



La naturaleza de lo antiguo y el impulso restaurador

J. Miguel Hernández León

Arquitecto

(Texto Introdutorio para el
II PLAN GENERAL DE BIENES
CULTURALES DE ANDALUCÍA)

¿Qué contradictorio impulso es el que determina la voluntad de detener la huella de la **temporalidad** en el objeto artístico, cuando, al mismo tiempo, el origen de la valoración está en su naturaleza histórica? Al interrogarnos sobre esta paradoja, real o aparente, parece como si intentáramos ignorar la lógica inherente a la metodología de la restauración, o a la reflexión implícita contenida en la evolución de la legislación sobre el patrimonio histórico. Se trata de una pregunta retórica que intenta **radicalizar** la significación contemporánea del **monumento**, esa obra, según Riegl (1), “creada por la mano del hombre y realizada con la finalidad de conservar, presente y vivo, un determinado recuerdo en la memoria de las futuras generaciones”.

La naturaleza de lo **antiguo** resulta relativizada por la propia Historia, por la cualidad de su presencia en la memoria colectiva. La autoconciencia del individuo histórico, la conciencia moderna, rompió la dimensión mítica de lo **antiguo** como ideal inalcanzable y, al mismo tiempo, modelo de referencia. En la crisis de la noción de **renacimiento** está reflejada la primera búsqueda **radical**, (de su raíz u origen), respecto a la valoración social de la antigüedad.

Es, por tanto, el tiempo, el parámetro determinante de la cualidad de determinados objetos, de su naturaleza evocadora o de su capacidad ejemplificadora en los procesos creativos.

Así es, no sólo porque la Historia ha ido modificando la valoración crítica de lo antiguo, sino porque la misma modernidad señaló una sutil línea de demarcación en cuanto a la disponibilidad del monumento antiguo.

Cuando el papa Eugenio IV ordena aislar el Pantheon romano, eliminando las construcciones medievales que se le habían adosado, o Alberti completa la fachada de Stª Maria Novella, integrando las partes originales en el nuevo sistema renacentista, es meridiana la voluntad de **recrear** aquellos fragmentos de antigüedad que habían renovado su valoración artística, desde una instancia estética que reclamaba su

fundamento, precisamente, en una mirada libre para la reinterpretación de los orígenes.

Alois Riegl estableció la disección más completa, desde la percepción moderna, de la compleja naturaleza de lo antiguo. Su primera lúcida intuición fue la equiparación entre la antigüedad y lo monumental. Es decir, comprender que ese “culto moderno” se dirigía hacia el **objeto de la memoria**.

El “valor de evocación” (*Erinnerungswert*) se constituye como el núcleo originario en la consideración de la relación del sujeto moderno con el objeto histórico. Proviene de una **intencionalidad** explícita o no (lo que se determina respecto al acuerdo o reconocimiento en su creación y en la interpretación contemporánea), el monumento antiguo, como objeto de la memoria, participa de esta dimensión evocadora.

Y este valor coexiste con la dual naturaleza del monumento artístico, en cuanto que es, en realidad, un “monumento de la historia del arte”. El “valor histórico”, reside en su capacidad para representar, de forma singular, una determinada etapa del devenir artístico, por lo que interesa desde su **estado inicial**, y exige que se garantice su fiabilidad como documento. El sentido de la intervención restauradora sería el de **detener** su proceso de degradación, entendiendo que las modificaciones sufridas pertenecen, de igual forma, a su dimensión documental.

En este sentido, la solicitud de la instancia histórica entra en contradicción con la apreciación, en cierto modo estética, con la que Riegl define aquella capacidad evocadora del monumento.

El “Alterswert”, que podríamos traducir como “valor de antigüedad”, es epidérmico y se manifiesta en la percepción de la estructura física del objeto. Se corresponde, en forma más o menos equivalente, con la concepción de Ruskin sobre la **ruina**. La evocación depende de la **representación** –de la apariencia de antigüedad–, de lo temporal; en la pérdida de la integridad de la materia y la forma, o en la disolución cromática del objeto. Riegl anticipa, así, el

1. Alois Riegl, “Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung”. Viena 1903.

valor de la "pátina" que definirá Cesare Brandi, de manera explícita.

