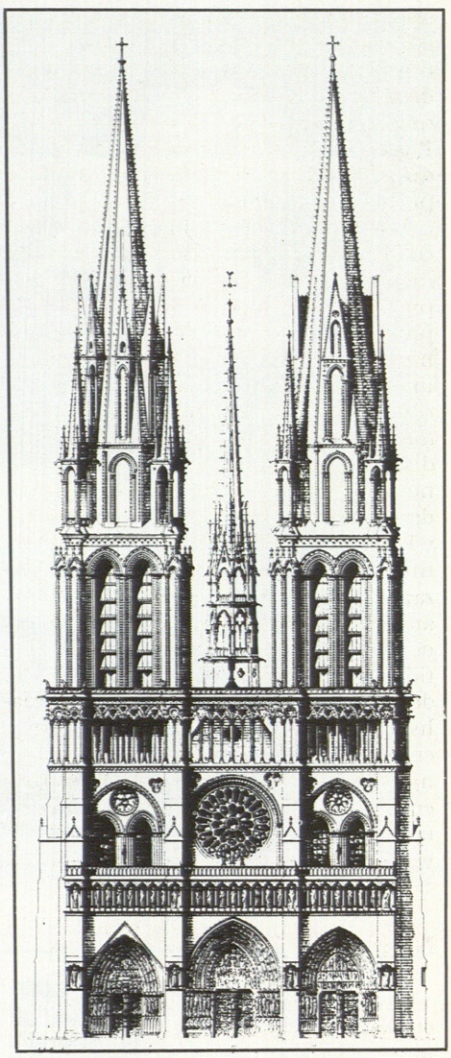
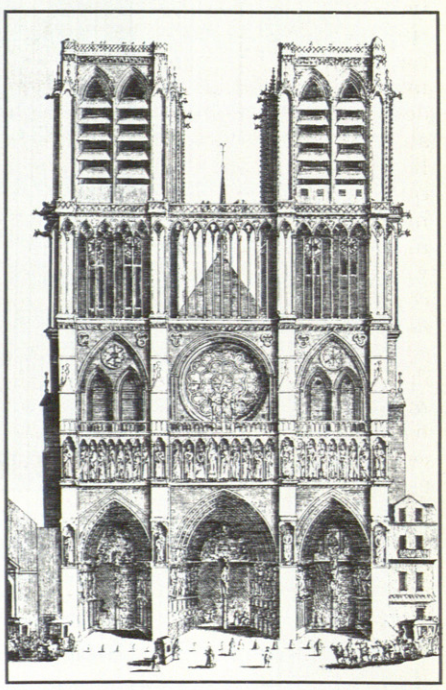
El tapiz de Penélope

Apuntes sobre las ideas de restauración e intervención arquitectónica

Antón Capitel*



Arriba, propuesta para Notre Dame de París de Viollet le Duc, de la que no se realizaron las torres. Abajo, grabado de Notre Dame, siglo XVIII.



Durante los últimos diez años un nuevo modo de ver las cosas distinto del que popularizó el movimiento moderno, una nueva sensibilidad, ha ido transformando tanto el pensamiento como la producción arquitectónica. Podría decirse que esta transformación, de todos conocida, tiene uno de sus aspectos más básicos en la relación con la historia de la arquitectura: si antes los modernos habían establecido con ella una ruptura absoluta, ahora, los nuevos modernos, quieren soldar esa grieta completamente.

No cabe duda que, al variar el sentimiento que sobre la arquitectura se tiene y, en particular, al cambiar la óptica que se mantenía sobre la arquitectura histórica, la consideración de los monumentos y de los conjuntos históricos debería, lógicamente, cambiar; y así ha sido ya, si se tiene en cuenta la protección que en los últimos años ha salvaguardado tantos edificios y conjuntos de interés.

En cuanto al pensamiento arquitectónico y a la reflexión sobre los problemas de conservación y actuación en monumentos y conjuntos, ¿se ha avanzado en el mismo sentido? Una mejor comprensión y, consecuentemente, una mayor estima de la arquitectura histórica, ¿ha generado criterios o puntos de vista valiosos para el mantenimiento y rehabilitación del patrimonio arquitectónico y urbano? Y en cuanto a las ideas de la época que hoy parece concluir, ¿son ya caducas y superadas?, ¿no tienen ya sentido? Sin un excesivo sistema pasaremos a exponer algunas reflexiones en torno al asunto.

La forma prístina

Se admite que la restauración de monumentos concebida como tal es una actividad moderna (dando ahora a esta palabra la acepción de la época que viene tras la revolución del XVIII) y que reconoce a su primera figura básica en Viollet le Duc (1814-1879). Las ideas y teorías que desde entonces se han utilizado sucesivamente no han sido muchas, siendo unas veces contradictorias y otras complementarias.

Hace mucho tiempo que se considera oficialmente superado el punto de vista de Viollet, partidario de la supervivencia de los monumentos adaptándolos a las exigencias de nuevos usos e instalaciones, y autor de un análisis *platónico-materialista,* valga la paradoja, que busca la perfección de cada obra al margen de su verdadera historia y que propone el rescate de un edificio ideal, de estilo unitario y de carácter exento. Un ejemplo bien conocido de sus actuaciones es el de Notre Dame de París y su entorno, si bien no llegó a realizar las flechas de sus torres.

Promovía la reconstrucción del monumento *tal como debería de haber sido,* despreciando la fidelidad histórica para dar valor a la coherencia interna de la lógica arquitectónica. La amplia y desigual escuela que su obra y sus ideas generaron reconstruyó una gran cantidad de edificios medievales europeos, con mejor o peor fortuna, y acabó mezclando estas ideas con las propias del eclecticismo, de modo que, andando el tiempo, la reconstrucción de monumentos y la arquitectura de nueva planta llegaron, casi, a confundirse en una sola cosa. La reconstrucción, al basarse en la reedificación de las partes no unitarias, se convirtió en un historicismo más, en una cantera especialmente ambiciosa para la práctica del eclecticismo. Por ello, y a la postre, la actitud de *medium* de la idealidad del monumento que Viollet perseguía, devino simple creación: la mayor fortuna de cada edificio fue la de recibir el arquitecto más creador, pues la reconstrucción no era posible; todo criterio presumiblemente arqueológico se asumía, en realidad, como parte de la

sensibilidad propia. Los reconstructores de monumentos creían dibujar una restitución verdadera del edificio, pero atendían en verdad a la corrección y belleza que lograban en sus ejercicios de *revival*. Pues suele tenerse por auténtico aquello que aparece bello y coherente para la propia sensibilidad.

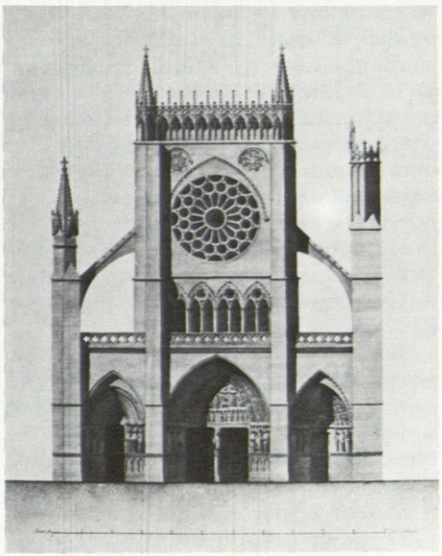
Los criterios de Viollet fueron, pues, condenados por antihistóricos y mixtificadores, a pesar de la calidad de sus propias actuaciones. Verlos ahora como productos de su época, como ejercicios historicistas, los carga, sin embargo, de un nuevo interés, ya que no sólo fueron condenados por productores de *falsa historia*; también porque una sensibilidad distinta no tenía al historicismo por bueno. Llegada la revolución plástica moderna, la historia se convirtió en fetiche, y la reconstrucción de monumentos continuó sólo por vías marginales, comenzando a proscribirse. Aunque ya mucho antes del fin del historicismo las ideas de Viollet fueron agresivamente combatidas por Ruskin, como es bien sabido, de modo que a su romaticismo materialista y arquitectónico, le sucedió, y se le entremezcló, el romanticismo literario y moralizante, fatalista, de Ruskin, que, en nombre de la ética, iba a confundir también el sentimiento propio con la verdad.

