



JAVIER GALLEGO ROCA

**LA CULTURA DE LA RESTAURACIÓN  
ARQUITECTÓNICA EN LOS UMBRALES  
DEL SIGLO XXI**

DISCURSO DE APERTURA  
UNIVERSIDAD DE GRANADA  
CURSO ACADÉMICO 2017-2018

BIBLIOTECA HOSPITAL REAL  
GRANADA

Sala: B

Estante: 032

numero: 066 (8)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21



---

---

---

1

W

LA CULTURA DE LA RESTAURACIÓN  
ARQUITECTÓNICA EN LOS UMBRALES  
DEL SIGLO XXI



1

W

**JAVIER GALLEGO ROCA**  
CATEDRÁTICO DE RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA  
DEPARTAMENTO DE CONSTRUCCIONES ARQUITECTÓNICAS  
UNIVERSIDAD DE GRANADA

**LA CULTURA DE LA RESTAURACIÓN  
ARQUITECTÓNICA EN LOS UMBRALES  
DEL SIGLO XXI**

**DISCURSO DE APERTURA  
UNIVERSIDAD DE GRANADA  
CURSO ACADÉMICO 2017-2018**

© Javier Gallego Roca

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

CATEDRÁTICO DE RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA.

DEPARTAMENTO DE CONSTRUCCIONES ARQUITECTÓNICAS

LECCIÓN INAUGURAL. APERTURA CURSO ACADÉMICO 2017-2018.

Edita: Secretaría General de la Universidad de Granada.

Imprime: Gráficas La Madraza.

*Printed in Spain*

*Impreso en España*

*Excma. Sra. Rectora Magnífica*  
*Compañeros/as del Claustro Universitario*  
*Autoridades*  
*Queridos Amigos/as y Alumnos/as*

Al dirigirme hoy a vosotros en este acto solemne, por el lugar histórico, por las personalidades que lo presiden y por la presencia de la comunidad universitaria para impartir esta primera lección del curso 2017-2018, en un espacio, este crucero del Hospital Real que además tiene para mí tanto significado, se funden recuerdos de personas y vivencias. Llego aquí con gratitud, sentida y profunda, a la comunidad universitaria y especialmente a su Rectora Magnífica, a la que agradezco su invitación, y lo hago representando hoy a un centro creado hace apenas veinticinco años: la Escuela de Arquitectura. Como recordar es traer a la memoria un trozo de corazón, me acuerdo ahora de aquellos intensos años de los inicios que algunos de los presentes compartimos con ilusión, y especialmente recuerdo y quiero expresar mi agradecimiento al entonces Rector profesor Lorenzo Morillas y a su equipo de gobierno.

Mi vida académica, como arquitecto, ha estado modestamente ligada a poner en valor la cultura moderna de la restauración arquitectónica y a ello, con mayor o menor fortuna, he dedicado mis esfuerzos. Añadiré que mi vinculación como profesor, - en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Granada desde sus inicios, y anteriormente en la Escuela Universitaria de Arquitectura Técnica - de la que guardo un entrañable recuerdo -, me ha permitido relacionarme con excelentes compañeros de otras ramas del saber que me han ayudado a no estar a oscuras en tantas cosas...

Umberto Eco define el texto como una máquina perezosa, ya que considera que está determinado en parte por las estructuras o rutas potenciales del significado construido por el emisor; pero un importante papel es interpretado por el usuario, el lector, sin cuyo sentido de la interpretación permanecería letra muda. Esta semiótica interpretativa hace que aquello que diga, en esta lección, en torno al tema elegido, "La cultura de la restauración arquitectónica en los umbrales del siglo XXI", puede que sea, como decía Eco, letra muda; en cualquier caso estará sujeto, en primer lugar al tiempo, como es obvio, y luego a la humildad que significa trabajar con un material muy sensible: la memoria.

## 1. DE RE AEDIFICATORIA.

Quiero empezar hablando de un libro muy bello, y a la vez útil, aunque haya sido escrito hace varios siglos. Es el tratado renacentista *De re aedificatoria* (1450) de Alberti: Arquitecto llamaré a aquél que con método seguro y perfecto sepa proyectar racionalmente y realizar prácticamente, a través el desplazamiento de los pesos y mediante la reunión y la conjunción de los cuerpos, obras que del mejor modo se adapten a las necesidades más importantes del hombre. A tal fin es necesario el conocimiento de las más altas disciplinas (Alberti, 1966, pp. 5-6). En esta definición específica del arquitecto, Alberti revela desde el principio, su tendencia a distinguir entre una actividad práctica y ejecutora, que requiere la participación de un conjunto de competencias heterogéneas, y la actividad individual del arquitecto, entendida como actividad mental. La necesidad del método, de la elegancia y de la cultura clarifica la interpretación humanística del problema, y lo sitúa en relación con dar respuesta a las necesidades más importantes del hombre. Alberti dedica, en este texto de arquitectura, un apartado específico que titula: Libro X. La restauración de los edificios, cuyo capítulo I nos introduce en una serie de reflexiones.

Leon Battista Alberti constituye la personalidad más influyente en la historia de la arquitectura renacentista, a cuya contribución teórica van encaminados los desarrollos del lenguaje y de la práctica del construir. Humanista y erudito entre los mayores del cuatrocientos, representa también el primer arquitecto dedicado al estudio sistemático de lo antiguo conducido a través de las investigaciones de las fuentes literarias y el atento levantamiento de sus testimonios materiales; la aproximación de Alberti a la arquitectura del pasado tiende sobretodo a la comprensión de sus principios, para transponerlos en las problemáticas constructivas del presente, distinguiéndose en este último aspecto de todas las figuras de anticuarios, humanistas y artistas que le han precedido, más allá que de aquellos que son sus contemporáneos. Aspecto fundamental de su célebre tratado es el estudio de lo antiguo que viene interpretado también en sus obras arquitectónicas, persiguiendo un rigor lingüístico; destaca el carácter proyectual del construir la arquitectura, como confirman también sus fábricas, en las cuales asumirá, a menudo, un papel de supervisor, delegando la ejecución material a aquellos oficios, hábiles, cautos, rigurosos a los que hará referencia.

Me referiré también a *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562) de Vignola, que llega a ser rápidamente el más autorizado libro de escuela para componer correctamente la arquitectura, sustituyendo la inspiración por la observación directa y creando aquella confusión sustancial entre órdenes arquitectónicos y estilos, causa de la aridez inventiva de tantos arquitectos del ochocientos. Una bibliografía del setecientos puede establecerse, también

por su diverso significado, con algunas obras de Piranesi como las *Vedute di Roma antica e moderna* y la descripción de *Archi trionfali romani* estampadas en Roma en el 1748 y especialmente el *De romanorum magnificentia et architettura* del 1761, seguido por *Le antichità romane* del 1784. Las visiones de Piranesi que del arte antiguo había instruido la fascinación romántica, colocando la ruina en el ambiente y en la naturaleza, y haciendo conocer la arquitectura romana en sus más genuinos valores de arte adquirirán un especial significado. No es difícil comprender la influencia que esta serie de publicaciones haya podido tener en aquel particular período sobre toda la orientación arquitectónica siguiente, porque, ellas no hubieran sido difundidas y menos estampadas si no hubieran correspondido a una viva exigencia espiritual de los hombres del momento. Los grabados de Piranesi, de gran formato y ordenados en libros a modo de souvenirs del Grand Tour, antecedente del turismo cultural, tendrían una influencia decisiva en la visión fantástica de las ruinas y, por tanto, de la imagen de los monumentos (Ceschi, 1970, pp. 34-38).

Por último citaré *Principi di Architettura* (1785) en el que Milizia ofrece una visión particular de la restauración o readaptación de un edificio degradado o perdido por el paso de los años en que plantea la recuperación de la forma primitiva, pero a la vez sugiere la posibilidad de embellecerse. Ellos contribuyeron sustancialmente a la formación de una conciencia más rigurosa, científica y racional que, respondiendo a las exigencias sociales de su tiempo, podía llegar a ser, como de hecho lo hizo, universal. La misma atención de Milizia por la arquitectura civil anticipa la

expansión de las grandes ciudades europeas y el impulso napoleónico por la edificación no solo representativa y monumental, sino por aquella menor socialmente útil y progresivamente necesaria. La suma de todas estas aportaciones, que se inician con *I Dieci libri dell'Architettura* de Vitruvio llevaron a contribuir al desarrollo decisivo del pensamiento y de la atención de los hombres hacia lo antiguo, definir el modo de considerar los monumentos clásicos, que empezaron a ser objeto de conservación y que, en la síntesis entre el valor artístico y el valor histórico, dio origen a la cultura de la restauración moderna.