En síntesis, Alois Riegl nos describe un sistema de valores estructurado en torno al **reconocimiento** del monumento por su capacidad de evocación; facultad emanada de su **historicidad** y **valor de antigüedad**. Aquí reside la **naturaleza de lo antiguo**.

Reconocer el monumento, tomar conciencia de su presencia, no se reduce al fenómeno sensible. Es una "epifanía" de la obra, en la que tiene un papel fundamental la comprensión de su **contemporaneidad**. O lo que es lo mismo, la funcionalidad de la obra en el plano estético, su **valor artístico**, en cuanto que el monumento satisface el "Kunstwollen" moderno por sus características formales.

El ensayo de Riegl da cuenta y resumen, al inicio del siglo XX, de la serie de aportaciones y experiencias que conforman el pensamiento moderno sobre la restauración. Y responde, en cierto modo, a la interrogación inicial: **reconocer al monumento es aceptar su naturaleza antigua, y la experiencia que lo determina pertenece a la instancia estética**.

"Toda intervención restauradora es, para cualquier edificio, una experiencia bastante dura"

La restauración, por Viollet-le-Duc, del castillo de Pierrefonds, concreta una importante modificación en la metodología: la que va desde el proyecto inicial de 1857, respetuoso con la situación de ruina parcial, al propósito final de **reconstrucción en estilo**. Es conocida la dimensión ideológica que, bajo el influjo del propio emperador Napoleón III, permite una operación tan ambiciosa como desmesuradamente romántica.

La idea de la recuperación **unitaria** del monumento, es un fenómeno específico de la revalorización estilística del gótico. En primer lugar, porque la figura de Viollet-le-Duc surge en el período histórico en que la sociedad francesa rectifica en su actitud destructiva de la memoria medieval y aristocrática como símbolo de la Francia prerrevolucionaria. Un claro indicio de la nueva actitud fue el propósito del arqueólogo Rey, en el año 1839, de realizar una "Histoire du vandalisme en France depuis le XVI siècle", equivalente a aquel grito de denuncia publicado por Victor Hugo en 1825: "Guerre aux démolisseurs".

La reivindicación del gótico tuvo en Francia una dimensión compleja: fue tanto la recuperación de valores ideológicos del antiguo Régimen, expresión de la conciencia romántica, como del modelo de la racionalidad tectónica en la arquitectura. Es indicativa, en éste último sentido, la distinción entre la mera exaltación y el "Gegenwartswert" del estilo gótico. La bipolarización entre una actitud **conservadora** que valora el que "...las ruinas de un edificio revelan que en las partes desaparecidas o destruidas, se han desarrollado otras fuerzas y formas —las de la Naturaleza— de la ruina arquitectónica medieval —Diderot, Chateaubriand o Victor Hugo, entre otros—; de manera que los ele-

mentos naturales que ya se han instalado en ella, componen un nuevo conjunto, una característica unidad" (2), y otra **restauradora**, que lleva su impulso hasta la recuperación de una **unidad virtual**: "restaurar un edificio, no es mantenerlo, repararlo o rehacerlo, es **restablecer** un estado unitario que **puede no haber existido en ningún momento**" (3). **Conservación y Restauración**, en la terminología del Ochocientos, representan algo más, que una metodología de la intervención. Por supuesto que la opción "conservadora" implica un rechazo del falso histórico, una prevención ante las restauraciones destructoras y, por tanto, una visión más arqueológica del monumento, donde la comprensión de su realidad histórica se sitúa como valor excluyente. Pero no es sólo una reivindicación del valor de historicidad, de su funcionalidad como documento, sino, al mismo tiempo, se comprende que su naturaleza histórica es vehículo de sentimiento estético. La ruina tiene una función mediadora de la capacidad de reflexión del espectador. En ella se confunde, sin solución de continuidad, la superación del carácter irreversible de la Historia, —por la misma presencia de la huella de lo temporal—; la nueva "unidad" estética introducida por la acción de la Naturaleza, y una meditación de orden filosófico-moral, potenciada por el poder de evocación.