No restaurarás

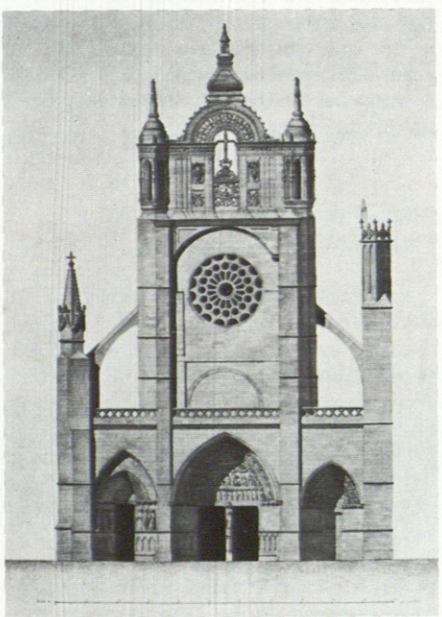
Ruskin (1819-1900) veía en el gótico y, en general, en las artes medievales, un ideal de trabajo artesano que alimentaba su utopía social. La reconstrucción de monumentos no sólo representaba así, para él, una simple falsificación material de lo antiguo: era, sobre todo, una falsificación moral: la falsificación del espíritu que animaba y hacía fundirse armónicamente los oficios artesanos creando una obra verdadera, llena de vida y, así, de belleza. Belleza final expresa en la atención humana, individual, a los detalles, en la vibración de la irregularidad que denuncia la mano artesana. Los monumentos productores de una tal artesanía eran los que no podían reproducirse y por ello *"es imposible, tan imposible como resucitar a un muerto, restaurar nada que haya sido grande o hermoso en arquitectura"* (1). Ante el imparable desarrollo del mundo industrial, los monumentos históricos y sus vírgenes ruinas debían dar testimonio de su verdad y evocar la necesidad de un resurgimiento artístico y moral.

Debemos así a Ruskin la prudencia y la cautela en el tratamiento de los monumentos. El desprestigio de la reconstrucción y los principios de mantenimiento y acción mínima que desarrollará Camilo Boito proceden ya de él.

Le debemos también, sin embargo, algunas de las complicaciones creadas en torno a la arquitectura y al arte por sus ideas moralistas —no sólo herencia suya—, y según las cuales la valoración de las artes no es contemplada en su calidad intrínseca, sino sometida a filtros intelectuales o éticos a cuyo sometimiento se identifica con la verdad y, así, con la belleza. El naturalismo *franciscanista* de Ruskin, que entiende la belleza como algo natural frente al *orden artificial* no bello; su odio por la imitación de superficies y su noción puritana de la verdad artística son algunas de las equívocas ideas que proceden de él, que han durado durante todo nuestro siglo, y que impiden apreciar en su verdadera condición muy importantes episodios de la historia de la arquitectura.



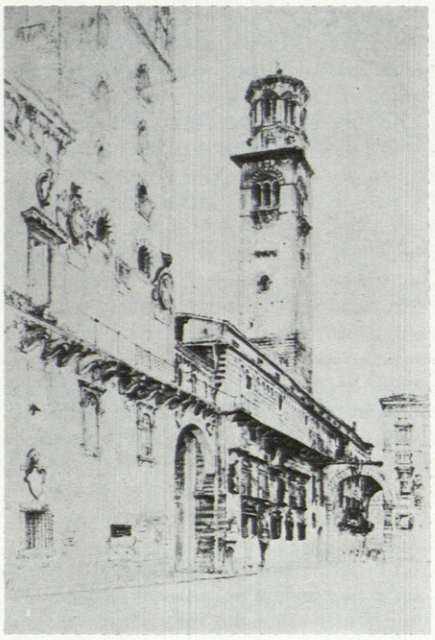
Arriba, propuesta de Laviña para el hastial del crucero sur de la catedral de León. Abajo, estado actual en 1861 dibujado por Laviña. Fuente: Pedro Navascués (Col. E.T.S.A.M.), Estudios Pro Arte, n.º 9.



Aunque todo sea una interpretación algo injusta de su pensamiento, de sus ideas viene también una estimación desordenada de la decoración frente a la estructura y el plan de la obra arquitectónica, basado en la valoración del trabajo artístico y artesano, y provocadora de una perversión crítica que prima la visión superficial del monumento y lo disloca al entender la decoración como algo ajeno, superpuesto y desgajado del plan. Todo ello procede de una consideración puro-visal de la arquitectura, que curiosamente se convierte, al devenir en simple escena, en una romántica *literaturización* de los monumentos. Es un romanticismo absolutamente opuesto al de Viollet, con su concepción estructural, materialista y objetiva, y un triunfo de la visión literaria y moral del arte, que, paradójicamente, no es visual, y que se enfrenta a la visión estética, técnica y material de los propios artistas. La iconografía y la escultura adquieren importancia primordial en cuanto artes figurativas, de representación, de imitación de la naturaleza; la arquitectura, vetusta, alcanza también valor de icono, de evocación; más aún en ruina o muy avejentada, reducida a testigo del pasado. Pero tal cuadro, si fue en Ruskin estético, devino desde él, por visualista, literario: lo visual se convierte en mero reconocimiento óptico y no se produce la fruición artística sino la situación escénica. La mirada borrosa del turista, inconsciente de los valores artísticos de una catedral, pero muy sensible a los evocativos, pertenece a esta fruición banal que parte del visualismo de la escena para conducirlo, no al disfrute estético, sino al literario.

Las perversiones comentadas alientan algunos de los criterios convencionales que se tienen sobre los monumentos y los conjuntos arquitectónicos y que, no obstante su banalidad, se imponen a menudo. Merecería la pena destacar, tanto por su exageración como por el reflejo que en la mentalidad moderna ha tenido, el modo en que el moralismo y la sensibilidad de diletante romántico de Ruskin le llevó a concebir un *odium theológicum* —en expresión de Scott (2)— contra el Renacimiento y su tradición, asunto que merece el traslado de algunos párrafos de *The Stones of Venice: "Podría insistir extensamente en lo absurdo de la construcción (renacentista) (...), pero contra lo que abogo no es contra su forma. Sus defectos los comparte con muchas de las más nobles formas de la primera arquitectura y podía haber intentado también compensarlos mediante la elevación de su espíritu. Sin embargo, su naturaleza moral está corrompida.*

Es baja, antinatural, infecunda, lamentable e impía. De origen pagano, soberbia y profana en su resurgimiento,



Verona, Piazza dei Signori, dibujo de Ruskin.

estancada en su edad antigua. (...) una arquitectura que parece inventada para convertir a los arquitectos en plagiarios, a los obreros en esclavos, a sus moradores en sibaritas; una arquitectura en la que el intelecto es ocioso, la invención imposible, pero en la que todo lujo queda gratificado y toda insolencia fortalecida". Esta pasmosa crítica del Renacimiento —de la que, por cierto, bien poco hace que se seguían escuchando algunos ecos— no puede ser más expresiva, ya no sólo por la impertinencia del juicio moral, sino, sobre todo, por la confusión establecida entre la gratificación de la propia sensibilidad y la auténtica belleza, pasando ésta a constituirse como visualización única de una también única verdad, soporte ético de la cuestión. Ruskin odiaba, pues, *teológicamente*, al renacimiento y al arte clásico, y desde este odio se estableció un juicio sobre la historia que condenaba la obra que se planea sin dar lugar a la contribución libre del artesano, la que no es *natural* (?), o la que no responde a su idea de *sinceridad*. Y también se adivina una animadversión envidiosa hacia el Renacimiento por haber resucitado el pasado, condenándose tanto el hecho de renacer como aquel mismo pasado revivido, que, por clásico y profano, era para Ruskin —como después para los modernos— demoníaco.

