1968*. Mostra in Orsanmichele. (Florenca, 1968).

<sup>91</sup> Bonelli, op. cit. p. 42.

Permitámonos un breve comentario sobre cada punto.

### *Los daños de la guerra y la restauración*

En 1947 escribía John Summerson: «La actividad restauradora de los monumentos ha cobrado, en este momento, importancia capital. Ello se debe especialmente a la atención que sobre los monumentos históricos depositaron los bombarderos de la guerra».<sup>89</sup>

Más tarde, en 1959, Roberto Pane anota que, no es posible entender la actividad restauradora, y el sentido dado a la misma, si se olvidan las destrucciones causadas por la guerra.

Pero, ni la *Carta del Restauro* ni otras normas de procedencia diversa podían concebir, ni aun en forma lejana, la destrucción del patrimonio artístico y arquitectónico que la guerra traería consigo a no pocas regiones; y, por consiguiente, la necesidad de proveer, por todos los medios, así no estuvieran de acuerdo con normas vigentes en tiempo de paz, a la reconstrucción de cuanto fuera posible salvar de la ruina definitiva.<sup>90</sup>

La primera reacción fue reconstruir, después de la guerra, exactamente a la forma primitiva. Fue una especie de momentáneo romanticismo.<sup>91</sup> Otros, cuyas ideas estaban basadas en el movimiento neointegracionista, propugnaban por la reconstrucción de acuerdo

<sup>92</sup> Ibid. p. 43.

<sup>93</sup> Ibid. p. 44.

<sup>94</sup> Ibid. p. 46.

<sup>95</sup> Kluckhohn, Clyde (1949). *Mirror for Man*. (New York), p. IX.

<sup>96</sup> Ibid. p.12.

con el espíritu de nuestro tiempo, y siguiendo la línea estética del mismo, tal cual lo habían hecho en épocas pretéritas, cuando se reconstruían en sentido gótico las bóvedas desplomadas del románico.<sup>92</sup> Ya hicimos mención de este modo de pensar, rechazado también por Bonelli, en su libro *Architettura e Restauro*.<sup>93</sup> La respuesta final se orientó hacia una nueva forma de restauración integral, implícita en los principios de la restauración crítica.<sup>94</sup>

#### Antropología y restauración

Concluamos con el comentario sobre antropología y restauración. Ya hablamos de las relaciones arqueólogo-restauradores. Confrontemos la segunda actividad con la mente del antropólogo moderno.

La antropología es una disciplina relativamente reciente<sup>95</sup> y, en cuanto yo sé, no se ha hecho aún un serio intento para confrontar las dos posiciones. Pero tanto los antropólogos como los restauradores y arqueólogos tienen qué ver con los residuos de la cultura humana; y todos han tomado sobre sí la responsabilidad de rescatar sus vestigios.<sup>96</sup> Ya indicamos que los

<sup>97</sup> Ibid. p. 181.

<sup>98</sup> Ibid. p. 28.

restauradores modernos no ven la necesidad de conservar los monumentos como si fueran documentos muertos; sino vivos, como partes de la cultura evolutiva. Los antropólogos no dejan de encontrar en la arquitectura rastros de las culturas idas. Por tanto, la restauración y la antropología doblan juntamente su rodilla ante el monumento del pasado.

Pero, así como los arqueólogos, también los antropólogos requieren intactas las huellas, y su pregunta es, cómo fueron estos vestigios observados desde el punto de vista de las generaciones extinguidas.<sup>97</sup> Y el origen de esta pregunta fundamental del antropólogo se funda en la necesidad que él experimenta de captar los acontecimientos desde los factores mismos que causaron una determinada expresión de la cultura y la atrajeron a la vida. Todos estos factores aparecen más auténticos vistos a la luz de su primitivo origen, si se quiere evaluar la proyección de los hechos culturales del pasado en los de nuestra época contemporánea.<sup>98</sup> Estas exigencias brotan del principio de la cultura relativa.

Ahora, si el restaurador ha de ser un

restaurador, ha de intervenir en la forma actual del monumento; y más aún, si trata de ser parte agente en la evolución de la forma del monumento, ¿qué va a quedar de la autenticidad de esos vestigios del pasado? La autenticidad es instrumento indispensable para el antropólogo, y constituye la base para sus conclusiones científicas. Las labores del investigador de hoy o las del investigador del futuro van a sufrir por la adulteración de los datos, y el restaurador va a ser agente de las adulteraciones.

Y aunque observemos el problema desde otro punto de vista, las conclusiones serán las mismas. Supongamos que la cultura antropológica está en la total cultura de un pueblo, en la herencia compacta que el individuo adquiere en un total cultural.<sup>99</sup> Entonces, los monumentos arquitectónicos deben ser considerados como una porción, en sí plena, del espíritu de una cultura total; y los esfuerzos restauradores, que son cambios, adiciones, mutilaciones, están rompiendo y empañando esa unidad, expresión en sí de todo un monumento cultural. Parece, en conclusión, que tampoco puede haber pleno acuerdo entre la antropología y los achaques restauradores.

	Criterios que fundan sus principios generales	Actitud preferida	Valores más respetados	Intenciones dominantes
Ruskin y sus seguidores	Respeto al monumento	Conservación	Estado actual del monumento	Autores originales
Violet-le-Duc y sus seguidores	Históricos (principios segundo, tercero y cuarto)	Restaurador de la obra	Valores intrínsecos históricos.	Autores originales
	Artísticos (quinto principio)	Participantes en la obra, de acuerdo con la unidad de estilo	Valores artísticos e incluidos en ellos, los históricos intrínsecos	Autores originales, con amplia influencia del actual
Neointegracionismo Reacción contra el quinto principio; aceptación parcial del cuarto; rechazo del segundo	Histórico (continuar el proceso histórico del monumento); Artístico (según el espíritu de nuestro tiempo)	Participantes en la obra	Valores artísticos	Autores actuales
Carta del Restauo Reacción contra el quinto principio; aceptación parcial del cuarto; aceptación plena del segundo.	HistóricoSociológico	Restaurador de la obra	Valores artísticos e incluidos en ellos, los históricos.Valores históricos asociativos. Ambientales	Autores originales
Restauradores críticos	No sólo el monumento, sino el ambiente.ArtísticosSociológicos	Participantes en la obra, con el espíritu de hoy. Proceso crítico y acto creativo	Valores sociotradicionales	Autores actuales