Lo que Ruskin o William Morris están defendiendo es, sobre todo, ese carácter irrepetible del monumento original, la **unicidad** que no es formal, sino que está ligada a la "sugestión misteriosa de lo que fue y de lo que perdió" (4). El monumento, histórico y artístico de forma simultánea, pertenece al creador originario, lo que nos niega la posibilidad de intervención, desde el derecho moral del "artesano muerto". Cuando, además, en la teoría pintoresca sobre el arte, la **ruina** posee un valor estético en sí misma.

La denuncia de Ruskin, crítico y literato, se realiza, y esto es importante señalarlo, dede una apasionada defensa del gótico en oposición al neoclasicismo. Un gótico redescubierto a partir de la sensualidad del cromatismo veneciano, y defendido con la misma sensibilidad que a la obra de pintores como Holmann Hunt o Burne-Jones. Se ha insistido, en el análisis posterior a la obra teórica de Ruskin, en el aspecto **moral** de su doctrina, desatendiendo la tradicional identificación entre verdad y belleza que se manifiesta en el sustrato de todos sus escritos. Es decir, la componente esencial de su planteamiento estético.

Su rechazo del "falso histórico" es más una oposición a la idea de imitación, —el engaño que se produce al presentarnos las cosas de distinta manera a como son en realidad—, que una defensa consciente del documento arqueológico.

"No es, pues, engañar, ocultar los medios de soporte de un peso cuando no se suele uno dar cuenta de este peso, y el dejar, por tanto, que se vea tan sólo el apoyo suficiente para el peso que se calcula". En esta justificación del botarel gótico, que realiza Ruskin en el capítulo "The Lamp of Truth", podemos detectar, —como en la exposición de las "tres

2. Simmel, G. "Las ruinas". Revista de Occidente (1924) IV.
3. Viollet-le-Duc, E. "Dictionnaire raisonné..." (1854). Subrayado propio.
4. Ruskin, John. "The Seven Lamps of Architecture". Se cita la edición de George Poutledge & Sons. Londres, 2ª Edición.

mentiras arquitectónicas”—, la verdadera naturaleza de su noción de verdad. No es con la realidad objetiva, estructuralmente positiva, con la que hay que reconciliarse desde la representación, sino con la **apariencia** de esa realidad.

La belleza sublime, que Ruskin sitúa en los síntomas externos de la **caducidad** de las fábricas arquitectónicas, en la pátina o en los estragos, que las asemejan a la Naturaleza, está determinada por una estética pintoresca de la apariencia. De hecho, en esa **imagen** de la Naturaleza expresada en la pintura de Turner:

Entre Ruskin y Viollet-le-Duc, entre “conservadores” y “restauradores”, existe algún punto más de contacto que la específica reivindicación del gótico; cuestiones que detectan planteamientos iniciales análogos y, simultáneamente, diferencias profundas:

- a. El valor dominante en el desarrollo de sus teorías y, por tanto, en sus metodologías de intervención, es de naturaleza estética. Completar la unidad ideal del monumento, desde la renuncia a todo matiz personal —en el propósito de Viollet-le-Duc—, aspirar a la total neutralidad respecto a la objetividad del estilo, son estrategias derivadas de un reconocimiento del KUNSTWERT (valor artístico) del gótico.

Si en el caso de la **restauración en estilo**, resulta definitorio el impulso de alcanzar la perfección formal, a costa, incluso, de la tergiversación histórica, también hemos visto como el “valor de historicidad”, de la teoría romántica de Ruskin, no es separable del sentimiento estético. La cultura de Ruskin fue **visual**, y así, como ya se ha señalado (5), determinadas descripciones como la de la fachada de San Marcos (6), nos dice más sobre la sensibilidad “pintoresca” del autor del texto, que sobre el carácter de la obra arquitectónica descrita.

La experiencia de la **apariencia visual**, conjuntamente con la identificación entre Naturaleza y Monumento, es determinante en el origen de la teoría de la **conservación**.