Todos estos equívocos quitan cierto peso a las opiniones de Ruskin sobre la restauración y a sus violentas críticas, así como le hacen parcialmente responsable de una mentalidad sobre la historia, la moderna, que se cimentó insensatamente en estas y otras perversiones, directamente provocadoras de acciones discutibles llevadas a la práctica. Piénsese cómo, por ejemplo, la voluntad de unidad de estilo heredada de Viollet y conjuntada con el *odium theológicum* al clasicismo de Ruskin se combinan para cimentar mentalmente, y hacer buenas, acciones como las de eliminar una obra barroca para descubrir la gótica anterior, cuestión que se sigue haciendo, y que no siempre se basa en un verdadero interés arqueológico y artístico sino que viene a ser un simple practicar la restauración como quien trabaja en el tapiz de Penélope.

No se tenga a Ruskin, sin embargo, por defensor del abandonismo y de las ruinas, pues era partidario de la buena conservación y el mantenimiento de los bienes del pasado que caracterizaba a la sociedad inglesa de su tiempo. Y, además, debe tenerse por directamente derivada de su pensamiento una regla de oro de la actuación de monumentos y conjuntos arquitectónicos: si la mixtificación histórica o la obra descualificada son las alternativas, la ruina y la sustitución son preferibles. La ideología conservacionista que domina hoy la mentalidad convencional, y que prefiere a todo trance una conservación mixtificada, fea y tan sólo aparente, es así profundamente anti-ruskiana precisamente en lo más lúcido de su mensaje.

Acción mínima y notoriedad moderna

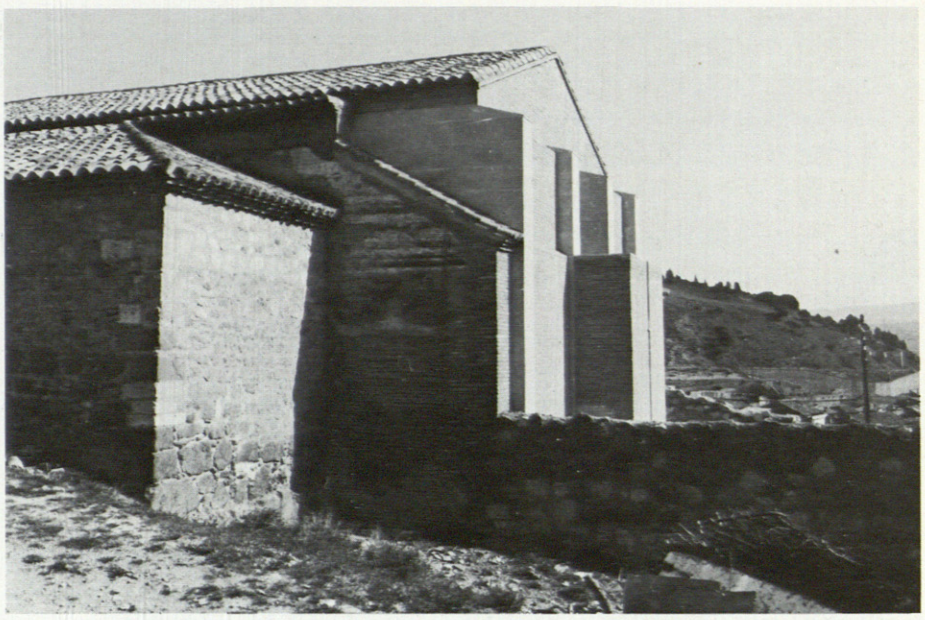
Las ideas de Ruskin supusieron un cierto freno para las reconstrucciones y restauraciones abusivas, y fue así haciendo su aparición una ideología muy prudente, puritana, que ha jugado un papel esencialmente positivo. Ya dijimos que fue su verdadero conductor el arquitecto italiano Camilo Boito (1836-1914), que propone la síntesis entre las contrarias ideas de Ruskin y de Viollet, atacando la idea de reconstrucción, pero defendiendo la restauración y, sobre todo, la simple consolidación de los monumentos. Propone la actuación mínima, declara imprudentes los derribos de las partes más modernas —en una posición de respeto a la historia contraria al idealismo objetual de Viollet— e insiste en que, si resultan indispensables las adiciones nuevas, éstas deben quedar claramente reconocibles como tales. Concede una gran importancia a esta última cuestión y la desarrolla en ocho puntos, que merecen ser transcritos:

"1. Diferencia de estilo entre lo nuevo y lo viejo. 2. Diferencia de materiales en las fábricas. 3. Supresión de molduras y de decoración. 4. Exposición de las partes eliminadas abierta en lugar contiguo al monumento. 5. Incisión de la fecha de la actuación o de un signo convencional en una parte nueva. 6. Epígrafe descriptivo fijado al monumento. 7. Descripción y fotografías de las diversas fases de los trabajos, depositadas en el monumento o en un lugar público próximo. Sustituible por la publicación. 8. Notoriedad de las acciones realizadas".

La teoría de Boito aquí condensada ha venido siendo considerada como aquella que sienta de modo definitivo criterios prudentes y científicos, inspirándose en ella las *cartas* de la restauración más prestigiadas, y de la que nos venimos sirviendo actualmente, aunque sea preciso observar, como veremos, que no abarca ni cualifica una gran cantidad de casos prácticos. En nuestro país, las teorías de Boito y, en general, las de la escuela italiana, llevan bastantes años siendo las oficiales, si bien el pasmoso retraso cultural, y hasta la regresión, que hemos sufrido en este campo hacen que sus ideas puedan parecer aún de vanguardia, resultando así un freno contra la superficial manía de reconstitución *pseudo-violletiana* imperante en muchos profesionales *especializados* y en una gran cantidad de profanos e instituciones. Paradójicamente, y repitiéndose una vez más las contradicciones de la cultura, en estos momentos se mezclan, confusamente, los partidarios de las reconstituciones que recorren un ingenuo camino de ida con aquéllos otros que, sofisticados y cultos y en un camino *vanguardista* "de vuelta", también quieren practicarlas.

Las ideas de Boito, cuya escuela empieza a perder hoy el favor de la moda, son *legalmente* oficiales en nuestro país desde la ley vigente de 1933. Recogidas en síntesis apretada en el artículo 19 (3), proscriben todo *intento* de reconstitución de monumentos, viendo, con luci-

Restauración del convento de San Benito en Alcántara, de Dionisio Hernández Gil. Detalle que muestra la puesta en valor conjunta de diferentes períodos históricos. (Véase, en páginas atrás, otros aspectos de la misma obra en cuanto a la inserción de elementos nuevos no mimética, pero en una sutil analogía formal).

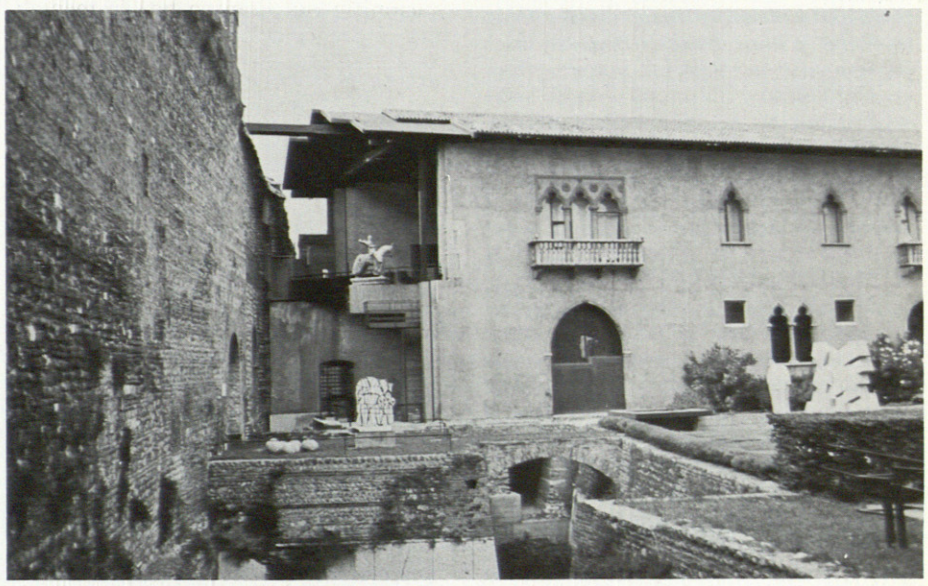


Ejemplo español reciente (V. el proyecto en arquitectura 233) de la completación de un monumento, en una búsqueda analógica sin equívocos. Iglesia en Daroca (Zaragoza). Obra de la Dirección General de Bellas Artes (arquitectos: L. Burillo y J. Lorenzo).

dez legislativa, que toda reconstrucción se convierte, inevitablemente, en un vano intento, en fantasía. Fantasía muy practicada, por cierto, y muchas veces con bien escasa fortuna, en los monumentos españoles y en los cincuenta años que ha durado ya esta ley.