*Esquema I - Síntesis de las secciones primera y segunda*

## SECCIÓN TERCERA

### TRATAMIENTOS DE PRESERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Esta sección del estudio tiene por fin verificar un análisis de los diferentes tratamientos de preservación y restauración comúnmente usados. Hasta donde he podido investigar, no existe un pleno acuerdo en cuanto a la definición o descripción de cada tratamiento. Más aún, es casi imposible llegar a distinguir plenamente uno de otro. Bástame entonces designar como tratamientos preservacionistas los que no inmutan en forma realmente esencial la forma actual del monumento, y, por tanto, son admitidos generalmente por los defensores de la teoría conservadora. Los enumero bajo el primer subtítulo de la sección. Los otros tratamientos,



los verdaderamente restauracionistas, son objeto del segundo subtítulo.

*1. Tratamientos de preservación de 'primera clase'*

Roberto Pane usa la expresión 'primera clase', al parecer, para designar una serie de tratamientos que no van más allá de procurar un paso lento en el proceso natural de la muerte de un monumento. Ellos son preservación de ruinas, protección, reparación, que bien podría llegar a ser una auténtica consolidación estructural, anastilosis y limpieza. El hecho de llamarlos tratamientos de 'primera clase' no está indicando que se trate de los mejores procedimientos posibles, para detener un poco el deterioro natural, sino de tratamientos sencillos –relativamente, obvios, elementales.

*Preservación de ruinas*

«Nos hemos familiarizado dice Roberto Pane, con el método que Inglaterra ha adoptado con bastante frecuencia cuando se ha tratado de los edificios en ruinas por causa de los bombardeos bélicos. En lugar de

<sup>100</sup> Pane, Roberto. *Monuments and Sites*. op. cit., p. 71-72.

<sup>101</sup> Collins, Peter, *Concrete* (New York, 1959), p. 248. Collins cita allí *Techniques and Architecture*, v. 9, No. 11, p. 87.

entrar en procesos de restauración, han preferido conservar las ruinas en su ser, y rodearlas de jardines. En esta forma, adornadas de flores y veredas, las ruinas han asumido un carácter romántico».<sup>100</sup>

Barbacci se refiere a similares ejemplos en Italia; la solución aconsejada por Le Corbusier para las ruinas de Saint Dié sugiere una influencia de la mente inglesa en el arquitecto francés.

La solución de Le Corbusier fue: «Hacer de la carbonizada catedral en ruinas una antorcha viva de la arquitectura, y aprovechar el impresionante infortunio patrio y artístico, para que fuera testimonio permanente en el futuro, del acontecimiento trágico. El techo estaba hundido, y el coro y muros del transepto recortaban en el firmamento sus perfiles destrozados. Tales andrajos permitirían, a través de sus destrozos, la vista del follaje circunvecino mecido por el viento. Ahora la nave, en pie, está abierta plenamente al ingreso de la luz solar; y los capiteles románicos, antes abrigados por la oscuridad, aparecen iluminados a nuestros ojos. Algunas reparaciones oportunas de concreto en las ventanerías aún veladas por cristales, han permitido prolongar la vida de las ruinas y entregar al futuro la vibrante sinfonía de sillares y recuerdos».<sup>101</sup>

También el mismo uso ha sido frecuente en España.

«El monumento sin destino útil definido dice Menéndez Pidal abandonado, pronto se resiente y muere. Entonces se aprovechan todas las partes que puedan tener aplicación

o valor, separadas ya del conjunto, quedando solamente la estructura, donde poco a poco se derrumba lo más débil. La acción del tiempo va cubriendo sus restos, de hiedra, y vegetación salvaje, realizándose así la transfiguración del monumento para convertirse en la bellísima ruina arqueológica, inspiración de artistas, dibujantes y pintores; entre aquellos, muy especialmente [Giambattista] Piranesi, con sus magníficos grabados de la Roma Antigua».

«La evocadora grandiosidad de la ruina, por abarcar muy diversos valores, resulta superior a la de cualquier otro motivo monumental definido, que siempre representará lo que pueda sugerir aquel solo particular elemento».

«En la bella ruina admiramos el milagro de la transformación poética de la obra humana en algo sorprendentemente nuevo, donde sin perderse aquellos valores del arte que en su día le dieron vida, ahora ha sido embellecida y envuelta por todas partes con los infinitos recursos que le presta la naturaleza...».

«La fuerza expresiva de las ruinas modeladas por los siglos es enorme. En ellas se presienten las formas originarias de la construcción, manteniéndose todavía la agrupación general del monumento en sus días de integridad y de vida; apareciendo ahora ante nosotros como un colosal boceto de aquél, transformado por la naturaleza en esa creación suya, la Ruina».<sup>102</sup>

La preservación, considerada según el espíritu de las anteriores referencias, se satisface con una sencilla anastilosis, o con una limpieza en torno a la ruina, para establecer allí un parque, en forma que las piedras y porciones originales del monumento formen parte del conjunto. No se busca estrictamente hablando un fin utilitario, ya que de los restos del pasado solamente se pide que sigan siendo testigos de una cultura en ellos contenida.

Pocos enemigos ha tenido esta solución romántica, especie de caritativa eutanasia tributada a las ruinas. La aplauden, como idea suya, los seguidores de Ruskin, y con ellos, los arqueólogos y antropólogos, ya que el método garantiza veneración y autenticidad documental.

\* N. del E.: La nota 103 no estaba asignada en el original.