“Tened en cuenta sus piedras del mismo modo que haríais con las joyas de una corona. Poned guardianes como los pondríais a las puertas de una ciudad prisionera. Ligadlo con hierro cuando se disgrega, sostenedlo con vigas si se hunde. No hay que preocuparse de la brutalidad del socorro que se le lleve: es mejor que perder una pierna.” La técnica de la **prótesis**, aceptada en este conocido texto de Ruskin, habría que entenderla como parte de esa **escenografía** que potencia aquella unicidad dependiente del ciclo biológico.

- b. La afinidad por el gótico, proviene del reconocimiento de su valor de contemporaneidad (**GENWARTSWERT**), y sus propuestas están “contaminadas” por la reivindicación histórica de este estilo. Cuando Viollet establece, en el plano teórico, la posibilidad de completación de un monumento gótico a partir del estudio y análisis de sus fragmentos, se está dejando llevar por la admiración puesta en un sistema formal de extremada

coherencia, donde la apariencia visual y su estructura tectónica son coincidentes. La visión idealista de la **unidad** consecuente a la perfección del estilo gótico, es insoluble al descubrimiento de su **racionalidad** constructiva. En sus “Entretiens”, Viollet traslada el principio de racionalidad, desde el análisis del gótico, al propio método historiográfico, desde donde se revisan las arquitecturas históricas, y lo eleva a norma rectora de la composición arquitectónica. Ese “valor de contemporaneidad” que supone la presencia activa, respecto a la sensibilidad moderna, de determinados monumentos históricos. Y en el XIX, la lectura realizada por Viollet del gótico no es sólo el origen del historicismo neo-gótico, sino la línea argumental abstracta que confluye en el sistema ideológico que da cobertura al racionalismo arquitectónico del XX.

La interpretación de Ruskin es más problemática, pero pertenece al mismo sentimiento de contemporaneidad estilística. La manufactura artesana del gótico, como valor a reivindicar ante el creciente proceso industrializador, su dimensión ejemplar como expresión de una utopía medievalista, derivan en una propuesta de “revival” estilístico donde domina aquella filosofía sensualista de la apariencia. En este caso el “valor de contemporaneidad” del gótico se fija en su presencia simbólica, sin trascender la nueva historicidad.

EL ESPACIO DE LA MODIFICACIÓN

El pensamiento moderno sobre la restauración asume como inevitable la idea de **modificación**. Ésta es tanto un reconocimiento del inevitable conflicto entre la disparidad de valores que constituyen la naturaleza de lo antiguo, como una intuición desde el pensamiento estructural contemporáneo.

El hecho constatable de que “todo monumento artístico es, sin excepción, simultáneamente un monumento histórico, en la medida en que representa una etapa determinada en la evolución de las artes plásticas, y del que no es posible encontrar, en sentido estricto, un equivalente. A la inversa, todo monumento **histórico** es también **artístico**” (7), nos introduce a la dualidad básica de la obra de arte, donde la relatividad histórica se transforma en factor estetizante. Y de igual forma, a la dificultad inherente con la misma idea de lo monumental, de separar la instancia arqueológica-histórica de la artística.

Camillo Boito, inspirador de la nueva ley italiana de 1902 para “la conservazione dei monumenti e degli oggetti d’antichità e d’arte”, desde su experiencia docente intentó reconciliar estos valores, en cierto modo contrapuestos, desde la justificación de la voluntad restauradora.

En los ocho principios fundamentales, recogidos en la comunicación presentada al III Congreso de Ingenieros y Arquitectos celebrado en Roma en el año

5. Praz, Mario. “Mnemosyne”. Taurus 1979. Cap. II, “El tiempo revela la verdad”.

6. “Una multitud de pilares y blancas cúpulas, agrupadas en una baja y amplia pirámide de luz multicolor.” (*The Stones of Venice*, John Ruskin).

7. Riegl, A. op. cit.

1883 (8), se sintetiza su reflexión teórica sobre el problema de la restauración.