## 2. ¿QUÉ COSA ES LA “RESTAURACIÓN”?

### 2.1. *Una perspectiva histórica.*

¿Qué cosa es la restauración? Como cualquier palabra, también ésta, tiene amplios significados encontrados y se presta a múltiples interpretaciones. Los primeros planteamientos de la “voz restauración” están asociados a los considerados padres de la restauración moderna, tal como hoy la contemplamos. Sus aportaciones durante el siglo XIX y XX han universalizado el término. Pues bien, considero importante, antes que nada, hacer referencia a las voces *Restaurare* y *Restauratione* utilizadas por Quatremère en el *Dizionario storico di architettura*, traducido en Italia (1842-44), que contienen el núcleo esencial de muchos de los temas y de los problemas sucesivamente afrontados y que constituirá un instrumento de confrontación casi obligado para los historiadores de la arquitectura, del mismo modo que para los arquitectos que trabajan sobre la antigüedad. Quatremère define en un primer momento el término: restaurar es rehacer a una cosa las partes gastadas o aquellas que faltan o por vejez o por otro accidente (Quatremère de Quincy, 1844, pp. 357-358). Quatremère sigue la tradición idealista (Winckelmann, 1764), pero al poco tiempo registra nuevos añadidos al término, en con-

tradicción con sus primeras definiciones, anticipando sus nuevos planteamientos más en la línea de la conservación. Recomienda para los edificios antiguos que se asegure, con la intervención oportuna, la distinción entre las partes existentes y los elementos de nueva aportación, de manera que el observador pueda distinguir la obra antigua de aquella añadida. Este principio ya en uso en Italia bajo el dominio francés, sobretodo en el campo arqueológico, se refleja en la intervención contemporánea de Valadier (1821) sobre el arco de Tito en Roma donde, en aras de una mayor legibilidad, las integraciones se realizan en travertino en vez del mármol original.

En Francia en el siglo XIX nace el primer aparato estatal de tutela del patrimonio arquitectónico. Prosper Mérimée con Ludovico Vitet están en el origen de las primeras campañas de intervención sobre los monumentos nacionales, exhortan a favor del necesario respeto debido al monumento. Didron (1839) escribe un texto que luego repetirán insistentemente numerosos arquitectos: en materia de monumentos antiguos es mejor *consolidar* que *reparar*, mejor *reparar* que *restaurar*, mejor *restaurar* que *rehacer*, mejor *rehacer* que embellecer; en ningún caso se debe añadir nada, sobretodo nada suprimir (Didron, 1839, p. 58). En el siglo XIX la restauración arquitectónica se identificó con la tajante y tantas veces repetida definición de la voz *restauration* enunciada por Viollet-le-Duc en el *Dictionnaire raisonné*, 1866: La palabra y la cosa son modernas. Restaurar un edificio no es conservarlo, repararlo o rehacerlo, sino restablecerlo a un estado completo que puede no haber existido en un momento determinado (Viollet-le-Duc,

1979, p. 230). Víctor Hugo reaccionará contra esta manera de actuar, y será precisamente el monumento símbolo popular de su novela histórica (*Notre Dame de Paris*, 1831) el primero que recibe los estigmas de la nueva y peregrina teoría violettiana. La enorme difusión del *Dictionnaire* durante el siglo XIX, su descomposición analítica de los elementos constructivos de la arquitectura medieval, llevará consigo el germen de la reflexión en torno a esta definición. El propio Viollet nos ayuda, a este respecto, a profundizar en el carácter de novedad del término: Nuestros tiempos, y solo nuestros tiempos, a partir de los siglos históricos, ha asumido en su confrontación con el pasado un comportamiento no usual. Ha querido analizarlo, parangonarlo, clasificarlo y formar su verdadera historia, siguiendo paso a paso el camino, los progresos, las transformaciones de la humanidad (Viollet-le-Duc, 1979, p. 232).

La relectura crítica de la voz *Restauration* permite reconocer a Viollet el mérito de haber identificado por vez primera los puntos esenciales, particularmente en el apartado en que hace referencia al programa de uso. Estamos frente a un arquitecto práctico en el oficio de restaurar los monumentos; sus textos denotan una visión amplia de los problemas de la arquitectura, pero su actitud va más allá de una operación histórico-filológica, se trata más bien de una re proyectación sobre conjeturas de un estado potencialmente unitario y completo, imaginado y nunca realizado y que ha pasado a la historia con el nombre de *restauración estilística*.

En nuestro país las aportaciones francesas al debate de la restauración monumental serán claves; en primer lugar

porque Francia en el siglo XIX será la referencia cultural de España; en segundo lugar, personajes destacados traerán, de primera mano, opiniones de los principales arquitectos y arqueólogos franceses; y por último estas tesis se mantendrán con fuerza frente a las nuevas ideas que llegan con dificultad, fundamentalmente de Inglaterra e Italia. La cultura de la restauración en España se inicia con el sistemático estudio de numerosos monumentos árabes. En el siglo XVIII José Hermosilla afrontará el estudio de la Alhambra y lo hará a través de sus levantamientos, recomponiendo la imagen ideal del palacio. El escritor americano Washington Irving en 1829, potenciará el valor evocador de esa misma arquitectura. Las interpretaciones subjetivas y dispares de las imágenes arquitectónicas se suceden, casi siempre producto de numerosos artistas, fundamentalmente franceses e ingleses que visitan España. Los magníficos dibujos de Lewis, Girault de Prangey, Owen Jones, Goury... marcarán las teorías y los criterios de restauración de la época, unos criterios donde predomina el valor estético. En España existe una correspondencia precisa con el debate suscitado en torno a la restauración en Europa, aunque con algo de retraso. Los primeros años del siglo XX la restauración estuvo marcada por la influencia de los arquitectos franceses y sobre todo por la figura de Viollet-le-Duc. Vicente Lampérez propugnará en los monumentos españoles la conservación de su integridad y estilo. La filosofía imperante es la que representa el criterio restaurador de Viollet-le-Duc: la reintegración del edificio a un estado unitario ideal mediante la reconstrucción o terminación del edificio según ese único estilo y la eliminación de todos los añadidos posteriores.

## 2.2. La conservación.

Dos textos fundamentales sobre este asunto, *The Seven Lamps of Architecture* (1849) y *The Stones of Venice* (1851-1853), son anteriores a los principales escritos de Viollet y sobretodo al *Dictionnaire* (1854 y ss.). El primero, referente de la conservación de monumentos, define la memoria como una dimensión esencial de la condición humana, por tanto de una arquitectura entrelazada por su poderosa realidad. En el capítulo titulado *La memoria*, Ruskin habla sobre la belleza pintoresca y concluye que una de las diferencias con respecto a la clásica, pretendida y planeada, es su carácter casual. Para Ruskin la belleza va asociada al tiempo transcurrido. No se trata de ver un edificio tal y como se hizo, sino desde un punto de vista distinto, con la perspectiva que nos proporciona la Historia, y al contemplarlo de forma distinta apreciar la belleza casual que surge de él. En la *Lámpara de la memoria* habla de la vida de la construcción e identifica tres momentos: el proyectual, el de la función de uso, el de la conservación. La conservación se convierte en un aspecto vital de la historia y como tal debe ser afrontada, bien sabiendo que esta última no es una mirada al pasado, sino una atención a vigilar sobre la memoria. No en vano Ruskin pertenece, como decía Proust, a los maestros de conciencia del XIX, como podían serlo Tolstoi, Ibsen o Nietzsche. Todos ellos recorren el complejo mundo de las ideas con la intención de reivindicar una cultura orientada en la defensa moral de la humanidad que entra en conflicto con la historia moderna y particularmente con los logros y contradicciones de las sociedades industriales de la Europa del XIX.



Muchos intelectuales fueron influenciados por las teorías de Ruskin, en particular William Morris - arquitecto- que vivió en Inglaterra en el mismo periodo y que a diferencia del primero - poeta, literato, teórico - fue un pragmático. Reafirma el pensamiento de Ruskin, oponiéndose ambos a la restauración, sosteniendo la necesidad de conservar los monumentos con sus estratificaciones, en las cuales se leen las trazas de la historia. Como resulta evidente, Morris toma conceptos expresados por Ruskin, y como él advierte el peligro que corren los valores ambientales amenazados por las consecuencias que la revolución industrial estaba produciendo no solo en la arquitectura, sino en las condiciones de vida del hombre.

Aloïs Riegl (1903), exponente de la denominada Escuela de Viena, representa por la novedad y la calidad de su contribución teórica una de las figuras de mayor relieve en los diferentes itinerarios europeos. Su aportación, plenamente integrado en su actividad de histórico y crítico de arte, representa un paso importante en el camino que llevará más tarde a la elaboración de una completa teoría de la conservación. Revoluciona el acercamiento al problema de la tutela del patrimonio histórico arquitectónico introduciendo un nuevo concepto de monumento, estrechamente conectado a la noción de tiempo, de devenir, de testimonio histórico, prefigurador del *documento* histórico moderno. Elabora minuciosamente una teoría del desarrollo de los valores artísticos, valores individualizables en cada monumento, exclusivamente ligados al proceso histórico, a través de los cuales llega a ser posible comprender con claridad qué objetivos y qué finalidad de acción se debe pro-

poner. En su libro *Der moderne Denkmalkultus 1903 (El culto moderno de los monumentos)* plantea una reflexión sobre la definición de monumento histórico y sobre los valores que la sociedad reconoce en los monumentos y que determina la actividad de tutela y restauración.