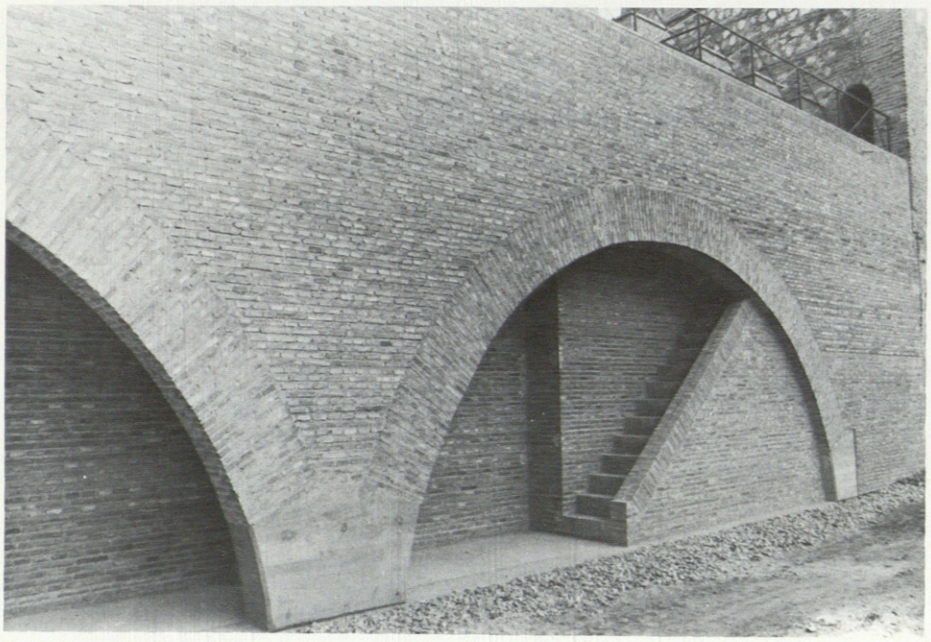
La dialéctica quedó, pues, establecida en la lucha entre una idea más platónica y, a la vez, materialista —esto es, objetual, arquitectónica— en la que la perfección de trazado sugerido por lo primitivamente construido primaba sobre la realidad histórica y arqueológica, y otra en la que esta realidad, y sus supuestos, no permitían acción en beneficio de la autenticidad. Boito tercia en esta dialéctica quedándose más bien del lado de Ruskin, defendiendo el mantenimiento y conservación de los monumentos, pasando a la consolidación, o a la reparación, y finalmente, como límite, a la restauración, cuyas condiciones hemos visto. Los límites, a su vez, de estas ideas quedan señalados por los de las propias técnicas especiales, sus incertidumbres y sus costes, pero, sobre todo, por la libertad arquitectónica que se plantea en los casos de renovación o intervención de cualquier tipo, abiertas y no determinadas al tener que obedecer al *lingüístico* y nada arquitectónico mandamiento de exhibir su condición moderna. La materialista y arquitectónica unidad de Viollet daba paso a un parlante distinguir, arqueologista y pedagógico.

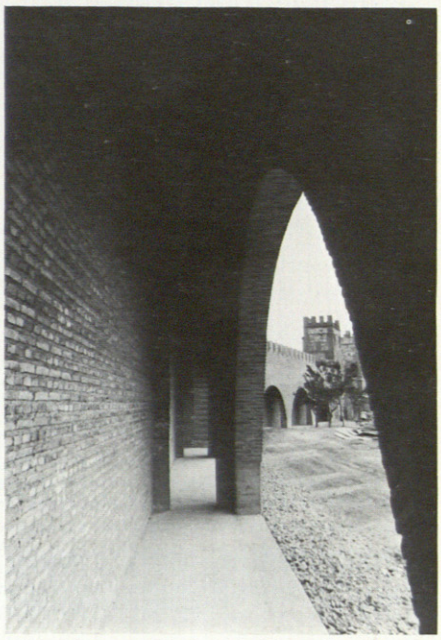
La ideología de Boito anunciaba así el desprestigio del historicismo ecléctico y el nacimiento de una nueva sensibilidad. Una sensibilidad que basará ya su estética misma en diferenciarse de las de la historia, y que tendrá a las intervenciones en los monumentos como actividades sospechosas, propias de académicos reaccionarios, que, aunque seguían siendo eclécticos, participaban sobre todo de los *revivals* clasicistas de nuestro siglo. Los académicos tendrán su arquitectura moderna en el clasicismo, generalmente de *pastiche* (4) y así practicarán, las más de las veces, no tanto la reconstitución como la superposición *diferenciadora* del academicismo convencional, jugando también al juego del *collage* que desde Boito se impuso. No debe de confundirse el equívoco histórico que produce en sí un ejercicio historicista de manual, no mimético, sino diferenciado del monumento, con la reconstitución de éste. Pues los académicos tenían al clasicismo como la arquitectura de su tiempo, con lo que cumplían a su modo, más veces de las que parece, el artículo diecinueve. La clave de su mal estaba, a nuestro juicio, más en la calidad que en el estilo, siendo aquélla mucho más ausente que la presencia evidente de este último.



Un ejemplo clásico y especialmente afortunado del collage moderno-antiguo. Vista exterior de la rehabilitación del Castell Vecchio en Verona para museo, de Carlo Scarpa.

Las ideas y la estética de la modernidad, en progresión de hegemonía, acabarán introduciéndose en los problemas de conservación y restauración de monumentos precisamente a través de asumir con gran énfasis el mandato *boitiano*. Pues éste —*diferenciarse de la historia*— era ya lo que la arquitectura moderna deseaba: dejar constancia clara de la condición *nueva* de la actuación, distinguirse de lo viejo, vino a ser, al confundirse con la base de la propia modernidad, el



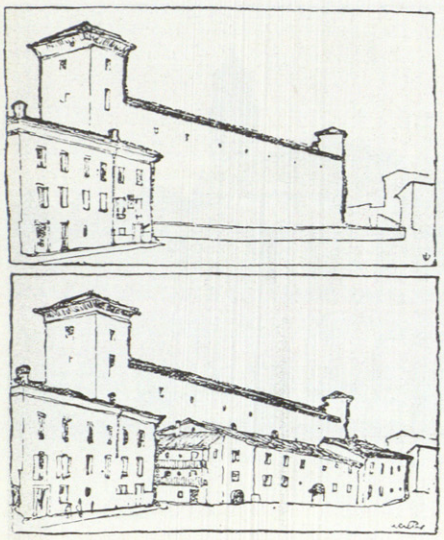


Otro ejemplo reciente de analogía no mimética. Consolidación y reconstrucción de las murallas de Alcalá de Henares. Obra de la Dirección General de Bellas Artes. (Arquitectos: J. Alonso-Martínez y R. Engel).

principal y obsesivo fin del diseño. Obra moderna y obra antigua llegarán así a diferenciarse de modo tan notorio y hasta escandaloso e inarmónico como antes solapadamente se confundían, manteniendo un desordenado interés en marcar una enorme distancia técnica, figurativa y mental con lo antiguo, paralelo al amor desordenado por las formas históricas que tenían los ecléctico. Una nueva sensibilidad operará, como siempre, con exceso, teniendo a sus manifestaciones como sinónimo de perfección: algunas intervenciones en monumentos realizadas en la fidelidad a las ideas del estilo internacional no pueden comprenderse ni aceptarse si se abstrae la cuestión de que fueron concebidas en un momento en que los rasgos modernos eran un bien absoluto, la única certeza. Pasada la hegemonía de dicha sensibilidad quedan, sobre todo, sus exageraciones, como quedaron las de tantos otros momentos, sometidas a un juicio de calidad inevitablemente más frío.