Su consejo a los restauradores de pintura: “pararse a tiempo, contentarse con lo menos posible”, anticipa el compromiso entre la opción positiva de la restauración y el respeto por la historicidad de la obra. “Pararse a tiempo” es, también, establecer el **límite** entre la parte original de la obra y lo que corresponde a la nueva intervención. Esta postura “razonable” pretendía incluso profundizar en la casuística particular de cada estilo, diferenciando entre la naturaleza “pintoresca” del monumento medieval y la más “arquitectónica” del renacentista. En todo caso, se trataba del reconocimiento de la implicación, de las teorías más radicalizadas sobre la restauración, con la circunstancia histórica de una reivindicación estilística.

El punto octavo de estos principios, puede entenderse como el resumen de la postura de Boito ante la necesidad de intervenir: la **notoriedad** de la actuación. Es decir, la claridad **visual** y **documental** que permita discernir, tanto al profano como al especialista, el límite de la modificación realizada. Señalar la diferencia estilística entre lo antiguo y lo nuevo, remarcarla con la diferenciación de los materiales usados, o evitar los temas ornamentales de las partes nuevas, son aspectos del mismo planteamiento: discernir desde la apariencia la complementación de la nueva unidad. La unidad formal violetiana, presupuesta desde una concepción atemporal del monumento, se resuelve en un nuevo concepto de unidad que acepta la presencia de la Historia, —de las intervenciones sucesivas, de la pátina como huella del tiempo—, como parte insoluble de la misma naturaleza de la obra de arte.

La arquitectura es, también, documento histórico. Por eso la cautela de Boito en exigir que se inscriba la fecha de actuación, u otro signo convencional en la parte nueva, la descripción y documentación gráfica o fotográfica, de las diversas fases de los trabajos, o la exposición de las partes materiales eliminadas en el entorno, tiende a clarificar, y a controlar, lo que ya será un nuevo dato de la presencia de la Historia. La nueva concepción holística del monumento se extiende en el tiempo como un sistema que regula la **modificación**, y donde la exigencia de documentación analítica e histórica —la identificación en el conjunto de cada uno de los episodios históricos— obliga a rechazar todo intento de **restauración en estilo**. Boito, con su condena del “falso histórico”, va a consagrar la insoluble correspondencia entre los valores históricos y artísticos de la obra, de la misma manera que introduce a la intuición de que el monumento supone una unidad más compleja que la de la coherencia estilística y ornamental: **el espacio de la modificación**.

Una definición simplificada de la noción de estructura formal, nos conduce a la idea de un **conjunto de elementos autorregulados**, pero también de **reglas de transformación**. Si la voluntad violetiana de recuperar la unidad ideal del monumento, pudo justificar, por ejemplo, la restitución original del Panteón de Roma, eliminando en 1893 las torres-campana-

rio, añadidas por Bernini en el siglo XVII, —se entendía como rechazable la idea de modificación—, la concepción moderna —dubitativa respecto a la decisión de eliminar los añadidos, ya revestidos de la dignidad de ser Historia— hubiera, posiblemente, considerado traumática la radical opción.

El resultado de la modificación de Bernini, como reflejan las viejas imágenes, no era afortunado, pero la supresión de unas partes, de indudable relevancia histórica y documental, no hubiera estado justificada sin la hipótesis de la íntima ligazón entre “valor de arte” y “valor de historicidad”.

La comprensión de la realidad histórica del monumento sólo justifica, —en la teoría de Boito y de su continuador Gustavo Giovannoni—, la supresión de aquellos elementos añadidos “desprovistos de significado, que representen desfiguraciones inútiles”. Es decir, el **límite** para aceptar el **collage** histórico, no es elegido por el rigor arqueológico, sino por su desajuste formal, por su ignorancia de que el **espacio de la modificación** presupone el conocimiento, y cumplimiento, de unas reglas de transformación. Y estas reglas, indudablemente, son de naturaleza estética y se explicitan mediante artificios compositivos.