Es de hecho este nuevo modo de considerar el patrimonio arquitectónico del que deriva la necesidad de conservar el monumento, simplemente en cuanto documento: reconociendo a cualquier monumento un *valor documental*, o sea un valor de testimonio histórico; por primera vez, individualiza las motivaciones que justifican la conservación. Es éste, sin duda, el momento fundacional de la moderna teoría de la conservación; su visión de la tutela pasa por delinear las líneas de desarrollo de los *valores en cuanto memoria*. Riegl distingue tres valores rememorativos (pertenecientes al pasado histórico): valor de antigüedad, la idea de tiempo transcurrido desde su surgimiento, que se revela palpablemente en las huellas que este ha dejado; valor histórico, reside en que representa una etapa definida; valor rememorativo intencionado implica no permitir que ese monumento se convierta nunca en pasado (impone la restauración). Entre los valores de contemporaneidad destaca el valor instrumental, como el valor otorgado al monumento considerando la utilización práctica en el presente; valor artístico, como de innovación y relativo. Los valores planteados por Riegl permiten identificar de modo completo todos los valores atribuidos históricamente al monumento, cumpliendo los formulados en el siglo XIX y anticipa el valor de antigüedad como documento en el siglo XX en cuanto a un nuevo valor de masas con un definido carácter social.

Por otra parte G. Dehio, historiador del arte, publicará *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler 1901 (Catálogo de los monumentos culturales de Alemania)*. Se trata de un amplio inventario cuyo fin es la tutela, en el que excluye la visión subjetiva del monumento, como visión contemporánea de quien lo contempla, pero incide en el criterio objetivo: valor de memoria reconocido por la colectividad. Su tesis es que no conservamos un monumento porque lo creamos bello, sino porque es un elemento de nuestra existencia nacional. La conservación de Monumentos históricos no puede ser un placer estético sino un deber de piedad. El gusto estético e incluso aquellos de la historia del arte pueden cambiar, pero con el deber de piedad nosotros tenemos un criterio de valor invariable.

Existe un breve ensayo de Max Dvorák (1916), al que debe su notoriedad, titulado *Katechismus für Denkmalpflege 1916 (Catecismo para la tutela de los monumentos)* que constituye un estudio en que se afronta el problema de la conservación de los testimonios históricos y artísticos del pasado. En vez de afirmar la preeminencia del valor científico-histórico de los monumentos o de tratar cuestiones de la tutela a través la clasificación y la jerarquía de los valores de los testimonios del pasado (como había hecho Riegl), exalta el valor social de la tutela de los monumentos. Alude a las falsas restauraciones, esto es las restauraciones en estilo, y concluye enunciando unos deberes generales y algunos consejos para practicar una conservación respetuosa del valor documental del monumento. Como se pone en evidencia en el título de su ensayo, quiere difundir con su escrito no indicaciones prácticas o metodológicas,

sino un conjunto de principios morales necesarios para garantizar la tutela. El autor analiza los riesgos y los peligros que amenazan los monumentos antiguos e ilustra los deberes que la colectividad tiene en relación con el patrimonio histórico-artístico (entendidos como obligación de tutela) en razón de los valores (entendidos como capacidad de los monumentos de educar a los hombres) a los que pertenecen. Dvorák narra las vivencias ciudadanas en que han visto restaurar y volverse irreconocibles la iglesia, su entorno, el municipio, las tranquilas casas burguesas... Ilustra, aquellos que son los peligros que amenazan los monumentos antiguos: la ignorancia, la indolencia, la avidez, una idea negativa de progreso, equívocas y a menudo fraudulentas exigencias de la edad moderna. Peligros que son originados, todos, por la tendencia global de la sociedad a exaltar los componentes materialísticos de la industrialización y del utilitarismo. Observa que, si también se afronta la cuestión desde un punto de vista puramente económico, la desaparición de tal patrimonio representa una pérdida, debido a la vía de los recursos que pueden obtenerse por el turismo. En fin los principios se resumen en dos afirmaciones: conservarlos en su *forma y aspecto inalterados*. Ofrece consejos técnicos para resolver los problemas prácticos que se pueden presentar en la tutela de las ruinas, de los edificios antiguos todavía en uso; en las restauraciones de las cubiertas, de los revestimientos, de los pavimentos de un edificio; en los edificios en que es inevitable transformar o innovar; en la tutela de los acondicionamientos de iglesias. Tal tratado no tiene velocidad de ser exhaustivo, ya que es plenamente consciente que, aplicando en la prác-

tica los dos principios basilares uno se encuentra con tal cantidad de problemas y de soluciones múltiples que no se pueden establecer con simples reglas.

En este escenario inicial ya quedan fijados los grandes temas que delinean la voz *Restauración*, así como las claves de referencia para el siglo XX. Un asunto que adquirirá en el futuro protagonismo es el del paisaje que ya viene anticipado por algunos. El discurso de la tutela en Europa durante el siglo XIX ha girado en torno a la protección de los bienes muebles e inmuebles, raramente la tutela se circunscribe al paisaje. Viollet-le-Duc representa una actitud intelectual con respecto a la Naturaleza: naturaleza a salvaguardar, a preservar, a restaurar igualmente; naturaleza para ver, para observar; naturaleza sabia de la cual los hombres deberían inspirarse en los comportamientos cotidianos. Ecologista a destiempo, magnificando la Naturaleza, el Paisaje, forma parte de la corriente positivista europea de la segunda mitad del siglo XIX. Estudiar la actividad de Viollet en el macizo del Mont-Blanc implica la valoración por parte del arquitecto del territorio, en definitiva tutelar, tomar conciencia del control del territorio. Geólogo, arquitecto, estudia la estructura y hace el levantamiento de lo que se ha venido a definir como el mapa del siglo; este documento significa la apropiación de un nuevo territorio que el siglo XX se encargará de explotar.

### 3. LA CULTURA MODERNA DE LA RESTAURACIÓN.

#### 3.1. *La cultura italiana del "restauro".*

En la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX se intensifica la actividad de restauración en numerosos monumentos favorecida por el progreso de los estudios histórico-artísticos, de la ciencia de las construcciones y de la técnica. Ella pondrá a salvo muchos edificios monumentales en peligro; pero las restauraciones no responden todavía, salvo algunas excepciones, a criterios ortodoxos, incurriendo a menudo en errores histórico-artísticos: liberaciones demasiado agresivas, conducentes a destrucciones de añadidos de estimable valor, para conducir los monumentos a la forma originaria; reintegraciones e integraciones arbitrarias, efectuadas inventando las partes desaparecidas o copiándolas de edificios coetáneos próximos o lejanos. En Italia, mientras se confirman los métodos más rigurosos adquiridos por los arquitectos romanos en la restauración de monumentos de la antigüedad, se asiste en la primera mitad del siglo XIX a las más diversas intervenciones destacando los completamientos *in style* y las denominadas restauraciones de liberación y de repristino (Barbacci, 1956, pp. 34-45). El debate no se había resuelto,

sino que duraba por siglos, como la historia de tantos monumentos demostraba. El reprimido de la unidad estilística se imponía a través del arbitrio y el falso arquitectónico; el éxito popular y los entusiastas de este trabajo adquirieron gran preponderancia al inicio del siglo XX. El deseo de contemplar el monumento en su integridad originaria fue también la causa de la pérdida de innumerables añadidos de valor artístico, pero que, solo por el contraste de estilos y por la modificación del equilibrio ambiental, eran partes a eliminar, dando origen a lo que se ha venido a denominar como *restauración histórica* (Ceschi, 1970, pp. 93-103).

La historiografía de la restauración asigna a Boito (1893) un puesto intermedio entre Viollet-le-Duc (1854-1868) y Ruskin (1849), en el sentido que entre las reconfiguraciones arbitrarias del francés tendentes al mito de la unidad estilística del monumento y las radicales tesis conservativas del inglés, a menudo confinadas – pero equivocadas – en un ruïnismo *tout-court*, negativo e incocluso, él habría indicado una tercera vía que, al excluir las falsificaciones y por otra parte evidenciando los añadidos, individualiza en la conservación del monumento-documento, el objetivo de la necesaria acción de la restauración, instrumento operativo de la historia. Boito toma de hecho una posición intermedia entre el fatalismo de Ruskin, que estaba poniéndose de moda, y aquellas reconstrucciones aberrantes que se utilizaban en nombre de Viollet-le-Duc. Rechaza la primera ya que no puede aceptar el fin de un monumento así como no se acepta el fin de un hombre sin haber intentado antes todo cuidado para salvarlo. Condena la segunda por haber llevado a los restauradores sobre la vía de la falsifi-

cación y de la mentira. Es fácil reconocer en las palabras de Boito una natural disposición hacia el sensato y positivo equilibrio que ha constituido la base de la moderna cultura italiana del restauro.