<sup>103</sup> Summerson, John. *Heavenly Mansions*, op. cit. p. 237. Ver el libro *Il Restauro dei Monumenti dal 1944 al 1968*, op. cit. La simple visión de los gráficos nos prueba que los italianos se decidieron a quebrantar el segundo principio de Summerson. Reconstruyeron desde el escombros.

<sup>104</sup> Hosmer, op. cit., p. 24.

Boito aconseja el tratamiento para las porciones sobrevivientes de los monumentos de la antigüedad (restauración arqueológica), y Summerson se lanza a diseñar una cartilla de diagnóstico para estos casos.

Dice:

Por ejemplo, un edificio de techumbre destruida por el fuego y ventanales destrozados, carece de interés como ruina; exige ser reconstruido. Otro, que en su destrucción quedó convertido en escombros caóticos, debe ser sencillamente eliminado del todo. No hay nada que hacer. Las ruinas que anhelaríamos se conservaran como tal, son aquellas que nos muestran aún con claridad las cualidades tridimensionales del conjunto.

\*103 104

En España, para no nombrar otras naciones, se reconoce también que «los monumentos situados en plena naturaleza ofrecen siempre las mayores posibilidades para el artista que se cuide del aprecio de sus encantos, conservando en ellos, o mejor, acrecentando sus valores, que se lucen y viven por contraste con todo cuanto los rodea» (museos *in situ*).

«Afortunadamente, empiezan a ser estimados oficialmente estos horizontes paisajísticos dentro de la espléndida naturaleza, tratando así de hacer ver y difundir sus encantos al goce y la emoción estética de tanta maravilla.

<sup>105</sup> Menéndez Pidal, op. cit., p. 31.

<sup>106</sup> Michelsen, Peter. *The Outdoor Museum and its Educational Program*, Essays, p. 1.

Es preciso cuidar tales conjuntos o parques naturales, donde también pueden existir modestas y pintorescas construcciones populares, con otros pequeños monumentos sin gran valor artístico o histórico, pero de positivo interés dentro del armónico y hermoso conjunto al que pertenecen, manteniendo así todo el tipismo y carácter del lugar».<sup>105</sup>

La experiencia sueca, podría decirse, es el momento inicial en la historia de los museos 'in situ', cuya descripción oficial fue establecida en el Consejo Internacional de Museos, 1957.<sup>106</sup> En unos casos, forman parte del conjunto ruinas o elementos originales del lugar, en otras ha sido necesario, por relocación, reunir en un solo sitio, construcciones de valor histórico, artístico, folclórico. Espíritu bien diferente al que inspiró el desmantelamiento de los monumentos clásicos, para recomponerlos en las salas extrañas de los museos de Europa.

*La Carta de Venecia* alude brevemente a la conservación de ruinas y al aprecio por sitios de valor artístico. Dice: «El arreglo de las ruinas y las medidas necesarias para la conservación y protección permanente

de los elementos arquitectónicos y de los objetos descubiertos (en las excavaciones) deberán ser asegurados» (Art. 15). Y, hablando de los sitios de interés, dice en el artículo 14: «Los sitios monumentales deben ser objeto de cuidados especiales a fin de salvaguardar su integridad y asegurar su saneamiento, su arreglo y su valorización».

El documento reciente de la UNESCO sobre la conservación de bienes culturales nos indica que los Estados Miembros de la UNESCO «deberían dar prioridad a las medidas necesarias para la conservación *in situ* de los bienes culturales que corran peligro como consecuencia de obras públicas o privadas, para mantener así la continuidad y las vinculaciones históricas de tales bienes. Cuando las circunstancias históricas económicas o sociales impongan el traslado, el abandono o la destrucción de los bienes culturales, los trabajos encaminados a salvarlos deberán siempre comprender un estudio de los bienes culturales de que se trate y el registro completo de los datos de interés» (Artículo 9). Posteriormente, en el artículo 22a, recomienda que «con la debida anticipación

<sup>107</sup> Barbacci, op. cit., p. 75. Amplio estudio sobre las causas de deterioro, en *Las recomendaciones sobre la conservación de los bienes culturales que la ejecución de obras públicas o privadas pueda poner en peligro*. op. cit. También en Premier Colloque sur l'Étude de la Conservation, de la Restauration et de la Réanimation des Ensembles Historiques. (Cáceres, España, 1967).

<sup>108</sup> Sobre protección de monumentos contra acciones bélicas, cf. Roberto Pane, *Monuments and Sites*. op. cit., p. 59. -Paul Léon, op. cit. p. 525, ss. -Todo un libro sobre la terapia de las piedras, en los monumentos ingleses, fue escrito por B.C.G. Shore. *Stones of England*. UNESCO promovió una publicación reciente, de Christiane Desroches-Noblecourt, sobre la Protección de Propiedades Culturales, 1958. cf. También Frin. *European Governmental Experience*, op. cit.

a la realización de obras públicas o privadas que puedan poner en peligro las medidas que hayan de tomarse para conservar *in situ* los bienes culturales».

### Protección y reparaciones

«Su último día les llegará», dice Ruskin refiriéndose al natural deterioro de los monumentos. Barbacci, por su parte, dedica todo un capítulo de su libro a lo que él llama la Patología de los Monumentos.

Independientemente de las taras congénitas, como los errores de cálculo o de construcción, los monumentos están sometidos a la usura del tiempo. Una de las principales causas del decaimiento está en los agentes atmosféricos que ejercen acciones físicas, químicas y orgánicas.<sup>107</sup>

En consecuencia, los monumentos necesitan reparaciones y protección. Por protección, entendemos los cuidados tributados para prevenir los efectos de previstos o imprevistos agentes destructores, ya sean éstos externos al monumento, sismos, tormentas, bombardeos, etc., o simplemente congénitos como es el natural desorden orgánico de las piedras y materiales constructivos.<sup>108</sup> En síntesis se trata de una auténtica



<sup>109</sup> Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*. op. cit. p. 55.

medicina preventiva.

Las reparaciones podrían compararse con intervenciones quirúrgicas de carácter menor, para remover efectos causados por las taras congénitas del monumento, y de las cuales nos habla Barbacci, o de los que tuvieron origen en agentes externos, como los atmosféricos.