La diferenciación, pues, entre categorías estéticas, como sustrato abstracto de la idea formal que determina la estrategia compositiva, y la correspondiente apariencia visual de la obra, que es el resultado de la composición, puede explicar lo relativo de la decisión restauradora, tanto en el tiempo como respecto a la individualidad del monumento. En efecto, los valores estéticos, —como se comprueba en la sustitución del ideal clásico de lo **bello** por lo **sublime** en la modernidad—, son relativizados desde la Historia, y, por eso, ésta, se transmuta en la única posibilidad de belleza. Y en la sustancia de la nueva concepción estructural.

Si el monumento se concibe como algo solidario con sus “condiciones ambientales” en la aportación teórica de Gustavo Giovannoni, sólo estamos en la aplicación coherente de su concepción de la **integridad arquitectónica** de aquél. Giovannoni va a ser testigo de las operaciones de **sventramenti** que modifican las relaciones del edificio con su contexto urbano, y las rechaza, como alteraciones indeseadas de su realidad histórica y estructural.

Los “inoportunos aislamientos” infringidos a la obra monumental, provienen de la misma concepción intemporal y abstracta que la hipótesis de **unidad ideal en estilo**; es, en cierto modo, la consecuencia lógica de una teoría que propugna la eliminación de los añadidos híbridos desde el punto de vista estilístico, que fuerza la realidad del monumento hacia esa utopía de la unidad formal. Si bien, tanto las intervenciones en el sentido de **aislar** la obra arquitectónica de su contexto urbano, como aquéllas que propugnan conservar el entramado de relaciones entre monumento y ciudad, participan del mismo principio **estructural**, no menos es cierto, que la primera opción lo entiende de una manera abstracta, en la

8. Ceschi, Carlo. “Teoria e Storia del Restauro”. Bulzoni Editore. 1970.

que la ciudad se pretende como un marco neutro, eliminando las "contaminaciones" que desvirtúan la lectura formalista de la arquitectura.

Las nuevas ideas de monumento en su **contexto ambiental** y de **ciudad histórica** pueden ser así interpretadas como sucesivas aproximaciones hacia ese núcleo de la teoría restauradora moderna: la realidad **histórica** y **estructural** de la obra de arte.

La conferencia de Atenas de 1931 abordaba, por vez primera, la cuestión de la conservación de los monumentos en su entorno histórico, de igual forma que los problemas de la ciudad **antigua** y de la arquitectura no monumental.

"Mientras que el monumento y su entorno exigen la **permanencia**, la vida del conjunto de la ciudad exige la **transformación constante**" (9). Esta contradicción, señalada por Víctor Horta en el ámbito de la conferencia de Atenas, sintetiza la dificultad de un planteamiento que proyecta la consideración de lo monumental al entorno donde se sitúa la obra. La estrategia de "congelación" de la ciudad antigua, tal como había propuesto el plan para Roma de Piacentini, **aislada** de la nueva ciudad, no sólo por el ambiguo límite de la cronología histórica, sino por el cambio de las **reglas de transformación**, se denuncia como ajeno a la lógica de renovación urbana.

Horta anticipa una visión lúcida del problema: hay ciertas **leyes generales** o reglas capaces de controlar las necesarias transformaciones, sin desnaturalizar el ámbito de la modificación. El entorno es, en realidad, "el marco del cuadro", y su función es, en forma prioritaria, la de realzar el monumento.

La relación entre masas y vacíos, la proporción de las alturas, los materiales o las vías de acceso, son parámetros formales que determinan el marco del monumento arquitectónico. Esta visión estructural supera la consideración ambientalista que propone la reconstrucción del entorno desde la homogeneidad estilística. Resulta obvio indicar la fundamentación teórica de este método: el rechazo del **falso histórico** a escala de la ciudad, la aceptación realista de las **modificaciones históricas**, y la intercambiabilidad de los valores **artístico e histórico**, son directa continuidad de la hipótesis moderna de la restauración.

Durante los años 30, la experiencia restauradora se confronta con la necesidad de sistematización teórica de los niveles y criterios de intervención. Un primer intento de normatividad jurídica, puede ser el decreto ministerial italiano de 1931: "se conservarán todos los elementos de características artísticas históricas, independientemente de la época a la que pertenezcan, sin que la voluntad de unidad estilística o de recuperación de su forma primitiva, obligue a excluir ninguno en favor de otro". Realmente la especificidad histórica de muchos de los importantes monumentos de la antigüedad italiana, alterados durante el período barroco, dificulta la aplicación de un criterio estrictamente histórico o arqueológico. Así,

la recuperación de la basílica de Sta. Sabina, transformada en 1587 por Domenico Fontana, prolonga sus trabajos, en la última fase de **repristino**, hasta el año 1936.