Boito será la personalidad que emerge de forma rotunda en el panorama italiano y europeo del último cuarto del Ochocientos. Su posición teórica queda explícita en 1879 cuando presenta al *Congresso degli ingegneri e architetti* una relación sobre la restauración de monumentos con una serie de normas; insistirá sobre estos principios nuevamente en el *III Congresso degli Ingegneri e architetti de 1883* en Roma, que por la precisión de los conceptos, puede considerarse verdaderamente una primera *Carta del Restauro*. En 1893 publicó en Milán "*Questioni pratiche di Belle Arti*", condensando su amplia experiencia de enseñante, de consultor en numerosos concursos y comisiones y de miembro de la *Giunta Superiore delle Belle Arti* en la cual había madurado sus conceptos sobre la restauración de los monumentos. Este texto, ha producido y sigue produciendo actualidad y vigencia, cuya contribución más destacable es la importancia que concede a los *métodos del restauro*. Boito alcanza a configurar tres cualidades de los monumentos arquitectónicos: la importancia arqueológica, la apariencia pictórica, la belleza arquitectónica; y se atreve a distinguir el arte del restauro en: *restauro arqueológico* (Antigüedad), *restauro pictórico* (Medieval), *restauro arquitectónico* (Renacimiento, etc.), precisando, naturalmente, que los monumentos son objetos complejos, a los cuales no es casi nunca posible aplicar una sola de las tres artes, porque la gran empresa del restaurador se compone de in-

finitos detalles. Para la restauración arqueológica plantea los principios de la consolidación técnica y la mínima intervención; en la medieval destaca el valor de la apariencia antigua y pintoresca, además de la ornamental; en la del renacimiento debe primar la belleza, basada en la unidad compositiva y formal, no haciendo visibles los elementos añadidos para la consolidación (Boito, 1893, pp.15-24).

Las tesis de Boito asumen aspectos esenciales relativos a los problemas de la restauración que a menudo se presentan: preverlos todos, abrazarlos todos en una ley se convierte en imposible. No es materia de reglamentos. Se puede afirmar, en general, que el monumento tiene sus estratificaciones, como la costra terrestre, y que todas, de las profundísimas a la superficial, poseen su valor y se deben respetar. Se puede añadir, al menos, que las cosas más viejas son, siempre en general, las más venerables y más importantes que las menos viejas, pero que, cuando estas últimas aparecen más bellas que las otras, belleza puede vencer a vejez. Ahora el medir la belleza respecto a la vejez, y la vejez respecto a la belleza, es asunto delicado, y nos exige buenos ojos, buen criterio, buena experiencia, buen equilibrio y muy buena voluntad de pesar todo, incluso los escrúpulos, con ánimo desapasionado y desinteresado (Boito, 1893, p. 22). En sus primeras experiencias proyectuales experimenta las exigencias entre la unidad estilística propugnada por Viollet-le-Duc y el respeto ruskiniano por la pátina del tiempo. Las oscilaciones boitianas entre criterios arqueológicos y exigencias pictóricas, entre filología e interpretación crítica, impiden la construcción de un cuadro ordenado y homogéneo de su pensamiento,

pero ya contienen los elementos de la disciplina y sus múltiples contradicciones.

### 3.2. *Restauración científica (teoría intermedia).*

Giovannoni en *Questioni di Architettura nella Storia e nella vita* (1925) abordará decididamente la tentativa de reordenar la materia, integrando el análisis directo, arqueológico de las construcciones, con la investigación y la crítica de las fuentes, eliminando la articulación historicista de las categorías boitianas sobre criterios eminentemente metodológicos; propondrá sus cinco posibilidades de método de restauración no tanto por el tipo de los monumentos, sino en cuanto al objeto de las restauraciones: de simple consolidación; de recomposición; de liberación; de completamiento y de reprimario; de innovación (Giovannoni, 1925, p. 122).

Establece la *restauración científica (teoría intermedia)* base de la *Carta del Restauro italiana* de 1932. Giovannoni analiza de manera clarividente los tres puntos de vista sobre los cuales se apoyan las teorías de la restauración: el punto de vista del erudito, que no quiere que se pierda la menor traza de las fases constructivas y artísticas por las cuales ha pasado un monumento, y que demanda que los añadidos eventuales no impidan discernir los elementos, ni creen contradicciones susceptibles de inducir a error a los investigadores futuros; el punto de vista del arquitecto, que persigue la unidad arquitectónica (bien diferente a la unidad de estilo), que quiere, en otros términos, que el monumento vuelva estar vivo y sea devuelto a su función ar-

tística; y por último el punto de vista del simple ciudadano, que tiene para los monumentos de su ciudad una afección particular, que expresa de diversas maneras, más bien exigiendo que un monumento sea conservado tal como siempre lo ha conocido, es decir bajo el aspecto de un conjunto híbrido o al estado de ruina, o más bien demandando que sea repuesto en valor e incluso integralmente reconstruido (Giovannoni, 1932, pp. 39-45). Entre los arquitectos que suscriben esta Carta se encuentra Annoni (1946), partidario de la tesis que plantea la imposibilidad de un método en la restauración, es decir que cada intervención de restauración es un capítulo único y es imposible definir un procedimiento de restauración único y válido como regla. Teórico de la restauración se dedica con asiduidad a intervenciones sobre lo existente, afirmando la posibilidad de insertar formas contemporáneas en ambientes históricos y oponiéndose a la restauración estilística.

Los principios de restauración que Giovannoni establece en Atenas (*Carta de Atenas*, 1931), coinciden de manera significativa con los que defendería Torres Balbás en la España de inicios del siglo XX: respeto hacia todas las fases de la construcción que tengan un carácter artístico o histórico; mínimo posible de trabajos y de añadidos; utilización, para completar las lagunas y enderezar las líneas, de materiales nuevos, pero desprovistos a ser posible de ornamentos y de acuerdo al carácter del conjunto de la construcción; prolongación de las líneas en un estilo similar, sólo en el caso donde se necesiten expresiones geométricas desprovistas de originalidad decorativa; indentificación de los añadidos, sea por empleo de materiales diferentes,

sea por la adopción de un sistema de encuadramiento sin ninguna pretensión ornamental, sea por medio de epígrafes o de siglas; respeto de las condiciones ambientales del monumento; documentación precisa de los trabajos, por medio de relaciones analíticas y fotografías ilustrando las diversas fases (Giovannoni, 1932, p. 63).

Giovannoni y Torres Balbás serán dos destacados artífices de la Carta de Atenas, cuyas recomendaciones participan de la preocupación hacia el nuevo uso de los monumentos y que queda reflejada en su Art. II: mantener cuando sea posible, la ocupación de los monumentos que asegura su continuidad vital si bien en todo caso, el moderno destino ha de ser tal que se respete el carácter histórico y artístico (Gurrici, 1992, p. 19). El tema del uso se incorpora a través de la distinción entre *monumentos vivos* y *monumentos muertos*, términos que propugna Giovannoni mediante los diferentes modos de restauración, que van de la consolidación a la renovación, que ponen en evidencia la transformación de los testimonios arquitectónicos. Un aspecto importante será la aportación del término integridad arquitectónica (visión totalizadora del monumento tanto en su desarrollo histórico como en su entorno). Igualmente el concepto de ambiente adquiere protagonismo y forma parte esencial en cualquier intervención.

En el siglo XX habrá diferentes arquitectos que influirán de diversa manera en la restauración moderna del patrimonio arquitectónico y urbano español, entre los cuales destacan Ricardo Velázquez Bosco, Jerónimo Martorell, Jefe del Servicio de Conservación y Catalogación de Monumentos de la

Diputación de Barcelona y Leopoldo Torres Balbás, arquitecto conservador de uno de nuestros más universales monumentos: la Alhambra. Es importante para la cultura moderna de la restauración de monumentos en España la presencia de Torres Balbás en la *Conferencia Internacional de Atenas* (1931). Allí, en la cuna de la civilización clásica coincidirán los exponentes europeos más representativos de la cultura arquitectónica, artística y urbanística del momento. La Conferencia articula su trabajo por temas de interés recogiendo aportaciones que procedían de todos los componentes académicos, altos funcionarios dedicados a la tutela, técnicos y teóricos. En la Carta de Atenas ya se plantean los aspectos que suscitará en el tiempo la legislación del siglo XX tal como ha evolucionado según las diversas consideraciones de los países: exhortando al mantenimiento y conservación como el método más efectivo de restauración (manteniendo el uso originario cuando sea posible); derecho del Estado para el retracto de bienes privados que sean de interés público; defensa de anastilosis y diferenciación entre nuevo y antiguo; defiende la introducción de nuevos materiales; las actuaciones serán difundidas por publicaciones y memorias; se recogen ideas de Giovannoni sobre la protección del entorno del monumento; petición a los estados para hacer catálogos de sus bienes; se pide la salvaguarda del patrimonio (Gurrieri, 1992, pp.19-22).

Torres Balbás será el arquitecto español más influenciado por esta cultura moderna de la restauración, representante de la llamada *restauración científica*. Me parece interesante resaltar la personalidad de este arquitecto que frecuentó desde muy joven la Institución Libre de Enseñan-

za, formándose en ese ambiente de pensamiento liberal y renovación social. En la Institución Libre de Enseñanza se comenzaba entonces a valorar los viajes como instrumento pedagógico, de acuerdo con las corrientes internacionales. Cuando más tarde se dedique a la actividad docente, utilizará los viajes como instrumento de enseñanza a sus alumnos. En España, fue pionero en considerar el entorno de los monumentos como elemento digno de conservación, acometiendo intervenciones que perseguían la preservación del carácter del monumento, a la vez que su permanencia física en el tiempo. El arquitecto madrileño no dudó en advertir del riesgo que suponía quedarse anclado en tendencias restauradoras obsoletas y siente la necesidad de estar al corriente de la cultura moderna en la conservación de los monumentos. En su obra teórica aborda el problema de la ciudad y sus centros históricos de un modo claro y preciso; con su posicionamiento intentó abrir camino al conocimiento de la arquitectura popular y a los monumentos desconocidos, a través de sus viajes de estudio por rincones inéditos de la geografía española. Asimismo, prosiguió su lucha por poner de relieve la necesidad de afrontar con nuevos métodos el problema de la restauración del patrimonio, planteando una reorganización de la Administración Estatal con respecto a los servicios encargados de su tutela, conservación y estudio (Muñoz-Cosme, 2005, p. 20).