Respecto a los tratamientos de protección, nadie a excepción quizá de los arqueólogos, podría objetar las terapias de tipo químico que en ocasiones, por ejemplo, se aplican a las piedras para prevenir su deterioro orgánico natural. Los arqueólogos preferirían las piedras secas y cuarteadas, testigos, en su debilidad senil, de la usura del tiempo, pero auténticas en su misma destrucción.

Y en cuanto a las reparaciones, Ruskin fue explícito en su aprobación de tales intervenciones, siempre y cuando los signos de vejez no sean restados a los monumentos.<sup>109</sup> Viollet-le-Duc se aferraría a su tesis restauradora. Los arqueólogos repudiarían toda reparación que no fuera cuidadosa de la autenticidad.

En suma,

<sup>110</sup> Barbacci. op. cit., p. 86.

las opiniones serán tan divergentes como en el caso de la anástilosis.

### Consolidación estructural

Cuando el edificio se encuentra en un estado de deterioro agudo, no será suficiente la cirugía menor y, para defensa de la estabilidad del mismo, será necesaria una intervención en mayor escala. Entonces tenemos el caso de la consolidación estructural.<sup>110</sup>

La metáfora de Barbacci es excelente: «Un edificio que necesita restauración, es un edificio enfermo. Su médico es el restaurador». La metáfora nos facilita la forma de discurrir en esta materia. Como en el caso de las cirugías mayores en los seres humanos, las opiniones se desplazan diametralmente: Intervención, no intervención. Los arqueólogos y los románticos seguramente cerrarán la puerta al cirujano; y Ruskin dejaría que el último día llegara, con su paso lento, francamente y sin obstáculos, para no privar al monumento de los rituales del recuerdo. Los intervencionistas, en cambio, reclamarán restauración. Pero sus decisiones seguirán una u otra pauta en materia de reconstrucción.

<sup>111</sup> Pane. *Monuments and Sites*, op. cit., p. 68.

<sup>112</sup> Barbacci, op. cit., p. 88 y 282-283.

Lo específico de este tratamiento está en que el restaurador o conservador del monumento interviene directamente en la estructura misma que da estabilidad al inmueble artístico. Las protecciones y las reparaciones, en cambio, son de tipo más periférico y adicional. La restauración hecha en el Coliseo<sup>111</sup> sería un buen ejemplo, o la practicada en Pienza.<sup>112</sup> Se notará que en este punto, aunque incluido en el capítulo de tratamientos restauradores, he tenido que usar más de una vez la palabra restauración. Ello se debe a que las intervenciones mayores en la estructura fundamental tocan los límites, muchas veces, de la auténtica restauración, inmutadora quizá de la esencia estructural de la obra.

Se presentan, en ocasiones, defectos anatómicos, que enriquecen, podemos decirlo, al monumento, lo mismo que a las personas. Hasta el punto de que nadie los tomaría más como defectos corregibles, sino que los respetaría y aun admiraría en quien tan felizmente fue dotado por la naturaleza de tan característico y feliz defecto. ¿Quién se atrevería a consolidar la torre de Pisa para que ella se hundiera verticalmente en el firmamento? Se

<sup>113</sup> Pane. *Monuments and Sites*, op. cit., p. 70.

<sup>114</sup> Barbacci, op. cit., p. 97.

le respeta su tara congénita.

### Anastilosis

Anastilosis suena como resurrección es un nombre algo pretencioso para denominar un tratamiento intrincado. Consistente en la recomposición de un monumento, con la ayuda de las partes regadas en torno a las bases fundamentales que nos descubren las características del espacio y del volumen. Es el caso de los restos esparcidos, constituyentes de un fuste y un capitel dórico.<sup>113</sup> Barbacci nos proporciona una descripción de contenido más amplio, que incluye el tratamiento que denominaremos remoción.

La recomposición se aplica a los monumentos destruidos por los años, terremotos, acciones bélicas, rayos, o simplemente desmontados para reconstruirlos o liberarlos de las ruinas o destrucción total. Es susceptible de este tratamiento la arquitectura pétreo, preferencialmente; otras, por razones obvias de tipo práctico, no soportarían tal tratamiento, a no ser las obras de ladrillo. Se utiliza también en las esculturas.

Los monumentos clásicos son el campo más propicio para este género de obra preservacionista, también dicha anastilosis de anastilosis palabra compuesta de ana = de abajo hacia arriba; y stilosis columna.<sup>114</sup>

<sup>115</sup> Ibid. p. 99. «Si la anastilosis no se puede llevar a cabo con elementos auténticos solamente, entonces es necesaria la adición de partes nuevas, y propone problemas que han sido susceptibles de soluciones varias». Frin, op. cit.

<sup>116</sup> Barbacci, op. cit., p. 99.

<sup>117</sup> Pane. *Monuments and Sites*. op. cit., p. 60.

<sup>118</sup> Barbacci, op. cit., p. 97.

En algunos casos casi todas las piezas requeridas para la anastilosis están al alcance del restaurador; a veces muchas de las piezas faltan. Pero en ambos casos la anastilosis es posible y permisible.<sup>115</sup> Sin embargo, cuando son muy pocas las piezas auténticas, ha de hablarse entonces de una auténtica reconstrucción, ya que el tratamiento que ahora discutimos debe ser algo de tipo muy elemental, una simple preservación de primera clase.

Si la anastilosis se verifica en sitio diferente a la localización original, tenemos el caso de la relocación monumental.<sup>116</sup> Pane nos proporciona buenos ejemplos de anastilosis: Machu Picchu, en Perú, y muchos templos egipcios.<sup>117</sup> Barbacci nos recuerda el caso del Templo de Selinunte, en Sicilia.<sup>118</sup>

Dentro de los límites trazados, la práctica que discutimos proporciona muy pocas posibilidades al restaurador para excederse en su intervención, y, al parecer, nadie la objetaría. Sin embargo, no existe un acuerdo pleno sobre la validez de la misma. Reiteramos lo que antes se señaló. O se dispone de casi todas las piezas

<sup>119</sup> Ibid., p. 97. En relación con Ruskin, y al contrario de lo que se pudiera pensar, se puede citar una explícita aprobación de la anastilosis, en una carta suya al Conde Zorli, en relación con los trabajos de restauración en la iglesia de San Marcos, de Venecia. -Summerson, *Ruskin, Morris*. op. cit., 5.