La justificación de los límites en la aplicación de unos criterios que, desde la normativa, desplazan el punto de equilibrio de la intervención hacia el respeto por los valores documentales del monumento, tiene su expresión más directa en el llamado **Restauo crítico**, que vuelve a relativizar la toma de decisiones, asimilando la voluntad restauradora al acto creativo. Una forma de reconocimiento de la complejidad para encuadrar un impulso, determinado desde la instancia estética, en un marco estrictamente histórico.

En el año 1939, Cesare Brandi crea el **Istituto Centrale del Restauro**, y permanece en su dirección durante veinte años. La dimensión pedagógica que cobra la figura de Brandi, a partir de sus escritos sobre teoría de la restauración tendrá su colofón en la "Carta del Restauro" de 1972 (10).

La equivalencia entre monumento y obra de arte está aceptada desde la inicial definición de restauración, que "constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro."

Este "reconocimiento" es determinante en la comprensión de la naturaleza **estética** del impulso restaurador. Sólo el juicio sobre la "condición de lo artístico" es el que determina tanto la necesidad de la intervención como la naturaleza de ésta.

Así mismo, la finalidad de la restauración debe ser "el restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte". Por supuesto sin caer en la falsificación histórica y sin eliminar los agregados o huellas del tiempo.

La formulación teórica de Brandi fue determinante en el desarrollo metodológico de la restauración contemporánea. En su favor cuenta con la solidez teórica del autor, suficientemente contrastada en sus publicaciones y conferencias, donde desarrolló aquellos aspectos más conceptuales del articulado que constituye la "Carta del Restauro".

Pero el aspecto normativo de la Carta, por su rotunda simplificación, ha podido dar lugar a equívocas interpretaciones que pueden ser matizadas desde el análisis más específico de los presupuestos de Cesare Brandi.

El primer axioma, "se restaura sólo la materia de la obra de arte", atiende a una distinción entre dos nociones fundamentales en el entramado epistemológico del autor: **estructura y apariencia**. Esta dualidad, "anverso y reverso de una misma medalla", revela el origen estructuralista de su comprensión del fenómeno artístico.

La **materia** es, al fin, materia artística, en cuanto participa de esta bipolaridad.

9. Horta, Víctor. "L'entourage des monuments. Principes Généraux". Comunicación en la Conferencia de Atenas de 1931

10. Brandi, Cesare. "Teoría de la Restauración". Alianza Editorial 1988. (Ed. italiana, Einaudi 1977).

Por ser materia de la obra de arte, tiene naturaleza **histórica** en la manipulación por el creador. Puede ser, por tanto, consolidada **internamente** en cuanto no influya en la **apariciencia** del monumento. Del mismo modo, si no se reconoce el papel de la materia en la imagen, es porque se ignora su otra naturaleza estructural.

El concepto de apariencia o presencia de la obra artística fue ampliamente expuesto en un ensayo, "struttura e architettura" (11), básico para entender la genealogía del pensamiento de Brandi. La noción de **estructura**, como "conceptualización" del objeto, tiene su referencia en los modelos analíticos utilizados en el ámbito de las ciencias del lenguaje, o de la antropología, durante los años sesenta.

Es importante señalar, que Brandi comprendió la realidad **evolutiva**, es decir histórica, de su noción de **estructura**, tan peligrosamente análoga a la interpretación ontológica de la obra artística. De ahí la cautela en las consecuencias de una intervención que modifique el equilibrio entre estos dos aspectos, interrelacionados, de la **materia** artística, o que se la considere como algo abstracto.