Una de las primeras aportaciones importantes al debate de la restauración en España la realizará un joven Torres Balbás, y se va a producir con motivo del VIII Congreso Nacional de Arquitectos, celebrado en Zaragoza, donde Torres Balbás presentará la ponencia: *Legislación, inven-*

*tario gráfico y organización de los Monumentos históricos y artísticos de España* (Torres Balbás, 1919, pp. 3-89). En sus tesis, concibe el monumento como un testimonio inexcusable por lo histórico y lo arqueológico. Inspirará esta ponencia entre otras, las tesis de Giovannoni, la obra del Jefe del Servicio de Monumentos Históricos de Francia, Paúl León, *Les Monuments historiques, Conservation, Restauration*, publicada en 1917, y otro libro de Paúl Gout, *Viollet-le-Duc, sa vie, sa oeuvre, sa doctrine*, publicado en 1914, que venía a ser el definitivo finiquito por parte francesa de la poderosa influencia violletiana. Torres Balbás era un atento lector de Anatole France, novelista francés, quien en varias de sus obras había presentado una crítica muy sarcástica de los arquitectos restauradores de la vieja escuela violletiana. Las palabras de Anatole France, fiel seguidor de Víctor Hugo en defensa del patrimonio, tomadas por Torres Balbás de su libro *Pierre Nozière*, son muy expresivas: Un monumento antiguo es, en muy contadas ocasiones, de un mismo estilo en todas sus partes. Ha vivido y viviendo se ha transformado. Porque el cambio es la condición esencial de la vida. Cada edad lo ha ido marcando con su huella. Es un libro sobre el cual cada generación ha escrito una página. No hay que modificar ninguna de ellas. No son de la misma escritura porque no son de la misma mano. Es propio de una ciencia falsa y de un gusto malo querer reducir las a un mismo tipo. Son testimonios diversos, pero igualmente verídicos. (France, 1899, p. 242).

Torres Balbás (1918), en *La restauración de los monumentos antiguos*, cita una de las frases más afortunadas que se han dicho en torno a la ya larga polémica sobre la

restauración. Así relata la opinión de Goya sobre las partes retocadas de un cuadro, pero cuyos conceptos son aplicables al campo arquitectónico. Es la célebre frase *el tiempo, que es también quien pinta* (Torres Balbás, 1918, p. 229). En este mismo artículo hace dos referencias significativas a la labor de conservación de monumentos en España, valorando y ensalzando el trabajo que, en defensa de los monumentos catalanes, desarrolla el arquitecto Jerónimo Martorell encargado de su conservación y catalogación en el Instituto de Estudios Catalanes; por otro lado destacan los trabajos de conservación realizados con gran respeto y refinada sensibilidad artística por el marqués de la Vega Inclán, en el Alcázar de Sevilla y algunos otros edificios. Las teorías del Marqués de Vega Inclán, puestas en práctica en la restauración del Patio del Yeso del Alcázar de Sevilla, que Lampérez las calificaría de *pura ortopedia arquitectónica sin vestidura estética* son en estos momentos el punto de mira del mundo de la restauración, siendo visitadas y estudiadas por críticos extranjeros y españoles (Álvarez-Lopera, 1977, p. 16).

En este panorama Torres Balbás publicaría en 1933 en la revista *Arquitectura* *La reparación de los monumentos antiguos en España*, artículo que se inicia con tres conceptos: *Restauración, Reparación, Consolidación*. Las referencias a la cultura y pensamiento europeo son numerosas y fruto de una erudición no muy frecuente entre los arquitectos españoles. En 1960 publica su último artículo: *En torno a la Alhambra*, se reafirma en las tesis conservadoras: "El criterio conservador se ha ido imponiendo y es hoy norma general en los viejos países de mayor cultura.

Por ejemplo, en Italia, el Consejo Superior de las Antigüedades y Bellas Artes, dictó, con el título de *Schema di norme per il restauro dei monumenti*, unas instrucciones que suelen llamarse Carta del restauro, en las que ese criterio se expone claramente [...]” (Torres Balbás, 1960, p. 209). En este texto, como en muchos otros de Torres Balbás, hay una clara influencia de teorías italianas del *restauro*, si bien él conoció también la cultura francesa de la voz *restauration* de Viollet. El interés por la cultura italiana del restauro se verifica en sus actuaciones, sus escritos y también en sus restauraciones en la Alhambra.

### **3.3. Restauración crítica.**

La *restauración crítica* es un término planteado por Cesare Brandi (1963), Roberto Pane (1944) y Renato Bonelli (1963). Sus principios modificaban la metodología sistemática basada en los valores documentales para todos los monumentos propuesta por Giovannoni (y seguida en España por Torres Balbás) por un no-método genérico teniendo en especial consideración la realidad completa del edificio, en especial sus valores artísticos relegando en alguna medida los documentales. Supone una revisión crítica de la restauración científica, ya que ésta tiende a ver al monumento como valor histórico y documental en detrimento del valor artístico. Establecerá valores artísticos a las obras de restauración en sí mismas. El arquitecto en la restauración deberá individualizar el valor del monumento (mediante un acto crítico); la intervención irá dirigida a recuperar la verdadera obra de arte (unidad figurativa). De

esta manera se trata de juzgar si ciertos elementos tienen carácter de arte, y en caso negativo aquellos que enmascaran o dañan imágenes de auténtica belleza será legítimo eliminarlos (Pane, 1944, p. 11).

Bonelli incide sobre la necesidad de eliminar las superposiciones o añadidos que puedan alterar la integridad arquitectónica figurativa, aunque es consciente que con ello se puede modificar la lectura filológica del objeto y cuyo objetivo es la reintegración de su imagen, sacrificando las estratificaciones posteriores obviando su valor documental (Bonelli, 1963, pp. 344-352). La restauración, como diría Pane (1944), se convierte en verdadera y auténtica obra de arte en sí misma: *il restauro è esso stesso opera d'arte*. Pane expresa en uno de sus artículos más afortunados y más difundidos un nuevo concepto fundado en el respeto de la materia estratificada como elemento esencial de la salvaguarda del patrimonio cultural; el interés por la estratificación, es resultado de una aproximación interdisciplinar que mira la arquitectura esencialmente como un palimpsesto, una suma de fascs capaz de alimentar la historia y también el proyecto.

Pane y después Bonelli se distancian de la posición giovannoniana -que se denomina *científica* - para configurar autónomamente la restauración como reconocimiento y liberación de la obra de arte y también como obra de arte ella misma. Se perfiló la así llamada *restauración crítica*, fundada esencialmente sobre la valoración estética de la obra arquitectónica (Bonelli, 1963, pp. 347-348). Se trata de clarificar un método a seguir en la tutela y en la con-

servación de los monumentos singulares, para intentar, en términos activos, una profundización del pensamiento arquitectónico que haga posible dialogar con el pasado sin humillar el presente (De Angelis, 1978, pp. 51-68). La postura proyectual de la arquitecta Liliana Grassi se caracteriza por un lado por el rechazo de un moderno escindido totalmente de la tradición y por otro del rechazo de la integración mimética en la restauración, estableciendo una restauración crítica tendente a una integración equilibrada entre antiguo y moderno (Grassi, 1960, p. 379). La restauración crítica y su pensamiento, con algunos matices, se plasmará en la Carta de Venecia de 1964, donde se valoran todos los aspectos del monumento, se plantea la recuperación de su entorno ambiental y debe hacer toda intervención de carácter reversible; sus principios se sintetizan en el respeto por los añadidos de valor, la defensa de la intervención contemporánea, la valoración de la estructura del monumento, permitiendo el uso de materiales y técnicas constructivas modernas.

Otras aportaciones de diferentes arquitectos irán enriqueciendo el debate; se contempla cómo la construcción de los edificios antiguos venía a menudo conducida lentamente cambiando los programas y, en consecuencia, alterando las formas del proyecto original. La obra de arquitectura es frecuentemente función del tiempo, se puede decir que la cuarta dimensión, propia de la música, forma parte de manera sensible en el trabajo de los proyectos y de las realizaciones. Estos planteamientos novedosos adquirirán continuidad a través del arquitecto Perogalli interesado en la nueva formulación de la disciplina. Si hay una disciplina en la cual es tarea ardua, peligrosa, codificar, esta es la restau-

ración arquitectónica. Ya que constatamos que todo intento de formular reglas, debe ser interpretado como normas de valor absolutamente generales y genéricas; establece la necesidad de que cualquier restauración requiere ser específicamente examinada caso por caso, y en consecuencia singularmente resuelta; no excluyendo que pudiesen presentarse soluciones mejores quizás en línea de principios que ella misma condenaba (Perogalli, 1955, p.7).