<sup>120</sup> Giovannoni, op. cit. p. 146.

requeridas, o nos encontramos ante la necesidad de llenar inmensos vacíos para una anastilosis seria, tal vez, aceptada por los restauradores de cualquier tendencia, mas no necesariamente por Ruskin y sus secuaces. Tampoco por parte los arqueólogos.

Estéticamente, la anastilosis tiene un valor en sí. Sin embargo, no se ha de olvidar que el monumento destrozado y en ruinas tiene un valor para el poeta; otro para el arqueólogo. Para ambos su estado ruinoso es satisfactorio. Pero no se puede exigir del arquitecto la misma actitud romántica y científica. Él está impulsado a levantarlo de nuevo.<sup>119</sup>

Pero si se trata de suplir muchas partes faltantes, las opiniones se dividen. Escuchemos a Giovannoni sobre este punto.

Se trata aquí de añadir elementos nuevos, de importancia accesoria y que no constituyan la parte esencial faltante en la estructura del monumento. Ante este hecho, la aflicción de las teorías expuestas parece obvia. Para los defensores de la actitud extrema, conservar, no restaurar, nada se puede hacer que signifique adición o renovación. Los partidarios de la restauración estilística querrán la sustitución de piezas y aun zonas nuevas, de acuerdo con el estilo del monumento, imitando fielmente el estilo y la forma antigua y los mismos materiales, de manera que la unidad vetusta ciertamente se recomponga en la forma más similar al estado originario. Las teorías intermedias aceptan la sustitución de piezas, pero en forma que distinguan perfectamente las nuevas de las auténticas.<sup>120</sup>

<sup>121</sup> Ruskin. *The Seven Lamps of Architecture*, op. cit., p. 162-163.

Es evidente, sin embargo, que Ruskin tuvo en mente alguna especie de anastilosis, cuando escribía en *Las siete lámparas de la arquitectura*, sobre el cuidado de los monumentos.

Un sencillo principio debe prevalecer en las operaciones conducentes al mantenimiento de un edificio: todas las piedras desprendidas deberán retornarse a su lugar; y si alguna se añade por razones de consolidación de los muros, la piedra nueva debe tener una apariencia diferente de las auténticas y vetustas, con blancura de mármol y grabada en cada una la fecha de su inserción.<sup>121</sup>

La teoría de la restauración estilística compagina con la actitud de los restauradores artísticos que, como Boito, querría limitar algunas restauraciones a las que analógicamente realizan los curadores de pintura. Quizá Viollet-le-Duc suscribiría esta posición. La ‘teoría intermedia’, de que habla Giovannoni, y que es más llamativa para los restauradores críticos, se adhiere a dos principios básicos: Sinceridad y validez. Terminemos este punto con las normas que establece, sobre la anastilosis, la *Carta de Venecia*.

\* N. del E.: La nota 122 no estaba asignada en el original.

<sup>122</sup> Barbacci, op. cit., p. 99.

<sup>123</sup> Pane, *Monuments and Sites*. op. cit., p. 50.

<sup>124</sup> Viollet-le-Duc, op. cit., p. 16. En material de excavaciones, ver lo prescrito por la *Carta de Venecia*, en el artículo 15.

Todo trabajo de reconstrucción deberá excluirse *a priori*; tan solo la anastilosis, o recomposición de las partes existentes pero desmembradas, puede tenerse en cuenta. Los elementos de reintegración se reconocerán siempre y representarán el mínimo necesario para asegurar las condiciones de conservación de un monumento y restablecer la continuidad de sus formas (Art. 15).

### Limpieza

Este título se refiere a las labores de remoción de cuanto ha sido apilado dentro o en torno a los monumentos, por elementos naturales. Ejemplo referido por Pane es la iglesia de San Agustín, en Acolman, México.\* <sup>122</sup> <sup>123</sup> No se trata propiamente de una excavación, que pertenece al campo de la arqueología, tan despreciativamente mirada por Viollet-le-Duc: «Técnica del arqueólogo, escrutador del pasado, que exhuma pacientemente los más pequeños rastros de las artes que parecían pérdidas.<sup>124</sup> Aunque lo parezca, no es un tratamiento fácil. En algunos casos es obvio, como en el caso de Acolman; en otros casos es un simple preámbulo para la restauración. El escombros acumulado en torno a un monumento, bien puede ser, para el arqueólogo, un documento; para



el romántico, parte auténtica de la ruina.

## 2. Tratamientos de restauración

El tema que se inicia está relacionado con los grandes tipos de tratamiento restaurador. Como se indicó antes, al tratar de la conservación monumental, no existe en el punto presente acuerdo alguno sobre la terminología y amplitud de cada uno de los cuatro grupos. Tras un proceso de síntesis, todos los tratamientos restauradores podrían agruparse de acuerdo con cuatro criterios: Algo ha de suprimirse en el monumento: remoción. Algo se le ha de adicionar para concluirlo: terminación. Por fin, el edificio ha de ser sometido a reconstrucción y a adaptación, o, como se dice también, reanimación. Después, analizando cada uno de los grupos, llegaremos a comprender los diferentes procedimientos restauradores en uso.

### Remoción

Se trata de suprimir algo que ha sido añadido, en época posterior, a un monumento preexistente. Pero esta adición podría haber sido verificada por agentes

naturales y humanos. Los elementos naturales, como el paso del tiempo, afectan la personalidad externa del monumento dejando en su periferia sus huellas digitales. Por ello, los restauradores deciden, muchas veces, limpiar el monumento. Es la limpieza, de que antes se habló; o mejor una forma de ella, pero que adquiere especial importancia porque se trata de suprimir, a veces, la pátina del tiempo.