Por eso tal vez sea posible que en estos nuestros, relativamente, nuevos tiempos tengamos la posibilidad de aprovechar a favor de un buen trabajo tanto la desconfianza frente a cualquier monolítico *espíritu de la época* como la seguridad de no lograr escapar de nuestra propia sensibilidad, intensa y compartida en su momento y, tantas veces, rápidamente caduca y olvidada. Sabemos que es imposible la distancia absoluta que imagine ver con una mentalidad *supra-histórica* al monumento: como los neogóticos, descubriríamos siempre que lo vemos a través de un filtro, histórico y personal, que lo interpretamos (5). El operar de nuestra sensibilidad es inevitable, por lo que no resulta necesario favorecer tanto el prurito de diferencia obligada con lo antiguo sino obrar, más simplemente, a favor de la naturaleza de los actos del diseño. Pero también sabemos que la sensibilidad personal y, sobre todo, la de la época en que se vive —*el espíritu de la época* o suma de criterios que forman la ideología intelectual hegemónica de un momento— pueden traicionarnos completamente al ofrecernos como incontestable lo que sólo corresponde a un sentimiento coyuntural. El *espíritu de la época,* la sensibilidad convencional común, está dictada por las circunstancias, y aunque con ingredientes positivos y creadores es, frente a los tiempos históricos, tergiversador, algo paranoico.

Obligados, pues, a desconfiar de nuestra sensibilidad y, paradójicamente, a obtener también fruto de ella, deberíamos de aprender, con rapidez y eficacia, que entre el mimetismo historicista o el clasicismo de manual —ambos ya siempre pastiches inevitables— y el *collage* moderno hay un ancho campo que explorar. Un campo *diverso*, no constreñido a posiciones únicas, en el que el nuevo diseño podrá interpretar el eco de lo antiguo, la simpatía del monumento, y buscar su solución en una armonía *analógica* que, evitando los equívocos históricos, no se sienta necesitado de exhibir tan artificiosas diferencias y distancias mentales, sino que busque, más bien, una trabazón lógica, rigurosa y bella con lo antiguo. La necesaria y arqueológica



Dibujos comparativos de Gustavo Giovanonni pertenecientes a su libro Questioni di Architettura en el que combate la manía del aislamiento de los monumentos para conservar el ambiente y la confrontación de escalas. Trento, Torre del Aguila a extramuros.

diferencia llegará por sí sola si, con los medios de nuestro tiempo, se busca la armonía con una historia imposible de repetir. Es un trabajo que habrá de ser tan distanciado y prudente como culto y sutil y que, al tiempo, debería de buscar la recuperación de gran parte de la naturalidad, el ingenio y el sentido común que habría de presidir la construcción y el diseño, como tantas veces ocurrió, por fortuna, en el pasado. Es preciso insistir en que es un campo amplio, el de la misma arquitectura, y no una solución de tendencia.

Pero la restauración y la intervención en los monumentos adquiere así también en nuestro tiempo, no la obligación de optar por unos nuevos criterios, sino la de aceptar *todos* aquéllos que han sido fructíferos e históricamente relevantes, pues éstos han de entenderse como acumulativos o alternativos, no como excluyentes. No puede confiarse de modo ingenuo en un progresismo que entienda los criterios anteriores como superados y los más modernos como únicos válidos, sino que es preciso armarse de un sabio eclecticismo que sepa distinguir recursos y establecer diferencias, equilibrando en cada caso la mentalidad conservadora y la operativa, y distinguiendo la oportunidad y calidad de las intervenciones.

Será, pues, necesario conservar y consolidar, con acciones eficazmente dirigidas a los males y reducidas al mínimo posible; las indispensables realizaciones nuevas se notarán inequívocamente como tales, pero éstas deberían de mantener una cuidada relación armónica con el monumento, favoreciendo la perfección de su propia naturaleza arquitectónica y, así, de su más prístina imagen. Conseguir esta y otras necesarias síntesis debería de ser una de nuestras aspiraciones profesionales, pues aunque la historia ya no es un enemigo, tampoco tenemos ni el talante cultural ni los medios de nuestro reciente pasado para mimetizarnos con ella. Nuestro papel no debería ser ya el de terciar en la vieja polémica entre *antiguos* y *modernos* —ni siquiera para ser antiguos ahora— sino el de reflexionar más matizadamente, provistos de unas y otras armas, a fin de que nuestras acciones no se conviertan en meras adhesiones doctrinales, cuando no anodinas o, incluso, peligrosas, sino en intervenciones lo más cualificadas posibles en términos de arquitectura, esto es, con respeto a todos los atributos de nuestra disciplina.

Monumento y lugar

La escuela de Viollet, al considerar al monumento bajo el prisma ideal de su mayor perfección, tendió a valorarlo como un objeto; lejos, ya no sólo del compromiso con los avatares de su historia, sino también al margen de la relación y la incidencia de su entorno a lo largo del tiempo; ajeno al papel urbano concreto que cumplía.

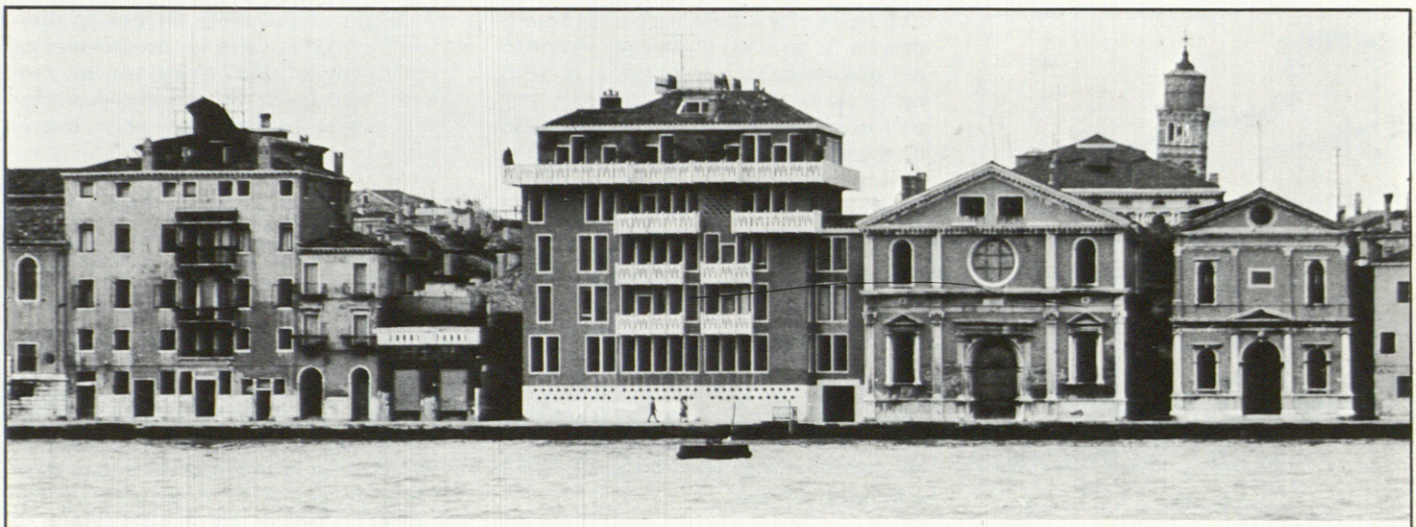
Así, convertir en exentos y aislados los monumentos fue tenida como cuestión imprescindible para alcanzar su perfección, constituyendo una tarea y afición complementaria a la de su reconstitución ideal. Los derribos y aislamientos, tanto a escala de edificio como de ciudad, que tales ideas produjeron, son bien conocidos (6) y con ellos, además de tergiversar la historia y falsificar el monumento y el lugar, se produjeron a menudo visiones muy inadecuadas de los mismos, destruyéndose efectos en relación con el entorno especialmente bellos, premeditados o importantes.