Las tesis de Brandi (1963), historiador del arte, elaboran una teoría de la restauración, directamente modelada sobre la teoría (idealista) de la obra de arte (*Teoría del restauro*, 1977). Reconoce la importancia del valor estético y del valor histórico del monumento y la dificultad que frecuentemente en las restauraciones significa respetar las dos instancias y, también sostiene la preeminencia de la cualidad artística del monumento sobre razones de la historia cuando los dos criterios son incompatibles, alimentando así no pocas perplejidades sobre la coherencia de su teoría dejándola abierta a la discrecionalidad del *caso por caso*. Defiende el monumento como documento, respetando los añadidos (visión no unitaria, sino fragmentada o estratificada); plantea la necesidad de la documentación previa esencial para acometer los trabajos; las adiciones serán solo para consolidar y se mantendrá la apariencia antigua del monumento; se afrontará cualquier intervención desde las premisas de conservación, el mantenimiento y la preservación como términos nuevos. De aquí la particular insistencia en el vínculo imprescindible entre la restauración y la estética y, en particular, la prevalencia de la instancia estética sobre la histórica. La restauración debe

apuntar al restablecimiento de la unidad potencial formal de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer un falso artístico o un falso histórico, y sin eliminar ninguna traza del discurrir de la obra de arte en el tiempo (Brandi, 1977, p. 8). Las teorías de Brandi, coinciden con la presencia directa de teóricos y restauradores italianos que propagan las ideas de arquitectos como Carlo Scarpa, Francesco Albini, Rogers, Ignazio Gardella o Zevi, que influirán en un grupo notable de arquitectos españoles, si bien sus planteamientos llevarán a Aldo Rossi a proponer la *vía tipológica* como alternativa para la conservación de la ciudad histórica antigua.

### **3.4. Restauración crítica y conservativa.**

El término restauración evoluciona y, en los años setenta del pasado siglo, aparece un nuevo vocablo, *la restauración crítica conservativa (restauración íntegra)*, que desarrolla la línea de pensamiento del restauo crítico (Brandi, Bonelli, Pane). *La reintegrazione dell'immagine* 1976 de Carbonara contribuirá al nuevo debate, donde ya se anticipan nuevos aspectos que adquirirán protagonismo. Más tarde define el nuevo término: se entiende por restauración cualquier intervención dirigida a conservar y a transmitir al futuro, facilitando la lectura y sin cancelar las trazas del paso del tiempo en obras de interés histórico, artístico y ambiental; ello se funda sobre el respeto de la sustancia antigua y de las documentaciones auténticas constituidas por tales obras, proponiéndose, además, como acto de interpretación crítica no verbal sino expresada en el concreto

operar. Con más precisión, como hipótesis crítica y proposición siempre modificable, sin que por ello se altere irreversiblemente el original (Carbonara, 2005, p. 25).

Según las tesis de Carbonara (2005) la restauración puede ayudar a integrar de una manera razonable las nuevas exigencias de uso en nuestro tiempo. Presta especial atención al monumento en su materialidad y especificidad arquitectónica. Es *conservadora* ya que parte de la premisa de que el monumento ha de ser transmitido en su autenticidad en las mejores condiciones posibles a las generaciones futuras; además porque hay que tener en cuenta la actual conciencia histórica, ligada a una mayor sensibilidad hacia la cultura material, aspecto éste, que nos obliga a conservar muchas más cosas que en el pasado (estratificaciones, pátinas, colores, texturas, suelos, techos...) Esta nueva tendencia es *crítica* porque su concepción se fundamenta en que cada intervención constituye un caso en sí mismo, no encuadrable en categorías y que no responde a reglas fijadas con antelación pero que debe ser analizado a fondo cada vez, caso por caso, sin asumir posiciones dogmáticas o alineadas respecto a la entera gama de problemas y soluciones que la restauración suscita. Este planteamiento permite realizar el proyecto desde la base de interrogar con insistencia y conciencia histórica a la obra, en su naturaleza figurativa y material, con los problemas de degradación y conservación que manifiesta, para que ella misma responda sugiriendo el camino a seguir. Todo ello sin olvidar de dar una solución estética al problema de conservación, como ya ha sido referido. Para los partidarios de la pura conservación, la superficie del edificio registra las muta-

ciones, las transformaciones, la historia y por lo tanto, considerando su valor de documento irreplicable, merece ser conservado integralmente revestimientos, estucos, acabados y estratos históricos, estudiados como una especie de estratigrafía cromática, exponente de la historia del gusto o sólo simplemente de las técnicas de ejecución antiguas... El pensamiento de esta tendencia adquiere amplia difusión y diversificación en sus planteamientos a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI.

## 4. TENDENCIAS ACTUALES DE LA RESTAURACIÓN.

### 4.1. Restauración y método.

Bien, la situación actual es consecuencia de todos estos planteamientos. Entre las tendencias actuales existentes destacan tres orientaciones fundamentales. En primer lugar una *escuela romana* (con dos polaridades) con un cuerpo principal basado en el historicismo y en la metódica de Giovannoni, de De Angelis d'Ossat, de Bonelli, de Carbonara, atenta más que otras al contexto urbano y a los problemas con relación a la ciudad y representada por la *restauración crítica-conservativa*; con un cuerpo secundario - conflictivo con el primero -, representado por el pensamiento de Marconi (1993), tendente al empleo de las técnicas pre-modernas para el reprimado, a favor de la *restauración filológica* de alta calidad y contra el decadentismo de la ruina. En segundo lugar, una *escuela lombarda*, teóricamente y programáticamente tendente al mantenimiento y a la *conservación de la materia* como parte esencial del texto monumental, como rígida y rigurosa conservación incluso de la degradación (parietal, estructural, arqueológica...) representada por Dezzi Bardeschi (1991). Finalmente una *escuela florentina* fundada en la enseñanza de Sanpaolesi,



se sitúa en una posición clásica-institucional del *restauro*, fundamentada en el conocimiento, las técnicas y las tecnologías antiguas o avanzadísimas, donde el *diagnóstico* no es un fin en sí mismo sino dirigido a la comprensión del texto y a la intervención (Gurrieri, 1992, pp. 9-15).

El *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti* (1973), del arquitecto Piero Sanpaolesi, incide de manera significativa en aquello que más caracteriza hoy a la restauración: el *método a través de los estudios previos*. En esta concepción de la restauración destacan dos partes esenciales: una es aquella que analiza los motivos y fines de la restauración, prestando especial atención a qué cosa es la restauración; otra está dedicada a la conservación y restauración y analiza los principios generales donde recomienda que para la elección de conceptos claros es necesario hacerse una clara idea de los fines que se quieren conseguir con la restauración de cierto edificio. Un apartado en este libro se titula: *Importancia de los documentos y los levantamientos, antes y después de los trabajos*. Sanpaolesi reivindica la fase previa de cualquier intervención: Toda intervención conservativa no puede más que fundarse por tanto sobre el conocimiento formal, histórico y crítico más que en la práctica y la protección del monumento o del edificio en general, llevando a la máxima profundidad en las investigaciones sea en sentido histórico, sea tecnológico, sea estructural. Tales investigaciones tienen como finalidad planificar coherentemente e interpretar todas las actuaciones en la fase preparatoria o de estudio de la restauración, porque debe suministrar, los datos necesarios a la elección y formulación de un programa operativo

y en la mayor parte de los casos sirven en fin por alcanzar también a la necesaria redacción de una previsión de gastos. Todavía, en el caso de la restauración, la previsión de gastos es siempre ampliamente sujeta a variaciones a veces bastante notables que intervienen por causa de la revelación de datos imprevistos durante el curso de los trabajos, que pueden requerir frecuentemente también inversiones en las operaciones a completar, modificaciones a veces radicales del programa, tanto del punto de vista estático y conservativo. Es de hecho fácil darse cuenta que la restauración, en su fase ejecutiva, o sea después del inicio de los trabajos, debe tender a intensificar las investigaciones formales y estáticas del edificio, y que ello sea un deber preciso del arquitecto y al mismo tiempo una facultad que al arquitecto debe ser reconocida. Lo demuestra la práctica de cada día; o sea es también teóricamente confirmado por la forma a menudo indefinida que necesariamente asumen los proyectos de restauración (Sanpaolesi, 1980, pp. 27-28).

Partiendo de la subjetividad que conlleva la crítica, todo análisis arquitectónico debe entenderse bajo la influencia del momento cultural de la persona que lo realiza, iniciando o continuando un proceso de revisión permanente, por parte de las generaciones futuras. Para Cesare Brandi: la restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento del monumento en su consistencia física y en la doble polaridad estética e histórica, con vistas a su transmisión en el futuro (Brandi, 1977, p. 6). Brandi sintetiza tres principios en la restauración de monumentos que siendo prácticos no pueden decirse empíricos: el primero es que la reintegración deberá ser siempre fácilmente

reconocible, sin que esto infrinja la unidad que se tiene a reconstruir; el segundo principio es relativo a la materia de la cual resulta la imagen, la cual es insustituible; el tercer principio se refiere al futuro: que toda intervención no imposibilite eventuales futuras intervenciones (Brandi, 1977, pp.17-18).