Por otra parte, los agentes humanos pueden haber adicionado el monumento en una de dos formas. Ya por razones propias de él motivos artísticos, funcionales o estructurales o por abusivas ocupaciones, como en el caso, frecuente en las catedrales, de encerrar pequeños negocios callejeros entre los contrafuertes románticos.

Se entiende por liberación de un monumento, el complejo de trabajos conducentes a depurar lo de parasitarias adiciones pseudoartísticas o utilitarias, que afectan su valor.

En los edificios longevos, el tiempo ha acumulado, por dentro y por fuera, nuevas obras que ocultan o sustituyen partes originales y de valor. O, simplemente, se han afincado en ellos estructuras menores que han dado origen a una convivencia no siempre pacífica.<sup>125</sup>

<sup>126</sup> Las adiciones hechas en los monumentos por razones funcionales son motivo de estudio en los párrafos dedicados al problema de la adaptación o reanimación de los edificios; a las adiciones estructurales ya nos hemos referido al hablar de la consolidación estructural.

<sup>127</sup> Pane. *Monuments and Sites*. op. cit. p. 23-26.

El problema se plantea al restaurador de remove o no esas adiciones subsiguientes y algunas veces parasitarias.<sup>126</sup>

#### Terminación de un monumento

La voz terminación se refiere a las intervenciones restauracionistas mediante las cuales un arquitecto decidiera construir en el monumento inacabado, algo que, según el proyecto original, debería haber coronado la obra. Muchos son los estímulos que nos llevarían a tales determinaciones: artísticos, estructurales, funcionales o simplemente sentimentales.

La obra llamada sustitución bien podría reducirse al concepto de terminación. Consiste en complementar partes faltantes de un edificio esculturas, vidrieras, etc., con elementos nuevos, a cambio de los originales destruidos o deteriorados. De ordinario, esas partes que han de sustituir en un edificio sus elementos faltantes, son tomadas de otros monumentos de la época, de menor importancia artística e histórica. En el segundo caso, la expoliación de que es víctima un edificio, debe ser sometida a cuidadoso examen.<sup>127</sup>

<sup>128</sup> Ibid, pp. 49-50.

<sup>129</sup> Hosmer, op. cit., pp. 278-279.

<sup>130</sup> Menéndez Pidal, op. cit. p. 44.

<sup>131</sup> *National Geographical Magazine*, Vol. 129 (mayo, 1966), p. 694.

### Reconstrucción

Es levantar de nuevo lo que se ha destruido. De acuerdo con la magnitud de la obra, se podría tratar de una reconstrucción total o parcial. En el primer caso se habla también de integración del monumento; en el segundo de una reproducción. Todo depende de la porción subsistente de la primitiva fábrica arquitectónica. Los trabajos realizados en la Catedral de Santa Clara, en Nápoles, o en la de Bolzano, son ejemplos de reconstrucción parcial.<sup>128</sup> En cambio, La Stoa de Attalos, en el Ágora de Atenas, nos ejemplariza una auténtica reproducción.

La relocación, que es un caso de reerección de un monumento despiezado y trasladado, es un recurso hoy bastante usado y que reviste caracteres espectaculares. La relocación de Hathaway House,<sup>129</sup> los Claustros de Barnard, en New York, la traslación de San Pedro de la Nave, al ser inundado el originario emplazamiento que ocupaba el monumento,<sup>130</sup> y el reciente caso de Abu Simbel, en Egipto,<sup>131</sup> son apasionantes demostraciones de esta obra de romanos. El tratamiento dado al templo

<sup>132</sup> Pane, *Monuments and Sites*, op. cit. p. 68, ss.

<sup>133</sup> Menéndez Pidal, op. cit., p. 45.

de Malatesta, en Rimini, Italia,<sup>132</sup> fue, estrictamente hablando una reparación de reparo, obtenida mediante la reerección del monumento sin desplazamiento local. Los restauradores estaban muy preocupados por la estabilidad del monumento, pero su interés dominante era retornar al edificio su pureza geométrica. También por reerección sin desplazamiento, se salvó la cúpula de la Catedral de Zamora, mediante el desmonte paulatino y la sustitución de piedras.<sup>133</sup>

Concluamos este punto sobre la relocación, con lo que prescribe la *Carta de Venecia*: «El monumento es inseparable de la historia de la cual es testigo, y también del medio en el cual está situado. El desplazamiento relocación de todo o parte de un monumento no puede ser pues tolerado, sino en el caso en que la conservación del mismo exija, o bien cuando razones de gran interés nacional o internacional lo justifiquen» (Art. 7.).

Por su parte, la UNESCO, refiriéndose a este procedimiento de traslación o desplazamiento, declara que debería tenerse en cuenta la importancia relativa

<sup>134</sup> Barbacci, op. cit., p. 136.

de los bienes culturales, para tomar las medidas salvadoras de los monumentos, y trasladarlos, si la zona en que se encuentran ha de ser transformada (Art. 5, b). Pero aclara que, al relocalizarlos, se escoja para ellos un lugar o conjunto que se asemeje a la ubicación primitiva del edificio y sus vinculaciones naturales, históricas o artísticas (Art. 11). Todo esto, concluye, exige un delicado estudio previo, realizado con la suficiente anticipación (Art. 22, b.).

#### *Adaptación o revivificación del monumento*

Razones de tipo funcional y utilitario podrían forzar al restaurador a introducir en los monumentos cambios o adiciones. En uno y otro caso, nos encontramos ante lo que se llama adaptación o reanimación monumental. Es evidente que este tratamiento se aparta de la noción de restauración propiamente dicha,<sup>134</sup> y se convierte en un problema de diseño mediante la conservación. El motivo de fondo para tal procedimiento es que los monumentos históricos no deben tener solamente un carácter de museo, sino que deben ser normalmente utilizados, en los límites de lo posible, para que sean

<sup>135</sup> *Premier Colloque sur...* op. cit., pp. 56. Menéndez Pidal, op. cit. p. 21.

monumentos vivos, no entes fallecidos y amortajados. Tras esto, claro está, militan motivos de tipo socioeconómico.<sup>135</sup> Y, como por otra parte, el edificio estaría fuera de combate si hubiera de seguir desempeñando una función obsoleta, es preferible devolverle la vida cambiándole sus funciones en el complejo urbano.