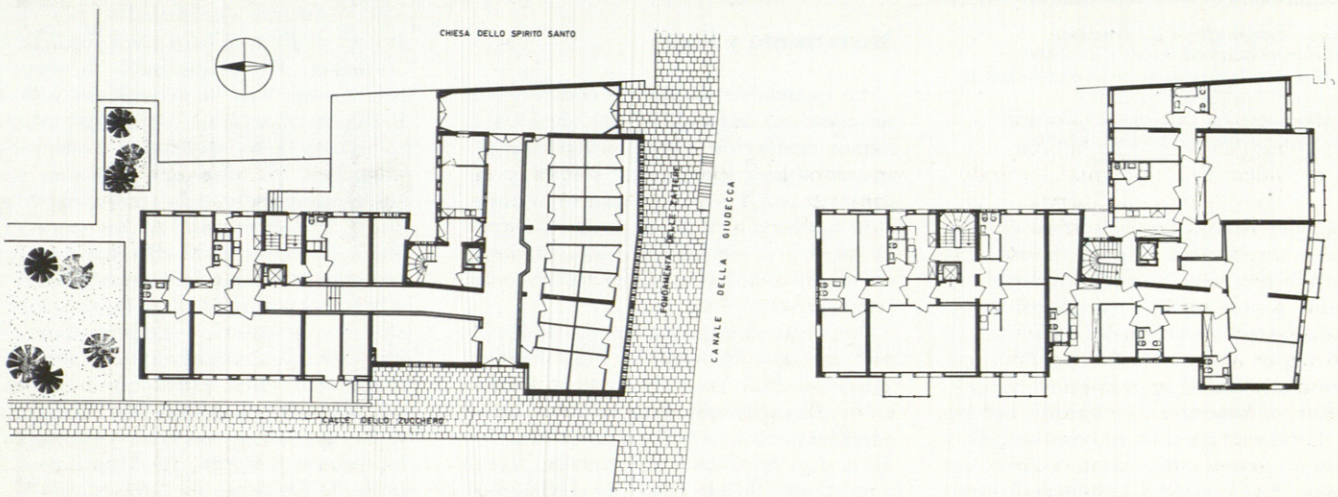
Fue principalmente Giovanonni (1873-1947) quien reacciona, como es sabido, contra estos derribos y aislamientos, logrando incorporar a la *Carta de Atenas* su defensa del entorno de un edificio monumental como constitutiva del primer valor y de la autenticidad del mismo, al tiempo que introducirá la valoración intrínseca de las arquitecturas menores y de los conjuntos urbanos. Enunció el concepto de *ambiente*, que si bien ha sido beneficioso para la conservación de estos entornos y conjuntos, fue interpretado frecuentemente de modo superficial al cuidarse únicamente aspectos puro-visuales y externos. Pues, en general, las ideas de Giovanonni se entendieron en favor de una conservación aparencial, fachadista y pseudo-histórica, demandadora de una banal escenografía a veces próxima al folklore turístico. Como en el caso de las intervenciones en los monumentos, en éste sufrimos también una dicotomía sin sentido, dividiéndose tantas veces las actuaciones en aquéllas de los fieles al ingenuismo moderno y en las de los avisados *pastiche-ros,* bandos ambos bien poco interesantes.

Un ejemplo de excepción a la banalidad escenográfica fue el esfuerzo arquitectónico desarrollado en Italia en torno al magisterio de Ernesto N. Rogers y a la idea de las *pre-existencias ambientales*. Tal idea corregía la ideología *ortodoxa* del movimiento moderno que —aun a pesar de haber incorporado los criterios de Giovanonni en la *Carta de Atenas*— veía al monumento y a la ciudad histórica como un tejido aislado, extraño a la ciudad nueva, y más cerca así, paradójicamente, de las ideas de Piacentini (7) que de las de Giovanonni, y expresivamente demostradas, por ejemplo, en el Plan Voisin para París de Le Corbusier. Pero, finalizada la segunda guerra mundial, la generación italiana de Rogers, que había tenido una aventura juvenil tanto académica como racionalista en los años del fascismo, tuvo que enfrentarse con la reconstrucción y con la acción puntual en las viejas ciudades, buscando para ello una arquitectura que, sin dejar de ser moderna, reaccionara formalmente ante los monumentos y el viejo caserío —las *pre-existencias ambientales*— entablando un matizado diálogo con ellos. Puede que estas obras nos parezcan ya envejecidas, demasiado de su época, pero en ellas —en trabajos del estudio B.B.P.R., de Albini, de Gardella, de Quaroni, de Samoná, de Scarpa, de Ridolfo— hay un hermoso intento, ya histórico, de huir de la inaceptable alternativa entre el pastiche y el estilo internacional.

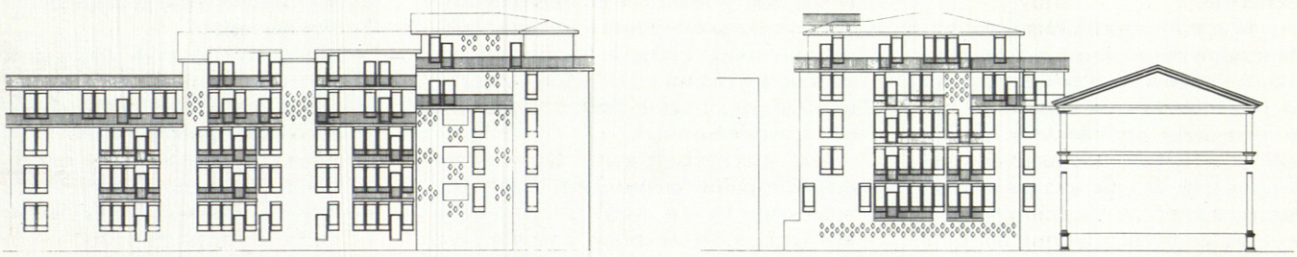
Aunque las obras de esta generación, al querer compatibilizar precisamente el ambiente histórico con la modernidad, se producen también frente al entorno de un modo aparencial, casi escenográfico, si bien, generalmente, en modo alguno banal o descualificado. Solo tenían en cuenta el aspecto visual exterior, la inserción *ambiental* de una pieza nueva en lo viejo.

Este concepto epidérmico de *ambiente* fue puesto en dura crítica, sobre todo, por Aldo Rossi, fundamentalmente en su lectura de la *Arquitectura de la ciudad* (8), al analizar los monumentos como elementos primarios de la estructura urbana e identificando la constitución *tipológica* como configuración esencial de los tejidos residenciales que conforman la ciudad física. Respetar la naturaleza de la ciudad histórica no es para Rossi tanto respetar su imagen, su escenografía o, incluso, sus propios restos materiales, cuanto salvaguardar su verdadera estructura como hecho urbano. Esto es, no sólo los trazados y alineaciones sino los *tipos,* las estructuras arqui-





Ejemplo señero y sofisticado de la teoría de las preexistencias ambientales, la Casa de Gardella en Venecia (1954-58).



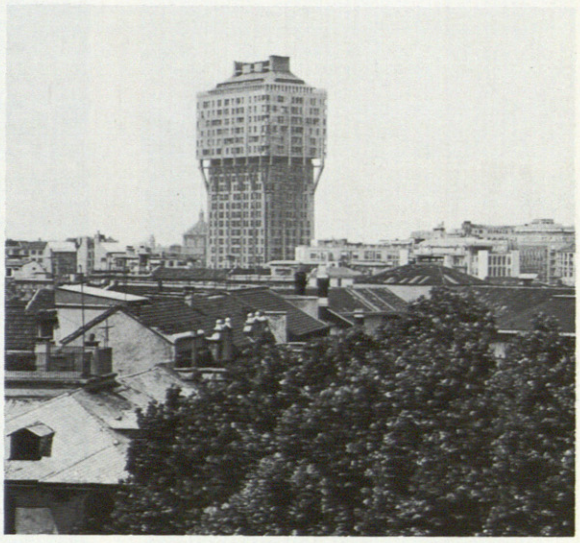
"En la casa de Le Zattere Gardella ha utilizado directamente los elementos constructivos que le ofrecía la arquitectura anónima veneciana sin temor, renunciando a la invención, olvidando el lenguaje de la llamada arquitectura moderna; la profunda originalidad de Gardella radica, precisamente, en esta limitación voluntaria de vocabulario".