La interpretación estructural de la obra de arte, exige la matización de aquella idea inicial, en la restauración moderna, de límite de la intervención. Ahora no se trata, sólo, de determinar la diferencia entre lo existente, y lo intervenido, sino de hacer **compatible** la agregación necesaria para la perduración de la obra, con la "potencial unidad" del conjunto mutilado. Todos los principios de la práctica restauradora deben acomodarse al respecto de esa unidad originaria: la reintegración debe ser reconocible, pero sin que se descomponga el equilibrio cromático-lumínico; la **materia**, que es soporte de la imagen, será insustituible en donde colabore a la figuración.

Brandi justificará desde la "gestaltpsychologie" la interpretación de esta potencialidad de los fragmentos o las partes para constituirse en totalidad. Las leyes de la percepción visual y, especialmente, la relación entre **figura y fondo**, como espacialidad alternativa, son el fundamento del tratamiento defendido para las "lagunas" en el tejido figurativo de la obra artística. Análoga resultaría la oposición a la eliminación de la "pátina" como presencia de lo temporal, pero, del mismo modo, dimensión figurativa de la materia, en su realidad histórica, que se ha incorporado a la **entidad física** de la obra.

En Brandi, a pesar del rigor lógico que le lleva a tratarlas diferenciadamente, las instancias **histórica y estética** diluyen su hipotética oposición. En este sentido, resulta esclarecedor su consideración del caso extremo de las ruinas. Ruina es todo aquello que da testimonio, desde el punto de vista documental, de la historia humana, pero a lo que es imposible restituir su unidad figurativa. Un caso claro, para Brandi,

de aplicación de los criterios de la restauración preventiva: conservación de la situación en que se encuentran. La justificación de esta actitud es nítida; la relación entre los fragmentos resulta tan débil, que hace ilusorio cualquier intento de recomposición de la unidad originaria. Y lo que es más indicativo, es posible que "la ruina se integre en un determinado complejo monumental y paisajístico, o bien defina el carácter de un lugar."

Todo el tratamiento del contradictorio tema de la ruina, está analizado dando prioridad a su potencial dimensión artística: no es posible su restitución, ya que ésta resultaría una **copia** o falsificación, términos comprensibles desde la disciplina estética. Y además, la intervención podría suponer la ruptura de una nueva unidad; la constituida, de forma aleatoria, con su contexto ambiental.

El pensamiento de Cesare Brandi nos conduce a clarificar la naturaleza del **impulso restaurador**: se trata de una acción determinada por la conciencia estética. Sólo en ésta se justifica la voluntad de intervención, o el gesto simétrico, la negación de cualquier posibilidad de restitución.

Pero la teoría contemporánea sobre la restauración ha tenido que reconocer, aunque sea de forma implícita, que ésta conlleva siempre la **modificación** del objeto originario, que cualquier restricción o propuesta positiva, se realiza desde la contemporaneidad, incluso en su interpretación histórica.

El aspecto más débil de la concepción de Brandi sobre la obra de arte, sea, quizás, la excesiva dependencia de las tesis de la Gestaltpsychologie. La idea de "configuración" resulta insuficiente para la actual experiencia estética que desborda los límites tradicionales de las disciplinas artísticas y cuestiona la homogeneidad unitaria.

¿Cuál es el **tiempo** de la instancia estética sino el **contemporáneo**? Riegl había comprendido la relatividad de la valoración artística del monumento, al distinguir entre su adecuación a la sensibilidad moderna (la correspondencia con la "voluntad de la forma" contemporánea), y un valor objetivo, el de su concepción antigua. Este resquicio de subjetividad, coincide con la intercambiabilidad actual entre los denominados valores de "antigüedad", "evocación" o "novedad". No es posible la realización de ese idealismo que propugna la "objetividad" histórica en la intervención, ni admisible la arbitrariedad de una interpretación **neutral** de los criterios, o de la experiencia histórica, en el ámbito de la restauración. Sólo hay que permanecer alerta, en la conciencia de que la intervención moderna se reconoce como un **espacio de modificación** del monumento, generado desde la **instancia estética**. Y, por tanto, contaminado por la sensibilidad contemporánea, que aún recreando sus valores formales, pretende la **integridad** de lo documental.