La Carta de Venecia de 1964 recogía en su Art. 2: la conservación y restauración de monumentos constituyen una disciplina que requiere de todas las ciencias y todas las técnicas que puedan contribuir al estudio y salvaguarda del patrimonio monumental (Gurrieri, 1992, p. 24). En 1972 la Carta del Restauo, ampliaba estas consideraciones mediante un punto bien definitorio al respecto: La redacción del proyecto de restauración de un edificio debe venir precedido de un atento estudio del monumento, según varios puntos de vista (posición en el contexto territorial o en el tejido urbano, aspectos tipológicos, apariencia y cualidades formales, sistemas y características constructivas...) tanto de la obra original como de sus eventuales añadidos o modificaciones. Partes integrantes de este estudio serán la investigación bibliográfica, iconográfica, archivística, etc., para recoger todo posible dato histórico. El proyecto se basará sobre un completo levantamiento planimétrico y fotográfico, con interpretaciones bajo los puntos de vista metrológicos, trazados reguladores y de sistemas de proporciones y comprenderá un cuidadoso estudio específico para verificar sus condiciones de estabilidad (Gurrieri, 1992, p. 61).

## 4.2. La moderna reflexión sobre la restauración.

En una reciente reunión ICOMOS (Riga, 2014), sobre el tema “Heritage Trends in the Mirror of Social Change. Conservation Reality 50 Years after Venice Charter”, volvía a recuperarse un antiguo lema del Consejo de Europa para la salvaguarda del patrimonio arquitectónico europeo: *Un porvenir para nuestro pasado*. Un porvenir para nuestro pasado puede significar, y de hecho creo significa, un interrogante sobre la continuidad de la acción creativa del hombre, es decir hacia qué clase de futuro debe ser orientado nuestro pasado. Las palabras porvenir y pasado se diferencian netamente, pero, sin embargo, ambas coexisten con el mismo valor e intencionalidad en el lema. El porvenir para nuestro pasado ha de ser, pues, diferente y nuevo. Debe ser un caminar hacia delante, con la experiencia del camino recorrido, nunca una mera recreación contemplativa e inmovilista con la mirada vuelta únicamente hacia el pasado; teniendo en cuenta las importantes contribuciones de la UNESCO e ICOMOS en el Documento de Nara (1994), la Declaración de Hoi (2003), la Declaración de Xí'an (2005), la Declaración de Quebec (2008), los principios de Valletta (2011), la Declaración de París (2011), la Declaración de Hangzhou (2013), la Declaración de Florencia (2014), y la Dde Nara+20 (2014). Debemos preguntarnos si la civilización actual estamos en grado de garantizar todavía un papel a la memoria, a la historia, al valor de la tradición, a la misma belleza. No es fácil dar una respuesta. A primera vista parece que el interés por la conservación y restauración, en estos últimos tiempos, se haya reforzado. Pero la perspectiva del nuevo milenio está

por hacer. Estos itinerarios sobre las filosofías sociales históricas de la dialéctica del término restauración ligado a memoria, permite vislumbrar nuevos derroteros que como ya apuntaba Pane (1987) la restauración antes de ser una técnica, debe ser una filosofía.

Quatremère de Quincy en su *Dictionnaire* (1832) define Monumento como un signo propio a evocar la memoria de los hechos, de las cosas, de las personas: este vocablo – prosigue – equivale al *mnema* de los Griegos. En arquitectura es un monumento todo edificio, o construido para eternizar la memoria de acontecimientos extraordinarios, o concebido, alzado o dispuesto en manera de formar un objeto de embellecimiento y magnificencia de la ciudad (Quatremère de Quincy, 1985, p. 234). La cultura moderna de la restauración está caracterizada por un cambio fundamental de los valores de la sociedad basados en el nuevo concepto de historicidad. Es importante las aportaciones del mundo de la filosofía y del pensamiento a la visión moderna que se ha ido configurando en torno al *valor de autenticidad*. Bergson en su libro *Matière et mémoire* (1896) se refiere a como la presunta subjetividad de la cualidad sensible es debida a la memoria, y la memoria implica una subjetividad. La ciencia consiste en el mantenimiento de los nexos constantes dentro de un sistema de imágenes, cometiendo el error de aislar teóricamente cualquier cosa que constantemente varía con la variación de las imágenes del cuerpo. Junto a la memoria *mecánica*, reconducible al hábito del cuerpo, hay de hecho una memoria *pura* que conserva el pasado como un todo, gracias a la *duración* (Bergson, 2006, pp. 254-262).

Walter Benjamín había escrito poco antes de la Segunda Guerra mundial un famoso artículo *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (*La obra de arte en la época de la reproducción mecánica* (1936). Este autor estaba entonces preocupado por la autenticidad y el valor del objeto como pieza única. Nos habla de la pérdida del "Aura" del objeto, de la imposibilidad de mantener este "Aura" una vez reproducido. Según Benjamín la concepción tradicional de *autenticidad* varía en el disfrute por parte del ciudadano en la sociedad. Mientras para un cuadro renacentista no es lo mismo mirar el original o mirar una copia realizada por otro artista, para un film esta distinción no existe, ya que el disfrute del mismo se realiza mediante millares de copias proyectadas contemporáneamente en lugares diversos y ninguno de los espectadores del film se siente de modo *privilegiado* respecto a cualquier otro espectador. Tal fundamental papel identitario, cultural y civil, presupone la *autenticidad* del texto-documento en que fielmente se refleja, como un espejo, la historia y la cultura de un pueblo. Pero la autenticidad de que hablamos no es una cualidad abstracta, primigenia, arquetípica, una invariante inmaterial y perenne de la historia de las formas. Es una noción dinámica. Por ello la autenticidad de una fábrica arquitectónica a la cual queremos referirnos es una propiedad física, tangible (y como tal mutante en el tiempo, degradable y a la larga perecible) que reposa siempre sobre la presencia directa de un testimonio material inserto en el proceso del tiempo. Como bien nos recuerda Walter Benjamin: es *l'hic et nunc* del original (no el original) que encarna

la noción de autenticidad la cual integra todo eso que transmite desde su origen, duración material y testimonio histórico, la cual reposa sobre su materialidad (Benjamin, 1966, pp. 38-40).

## **5. RESTAURACIÓN, HIC ET NUNC (AQUÍ Y AHORA).**

Unas últimas consideraciones, y con esto termino. Ortega (1933) insistía en la España de su tiempo, que la cultura es el conjunto de ideas sobre el mundo que corresponde al tiempo en que se vive; el repertorio de ideas y convicciones que rige la existencia de una persona que está a la altura de su tiempo. En todo proceso de actualización cultural, la información y la crítica son, por tanto, componentes fundamentales. Para ello es preciso acercarse a lo que ha sucedido en el pasado y sucede en el presente en las ideas, en las artes, en las ciencias y en la técnica, la economía y la política. Nuestra obligación en la Universidad es mantener viva esta inquietud intelectual. La conservación del patrimonio forma parte de los temas de nuestro tiempo.

La restauración arquitectónica no es una ciencia exacta y tal constatación he tratado de exponerla a través de textos y experiencias de personas protagonistas de la cultura moderna. No es, además, una disciplina dotada de un status científico inamovible; lo demuestra el hecho que después de un siglo de tantas discusiones mediatizadas sobre el tema, brotan siempre, cíclicamente, ideas y propuestas que vuelven a replantear una redefinición teórica de la ma-

teria, a partir de sus mismos fundamentos. Nos referimos a lo que Bonelli delinea: la restauración se inicia con un acto escuetamente crítico, es decir con una valoración, y que todo el proceso de la intervención – estudio, proyecto, actuación – debe ser guiado y controlado por el desarrollo de las investigaciones, conducentes a asegurar tanto la plena comprensión de la obra, ya sea la gradual seguridad de la elección, como la verificación de los resultados. En definitiva, la restauración arquitectónica cual proceso crítico de hecho (Bonelli, 1987, p.32). La visión de la arquitecta italiana Grassi, creo puede ayudar a profundizar en el término: la restauración arquitectónica es una compleja operación crítica que tiene su fundamento en la concepción de la cultura, o sea de la historia del arte, y, en el caso específico de la arquitectura. Las motivaciones, y las diversas intervenciones, están por tanto en continua discusión, sin que sea posible alcanzar una definición resolutive y unívoca sobre el principio principal de la restauración, ya que ello postula una elección preliminar sobre la legitimidad de conservar la materia de la obra, en cuanto vehículo de la forma, o sea en cuanto imagen, además de en cuanto documento (Grassi, 1980, pp. 27-29).

No es, la restauración materia para concluir. Cada teoría general en este campo ha expresado la fuerza de una voluntad unificadora y fundadora, la debilidad de abrazar un territorio huidizo, colmado de singularidad, continuamente convulsionado en una multitud de implicaciones disciplinarias diversas, cuando no contradictorias (Torsello, 1998, p.15). Un verdadero proyecto, en nuestro tiempo, exige tener una escala más amplia, una idea que nace de la ar-

queología, pasa a través de la urbanística, el análisis de los materiales, la opinión de los restauradores, los ciudadanos: el proyecto de restauración no puede ser monodisciplinar sino que debe descender a una verdadera convergencia de saberes y consensos, exige la interdisciplinariedad.