"Gardella, levantando la casa de Le Zattere, ha contribuido a definir, una vez más, la vocación formal de Venecia, vocación que se ha concretado a lo largo de la historia, sin que la mecánica de los estilos pese en ella decisivamente, en obras de arquitectura que hacen de la vieja ciudad continua delicia del viajero. Diríase que la voluntad de la ciudad y la del arquitecto han coincidido felizmente en la obra. Así puede entenderse el valiente empleo que Gardella ha hecho de las formas populares y anónimas. Cuando gozamos de la obra de Gardella olvidamos, a menudo, el valor del arquitecto al usar decididamente el color. Gardella ha vencido, al entender Venecia como hecho fundamentalmente luminoso (coincidiendo en esto con Guardi y Canaletto, con Ruskin y Turner), la repugnancia que el arquitecto de hoy, acostumbrado al empleo de los materiales directos, siente hacia el color. La casa de Gardella se enlaza así, mediante los blancos y los rojos, con la Venecia de siempre, que al desdoblar su imagen en la laguna, al romper mil veces su dibujo en el incierto espejo de las aguas, convierte la masa en pura sensación luminosa, en color".

"El hecho es que la casa de Gardella consigue, sirviéndose de los datos que le proporciona la arquitectura anónima, instalarse en Le Zattere de tal manera que su presencia escapará a más de uno y tan sólo quien esté interesado en ella será capaz de identificarla".

De Rafael Moneo, en ARQUITECTURA N.º 71, noviembre, 1964.

Preexistencias ambientales: Edificio para la Caja de Ahorros en Rávena, de Ludovico Quaroni.



El estudio B.B.P.R. y, concretamente, Ernesto N. Rogers, ejemplifica su propio discurso de las preexistencias ambientales con la polémica Torre Velasca, Milán, 1957.

tectónicas reales en lo que tienen de generalizables, de sistemas de habitar.

La consideración ambientalista desligada por completo de la observación tipológica escinde el proyecto en planimetría y envuelta escenografía, de modo que ambas se convierten en convencionales e independientes: la planimetría interior resuelve el uso y hacia el exterior se construye la máscara. La noción de tipo, en cambio, tan divulgada ya por los ambientes académicos, supone examinar la *estructura* cierta de los hechos edificatorios preexistentes, aquélla que construyó la ciudad como conjunto material, y de la que la imagen es una cuestión derivada. Los tipos llevan cuando menos la sanción del tiempo —constituyen estructuras ya pensadas y aprobadas— y transmiten gran parte de la tradición local, en lo que abarca ésta desde el clima al *"locus"*. Supone establecer un diseño que no necesita el añadido de un estereotipo de fachada, sea cual fuere el estilo elegido, y de modo que ésta pueda producirse con mayor naturalidad y lucidez.

Sin embargo, y después que la arquitectura moderna fracasara en su integración en los casos históricos, en la conservación de una pieza edilicia se protege rígidamente la fachada, dejando libertad en la configuración interior y de modo que esta libertad agrede finalmente la conservación pretendida. De la misma manera se procede cuando se construye una pieza nueva completa entre otras de interés, pues se exige que los alzados sean de *imitación*, dicho esto en el peor de los sentidos, y de tal forma que lo más corriente es que, en efecto, se consiga que una casa restaurada y otra sustituida acaben siendo absolutamente similares, ya que la descualificada y violenta restauración iguala al deficiente proyecto: una mala fachada aloja un nuevo y convencional interior, en viviendas, normalmente idéntico que el de las subvencionadas estilo internacional, pero más torturado. El vaciamiento interior y la *"conservación"* —o reconstrucción, tanto da— de la fachada es así el método terrorífico que se ha impuesto en nuestros cascos históricos de interés. (Bien es verdad, por supuesto, que cuando se opta por ello de modo responsable y consciente es para salvar, al menos, fachadas exquisitas o atractivos espacios urbanos de aquellos que querían derribarlos por completo).

El caso es que resulta especialmente demoledora esta solución de fachada antigua —o pseudo-antigua— e interior convencional moderno, en el que se suele prescindir ya no del tipo, sino de cualquier recuerdo de la traza o de la construcción tradicional para favorecer sin más la tonta planta libre que se deriva de inmediato de las estructuras resistentes convencionales. Y no es tan demoledor por la pérdida de los elementos antiguos originales, cuanto por la falta de sensibilidad, y a veces hasta de sentido común, de las construcciones que rellenan corrientemente estos vacíos. Pues si la casa ha de conservarse, pero la restauración interior es inútil, siempre es posible una restitución de la tipología. Sin ella, o sin otra alternativa arquitectónica valiosa, la conservación no es tal, sino congelación escenográfica, por lo que en la mayoría de los casos sería preferible la nueva planta, eso sí, absolutamente cualificada. La conservación de los cascos históricos, incluso en su misma escena, pasa por las restituciones tipológicas o, en todo caso, por meditadas y no inmediatas estructuras arquitectónicas interiores.

Por ello, llegaría a ser preferible, por ejemplo, un cuidado y afortunado *levante* en un palacio que, de por sí y debido a su inserción urbana, lo permita, acom-

Preexistencias ambientales: Edificio de oficinas en Parma. Franco Albini, 1953.

Preexistencias ambientales: Escuela en Terni, de Mario Ridolfi, 1953-60.

Preexistencias ambientales: Casas Franconi en Terni, de Mario Ridolfi, 1965.

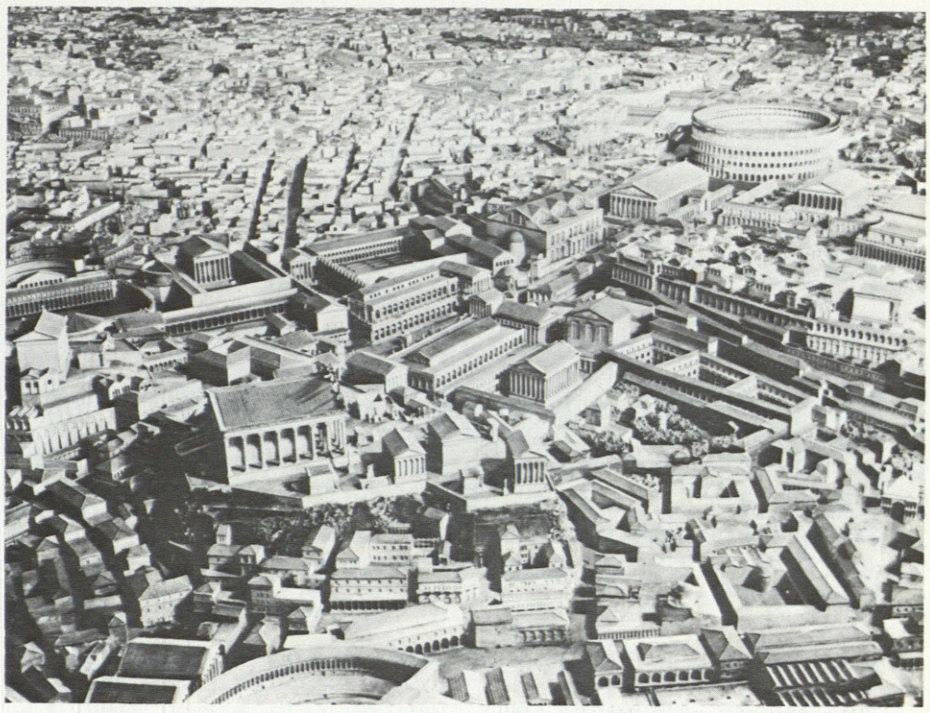
pañado de la conservación o la restitución tipológica, que dejar vaciarlo y rellenarlo de cualquier cosa, sacando un mayor volumen de este relleno y de unas cubiertas *de malicia*.