Este proceder, de ordinario, exige muy pocas transformaciones, especialmente si se observan normas lógicas, suficientemente conocidas. Ante todo, se ha de asignar al edificio transformado o transformable, una función vecina o análoga a la original. Hoy Aggia Sophia no es una iglesia ni una mezquita, es un museo. Y la función que se le asigne, por otra parte, debe ser seleccionada entre aquellas que realmente, puedan hacer del edificio algo útil dentro del concepto cultural y utilitario de hoy.

Convendrá, también no someter el edificio remodelado a funciones excesivamente dinámicas, propias del mundo de hoy, que puedan interesar la estabilidad. Ni tampoco a aquellas que puedan decir menos o

<sup>136</sup> Premier Colloque sur... op. cit., pp. 56-57.

perjudicar los caracteres artísticos e históricos de la obra.<sup>136</sup> O, como lo dice la *Carta de Venecia*:

«Los agregados no pueden ser tolerados si no se respetan todas las partes del edificio, su esquema tradicional, el equilibrio de su composición y sus relaciones con el medio ambiente» (Art. 13).

Esquema II – Síntesis de la sección tercera

Conservación (respeto a la forma actual del monumento)	Preservación de ruinas, museos <i>in situ</i> .
	Protección: No toca el monumento a no ser en forma leve.
	Reparaciones: Intervenciones periféricas en la estructura o elementos constructivos fundamentales.
	Consolidación estructural: Intervención en la esencia misma estructural.
	Anastilosis: Reconstrucción con piezas auténticas.
	Relocación: Desplazamiento y reconstrucción
	Reerección: Reconstrucción total o parcial, sin desplazamientos.
	Limpieza: Excavación
Restauración (inmutación de la forma actual del monumento)	Remoción: Demoliciones de algo que se juzga anormalmente añadido.
	Terminación: Adición de algo que al monumento se le considera debido. Sustitución.
	Reconstrucción total o parcial con elementos constructivos no auténticos. Reproducción.
	Adaptación – reanimación: Diseño mediante la conservación.



## SECCIÓN CUARTA

### PRINCIPIOS EN ACCIÓN

No es fácil manejar el propósito de esta cuarta sección de la primera parte. Todo depende de un interrogante crucial: ¿En qué forma los principios establecidos en su secuencia histórica y sistemática han de influir en la decisión del restaurador, cuando esté enfrentado a un problema concreto? ¿Cuáles deben ser los pasos para tomar decisiones en el campo teórico práctico? Ante todo, debe ser consciente de su responsabilidad profesional, y adoptar desde un principio la actitud que, durante la obra, le sirva de guía. Vimos

antes que el restaurador, como Viollet-le-Duc, está enfrentado al dilema que dos criterios le plantean: el histórico y el artístico.

En segundo lugar, una vez tomada la decisión a favor de uno u otro criterio, el restaurador debe nuevamente o adoptar la actitud de restaurador de una obra, o simplemente participante en el desarrollo histórico y artístico del monumento. Esta actitud va a determinar el grado de intervencionismo en el estado actual de la obra.

Por fin, estas dos decisiones iniciales serán determinantes efectivas, en el modo como él, el restaurador, maneje una serie de factores y valores anejos al monumento. Estos son la materia prima con la cual él va a trabajar, y no sería legítimo que iniciara la obra sin antes haber llegado a un conocimiento y evaluación plena de unos y de otros.

Los valores y factores artísticos son la unidad formal, los elementos estructurales, los elementos constructivos, los caracteres decorativos y los

<sup>137</sup> Argan, Giulio Carlo. *Tipologia, simbologia, allegorismo delle forme architettoniche*. Bollettino del Centro Internazionale di studi d'architettura Andrea Palladio.

espaciales.<sup>137</sup> Todo lo relacionado con la unidad formal es de capital importancia. Es la base de una buena composición e integra todas las partes del edificio entre sí, y con el ambiente urbano o paisajístico. Por otra parte, tiene todo ello qué ver con las intenciones de aquellos que, en una u otra forma, influyeron en la existencia actual del edificio.

Los factores históricos radican en los sucesivos períodos del edificio, y sientan una sólida base para el llamado criterio histórico. Pero éste depende también de los valores que se dicen asociativos: hechos históricos que acontecieron en torno, o a propósito del monumento; factores de orden social o tradicional. Estos valores asociativos son de inmensa gravedad en los procesos evaluadores. El Campanile de San Marcos, en Venecia, además de tener valores artísticos intrínsecos, como volumen y como elemento eje de un diseño urbanístico, está asociado a un valor social por ser símbolo de la ciudad.

Concedido que, tratándose de valores, especialmente cuando salvarlos a todos es incompatible, toda

decisión es dolorosa. No siempre es posible salvar todo el activo histórico o artístico del inmueble. La restauración de la iglesia de San Esteban, en Viena, es un ejemplo. El techo de madera, del siglo XV, obra maestra de la construcción, no puede ser reproducido después del colapso en la última guerra. En cambio, mediante placas prefabricadas de concreto, tendidas sobre la nave, y cerchas de metal, se restauró la estampa exterior de la Catedral.

Sometamos a una síntesis el complejo problema, en el cual los restauradores, al tomar una decisión teórico práctica, deben poner ante sus ojos: los principios guías, de acuerdo con la descripción histórica que de ellos hemos hecho; las actitudes diversas que pueden adoptar; los valores que deben ser investigados, y la intención que ha de ser la dinámica de su acción. No es nuestro intento dar respuestas específicas para casos particulares, ni vamos a penetrar en disquisiciones casuísticas para ilustrar la síntesis final. Espero, sin embargo, que esta forma de proponer todo el tema desarrollado en una síntesis, a manera de epílogo, signifique una contribución al difícil momento de las decisiones en materia restauradora.