A pesar de que hayan transcurrido más de cien años desde las primeras formulaciones teóricas, y desde hace mucho más tiempo el hombre intente dialogar con los restos materiales de la arquitectura, la voz *Restauración* muestra aspectos siempre nuevos y abre otros interrogantes. Hay una cita de Torres Balbás en su artículo *La utilización de los monumentos antiguos* que siempre que puedo recuerdo, permitidme que termine con ella, ya que creo es de enorme actualidad: "Procuremos también que cada edificio, en lo posible, siga adscrito al mismo destino para el que se construyó. Que en las iglesias se verifiquen las ceremonias de culto, que en los monasterios continúen los cánticos religiosos, que en los palacios prosigan las fiestas y recepciones, que por los puentes siga pasando el tráfico moderno. Y cuando tal cosa no sea posible, démosles un destino de movimiento y animación en el que sus puertas y ventanas estén siempre abiertas al sol y al aire de la calle, a toda la intensidad de nuestra vida actual" (Torres Balbás, 1920, p. 181).

Muchas gracias

1870  
1871  
1872  
1873  
1874  
1875  
1876  
1877  
1878  
1879  
1880  
1881  
1882  
1883  
1884  
1885  
1886  
1887  
1888  
1889  
1890  
1891  
1892  
1893  
1894  
1895  
1896  
1897  
1898  
1899  
1900

1897

## BIBLIOGRAFÍA

Alberti, L. B. (1966). *L'Architettura*. (Giovanni Orlandi trad.). Milano: Edizioni Il Polifilo

Álvarez-Lopera, J. (1977). La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XIV (29-31), 7-24.

Annoni, A. (1946). *Scienza ed arte del restauro architettonico*. Milano: Edizioni Artistiche Framar.

Barbacci, A. (1956). *Il restauro dei monumenti in Italia*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.

Benjamin, W. (1966). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.

Bergson, H. (2006). *Materia e memoria: saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, (a cura di Pessina, A). Bari: Laterza.

Boito, C. (1893). *Questioni pratiche di Belle Arti*. Milano: Hoepli.

Bonelli, R. (1963). Restauro (Il restauro architettonico). En *Enciclopedia Universale dell'Arte* (pp. 344-352). Firenze: Istituto per la Collaborazione Venezia-Roma.

Bonelli, R. (1987). La Scuola di Specializzazione di Roma: un trentennio di educazione al restauro. En Bonelli,

R. y De Angelis d'Ossat, G., *Due lezioni di restauro* (pp.31-40). Roma: Multigrafica Editrice.

Brandi, C. (1977). *Teoria del restauro*. Torino: Giulio Einaudi editore.

Carbonara, G. (1976). *La reintegrazione dell'immagine*. Roma: Bulzoni editore.

Carbonara, G. (2005). *Che cos'è il restauro?* En *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto* (pp.25-28). Venezia: Marsilio.

Ceschi, C. (1970). *Teoria e storia del restauro*. Roma: Mario Bulzoni editore.

Choay, F. (2002). *La Conférence d'Athènes sur la conservation artistique et historique des monuments (1931)*. Paris: Les Éditions de l'Imprimeur.

De Angelis d'Ossat, G. (1978). *Restauro: Architettura sulle preesistenze, diversamente valutate nel tempo*. *Palladio*, XXVII (2), 51-68.

Dehio, G. (1942). *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*. Berlin: Deutscher Kunstverlag.

Dezzi Bardeschi, M. (1991). *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, (a cura di Vittori Locatelli). Milano: Franco Angeli.

Dvorák, M. (1916). *Katechismus für Denkmalpflege*. Wien: J. Bard.

Didron, A.N. (1839) Archeologist, *Bulletin archéologique*, I, 47.

Eco, U. (2004). *Storia della Belleza*. Milano: Bompiani.

Flores Marini, C. (1976). *Restauración de ciudades*. México: Fondo de Cultura Económica.

France, A. (1899). *Pierre Nozière*. Paris: Alphonse Lemcre.

Giovannoni, G. (1925). *Questioni di Architettura nella Storia e nella vita*. Roma: Società Editrice d'Arte Illustrata.

Giovannoni, G. (1932). La restauration des monuments en Italie, *Mouseion*, VI (17-18), 39-45.

Giovannoni, G. (1936). Restauro (dei Monumenti). En *Enciclopedia Italiana* (pp. 127-130). Roma: Treccani.

Grassi, L. (1960). *Storia e cultura dei monumenti*. Milano: Società Editrice Librari.

Grassi, L. (1980). Restauro. En *Dizionario Enciclopedico* (pp. 27-29). Roma: UNEDI.

Gurrieri, F. (1992). *Restauro e conservazione*. Firenze: Edizioni Polistampa.

Hugo, V. (1953). *Notre-Dame de Paris*. London: Dent & Sons.

Irving, W. (1910). *Cuentos de la Alhambra*. Barcelona: Imp. De Henrich y Comp.

Italia, S. (1988). *La tutela dei Beni Culturali nell'ambito internazionale*. Udine: Del Bianco editore.

Jokilehto, J. (2011). *A History of Architectural Conservation*. New York: Routledge.

Lampérez, V. (1913). *La restauración de los monumentos arquitectónicos (teorías y aplicaciones)*. Madrid: Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, Congreso de Madrid.

León, P. (1951). *La vie des monuments français. Destruction. Restauration*. Paris: Editions A. et J. Picard et Cie.

López Otero, M. (1932). *La técnica moderna en la conservación de monumentos*. (Discurso leído ante la Academia de la Historia en la recepción pública de don Modesto López Otero el día 3 de enero de 1932). Madrid: Artes Gráfica Faure.

Marconi, P. (1993). *Il restauro e l'architetto*. Venezia: Marsilio Editori.

Menéndez Pidal y Álvarez, L. (1956). *El arquitecto y su obra en el cuidado de los monumentos*. (Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de don Luis Menéndez Pidal y Álvarez el día 27 de mayo de 1956). Madrid: Altamira T.G.

Milizia (1785). *Principi di Architettura civile*. (facsimil de la segunda edición de Serafino Majacchi, de 1847). Bassano: Remondini.

Muñoz -Cosme, A. (2005). *La vida y la obra de Leopoldo Torres Balbás*. Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

Palladio, A. (1990). *I quattro libri dell'architettura*. (Reproduccion en fascimil) Milano: Ulrico Hoepli Editore.

Pane, R. (1944). Il restauro dei monumenti. *Aretusa*, I (1), 68-79.

Pane, R. (1987). *Attualità e dialettica del restauro. Educazione all'arte, teoria della conservazione e del restauro dei monumenti: Antologia* (cd. M. Civita). Chieti: Marino Solfanelli Editore.

Perogalli, C. (1955). *La progettazione del restauro monumentale*. Milano: Libreria editrice politecnica Tamburini.

Piranesi, G. (1784). *Le antichità romane*. Roma: Stamperia Salomoni.

Quatrèmere de Quincy, A.C. (1844). *Dizionario storico di architettura*. Vol.II. Mantova: Editori Negretti.

Quatrèmere de Quincy, A.C. (1985). *Dizionario storico di architettura* (a cura di Valeria Farinati e Georges Teysot). Venezia: Marsilio Editori.

Riegl, A. (1903). *Der moderne Denkmalkultus sein Wesen and seine Entstehung*. Wien-Liepzig: Braumüller.

Ruskin, J. (1849). *The Seven Lamps of Architecture*. London: Smith Elder & Co.



Ruskin, J. (1851). *The Stones of Venices*. London: Smith Elder & Co.

Sanpaolesi, P. (1980). *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti*. Firenze: Editrice Edam.

Torres Balbás, L. (19198). La restauración de los monumentos antiguos. *Arquitectura*, I (8), 229-233.

Torres Balbás, L. (1919). Legislación, inventario gráfico y organización de los monumentos históricos y artísticos de España. En *Actas del VIII Congreso Nacional de Arquitectos* (pp. 3-89). Zaragoza: Tipografía de Salvador.

Torres Balbás, L. (1920). La utilización de los monumentos antiguos. *Arquitectura*, III (27), 179-183.

Torres Balbás, L. (1932). La restauration des monuments dans l'Espagne d'aujourd'hui. *Mouseion*, VI (17-18), 23-25.

Torres Balbás, L. (1960). En torno a la Alhambra. *Al-Andalus*, XXV, 203-219.

Ortega y Gasset, J. (1933). El método histórico de las generaciones. En *Entorno a Galileo. Obras Completas* (pp. 11-71). Madrid: Editorial Revista de Occidente

Valéry, P. (1988). *Eupalino o dell'architettura* (Traduzione di Raffaele Contu). Pordenane: Edizioni Biblioteca dell'Immagine.

Vignola, J. (1810). *L'Architettura*. Bassano: Tipografia Remondiniana.

Viollet-le-Duc, E. (1854-1868). *Restauration*. En *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIV au XVI siècle* (pp. 14-34). Paris: Ed. A. Morel.

Viollet-le-Duc, E. (1863). *Entretiens sur l'Architecture*. Paris: A. Morel et C. Editeurs.

Viollet-le-Duc, E. (1979). *Le Dictionnaire d'architecture*. Buxelles: Pierre Mardaga.

Vitruvio, M. (1987). *I Dieci Libri dell'Architettura*, (Daniele Barbaro trad.). Milano: Edizioni Il Polifilo.

Winckelmann, J. (1989). *Historia del Arte en la Antigüedad*. (Manuel Tamayo Benito trad.). Madrid: Aguilar.



**UNIVERSIDAD  
DE GRANADA**