Ante todo, Viollet-le-Duc, un símbolo del movimiento que él iniciara. Como se dijo antes, y de acuerdo con principios predominantemente artísticos, enfrentado a un problema particular, adoptaría la actitud de un restaurador de valores artísticos, ya que los de carácter histórico intrínseco pasarían, de acuerdo con la unidad de estilo, a un segundo plano. Y las intenciones del arquitecto original prevalecerían sobre las del restaurador. Más aún, dada su posición extrema a favor de los valores artísticos, los de carácter social o tradicional cederían ante aquéllos. De allí que, en la restauración de Nuestra Señora de París, en donde asumió el papel de «restaurador» de lo que nunca había existido ni siquiera en la mente de los constructores del siglo XIII, Viollet-le-Duc, llevado de intereses artísticos, prefirió pasar por alto el valor social y tradicional de las torres existentes, para proponer lo que el público no hubiera aceptado, dos agujas sobre el perfil simbólico del magno monumento. Finalmente, preocupados más por la anatomía de la obra en sí, poca o ninguna atención prestarían los restauradores cuyo perfil trazamos, a los valores de tipo ambiental. Las funciones también estarían dictadas por las que habían sido tradicionales en el monumento.

\* N. del E.: La nota 138 no estaba asignada en el original.

<sup>138</sup> Pane. *Monuments and Sites*. op. cit., p. 54-55.

<sup>139</sup> Barbacci, op. cit., p. 69.

Los neointegracionistas adoptan la actitud de participantes en el proceso histórico de la obra, el cual proceso debe ser respetado. Sus principios están basados en criterios históricos. Y la contribución que prestan en el devenir del monumento, no guarda parentesco alguno con el estilo o estilos precedentes, contentándose sencillamente con una secuencia lógica entre lo antiguo y lo que ellos introducen en el monumento que llegó a sus manos. Por tanto, las intenciones del restaurador deben prevalecer sobre las de los arquitectos originales. Él actúa ahora, independientemente de aquéllos, de acuerdo con el momento histórico que se vive. Investirá también de poder decisorio, respecto a los valores de unidad, y los sociotradicionales ambientales o funcionales.

El seguidor de la *Carta del Restauro* funda sus principios en un criterio histórico, y actúa como restaurador del proceso histórico,\* <sup>138</sup> <sup>139</sup> al cual los valores artísticos están tan íntimamente unidos, que llega a existir entre ellos casi una absoluta identificación. De nuevo aquí, las intenciones del restaurador como en el caso de Viollet-le-Duc ceden el paso a las del

constructor inicial; y el respeto por los valores sociotradicionales corre a la par con los del orden histórico. La unidad surge del mismo proceso histórico. Por fin, puesto que la *Carta del Restauero* insinúa alguna preocupación por los aspectos ambientales, los alrededores del monumento y su unidad orgánica con el lugar pasan también a ser objeto de cuidadosa conservación o restauración.

Los restauradores críticos son participantes en la hechura de una obra de arte, y olvidando el proceso histórico un tanto, se constituirían en arquitectos de turno, con plena libertad de creación. Sus principios se fundan en un criterio artístico, y sus contribuciones a la obra, adherente lógico del pasado, pero con el espíritu de hoy continuarían en el monumento la esencia de su unidad artística. Ya se ve que, como participantes en el proceso de la obra, sus intenciones tienen que predominar sobre las de los arquitectos originales. Para el restaurador crítico, están repletos de peso los valores sociotradicionales; y se aventura aun a recrear los sentimientos psicológicos, mediante la restauración de los ambientes urbanos o paisajistas.

	1. Decisión fundamental	2. Actitud fundamental	3. Criterio directivo	4. Decisiones respecto a los valores	5. Decisión respecto a los tratamientos
Acción	<p>Conservar (respeto a la forma actual del monumento)</p> <p>Restaurar (inmutación de la forma actual del monumento)</p>	<p>Restaurar la obra</p> <p>Participar en la obra</p>	<p>Criterio histórico</p> <p>Criterio artístico</p> <p>Unidad de estilos</p> <p>Según el estilo de nuestro tiempo</p>	<p>Valores históricos intrínsecos y asociativos (criterio sociológico)</p> <p>Unidad formal</p> <p>Valores estructurales</p> <p>Valores constructivos</p> <p>Valores espaciales</p> <p>Valores decorativos</p>	<p>Tratamientos (ver esquema II)</p>

Esquema III – Síntesis de la sección cuarta

### Esquemas complementarios

Estas notas fueron trazadas en el ambiente de un Seminario, en que participó el autor, y en Cornell University, Estados Unidos y la presentación actual de ellas es fruto de otro Seminario dirigido por él mismo, en la Universidad Javeriana, de Bogotá, Colombia, a estudiantes de cuatro universidades. Por ello, el empeño en que las notas sean, además de una compilación y estructuración de datos, un trabajo pedagógico; y en que se llegue a síntesis claras y comprensivas. Se trataron entonces tres esquemas que complementan el estudio. Como todo esquema, es para ser aplicado, por lo mismo que no puede ser ni exhaustivo ni plenamente fiel al pensamiento contenido en el texto. Quizá pueden ser excesivamente estructurados, cuando el fondo de las ideas que los originan no llega, ni pueden llegar, a la misma precisión y límite de conceptos. Sin embargo, como toda ayuda pedagógica, no carecen de la utilidad que por su naturaleza les es inherente.

Estas notas las dedico a los estudiantes que tuvieron la benevolencia de escucharme, y que me iluminaron con sus preguntas, sugerencias y trabajos.



Nota: La segunda parte de este estudio, sobre la Restauración de Conjuntos Históricos, se halla actualmente en preparación, y será publicada en próximo número de *Apuntes*.