Todo resulta, sin embargo, difícil de explicar y transmitir, y mucho más de aceptar o conseguir, lo que hace que en la hipócrita y fea pseudo-conservación que hemos descrito sea una de las cosas en que queda perfectamente retratada la impotencia cultural y técnica de nuestra sociedad en su conjunto. Ahora, ante ello, y retirada prácticamente la arquitectura, se ofrece la utopía de la rehabilitación, más amplia y, a la vez, matizada. Pienso que, para triunfar mínimamente, tendría que ser *ruskiniana, rossiana* y *arquitectónica,* esto es, plantear sólo la conservación verdadera, la restitución tipológica y la cualificada nueva planta.

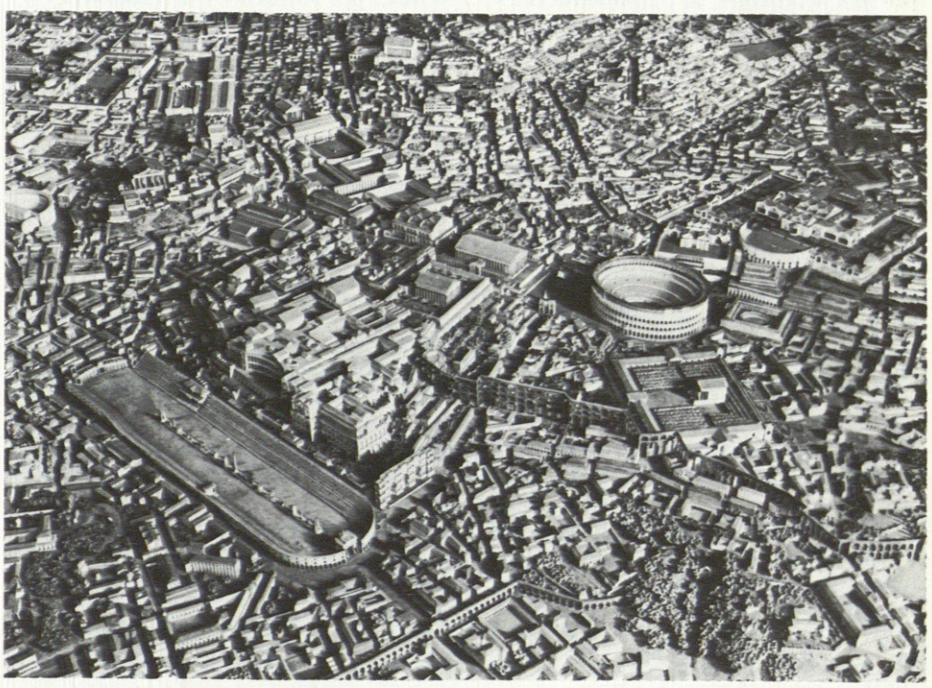
Roma romana

Posteriormente al análisis de Rossi sobre la naturaleza de la ciudad como arquitectura, y como consecuencia de su contribución y de otras muchas, la ruptura del movimiento moderno con la historia se ha ido restaurando empeñadamente. Y de modo que, aparentemente al menos, una década después de popularizadas teorías como las suyas, la historia de la arquitectura llena por completo el panorama de los intereses arquitectónicos influyendo en buena parte de su producción. Se diría que llegamos de nuevo a tiempos como los de los eclécticos seguidores de Viollet y que, así, las ideas de la arquitectura de nueva planta pueden empezar a confundirse con las de restauración de monumentos y conjuntos.

De hecho, la última cuestión que supone una toma de posición diferente es



Maqueta monumental de la Roma del Imperio (1939), conservada en el Museo della Civiltá Romana (E.U.R.), Roma. Detalle de los foros y el Palatino. En primer plano, izquierda, el Capitolio (templo de Júpiter). Al fondo, el Coliseo y las termas de Trajano.



Detalle de la misma maqueta desde otro punto de vista. En el ángulo superior izquierdo el Templo de Júpiter. Abajo, izquierda, Estadio Olímpico cuyo solar es ahora la plaza Navona.

la de la reconstrucción más o menos *literal,* pero no ya sólo en la completación de *anastilosis* (9), de trozos perdidos de factura conocida o de dotación de unidad a edificios con elementos incompletos (10), sino incluso en la promoción de reconstrucciones aventureras en conjuntos arqueológicos extremadamente valiosos, como es la que hoy se propicia para los foros imperiales de Roma.

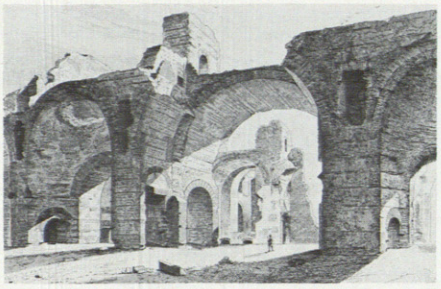
Es bien sabido cómo la *Vía del Imperio* —hoy de los *Foros Imperiales*—, que une la plaza de Venecia con el Coliseo, fue un *sventramento* (11) realizado en los tiempos de Mussolini que derribó el caserío interpuesto entre ambos puntos

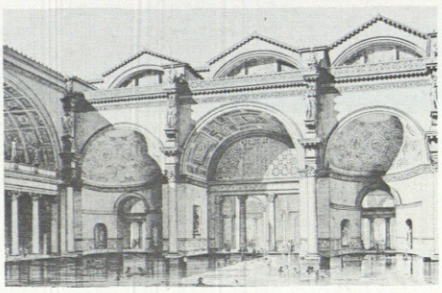
y, a tal precio, permitió valorar o reconstruir algunos restos importantes. Hoy, bajo los auspicios de Carlo Aymonino y con la adhesión de algunos arquitectos conocidos (12) —algunos de ellos, por cierto, como el propio Aymonino, muy *modernos* hace nada— pretende eliminarse la vía para la realización de un parque arqueológico, recuperando la parte de los foros que tapa, finalizando la reconstrucción del Coliseo y de algunos otros monumentos desaparecidos o en ruinas.

Dos problemas saltan a la vista, sobre todo, al pensar en tan importante reconstitución. En primer lugar, dónde acabar con la misma, pues tal vez fuera la ocasión de derribar el monumento a Víctor Manuel, siempre tan descalificado por los *zevianos*, igual que el palacio de Venecia *falso* de *Assicurazioni Generalli*, y hasta, si se apura, cualquier otra cosa próxima a aquel lugar, pues todo es posterior a lo romano, y hasta el Capitolio de Miguel Angel ocupa en el cénit de la colina el lugar del templo de Júpiter.

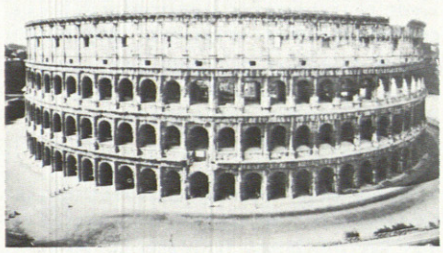
Pero si proponer eliminar la vía para reconstruir el antiguo barrio sería más bien estúpido —nada peor en estos asuntos que tejer el tapiz de Penélope— eliminar la actuación del *sventramento* puede convertirlo definitivamente en un error, ahondando en sus consecuencias al destruir la estructura urbana que creó, hoy ya consolidada e histórica. La vía de los foros y su paisaje escénico forma parte de la ciudad en su verdadera naturaleza de *collage*, de lucha histórica entre todas *las Romas* que allí se amontonan configurándola, lo que da a la ciudad su peculiar y principal valor.

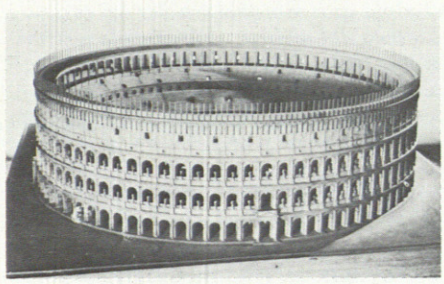
En segundo lugar, y admitido el parque arqueológico como opción posible a la vía, ¿quién hará las reconstituciones y cómo? Es de esperar que existan rancios profesores romanos, pero, si no, ¿quién de nuestros arquitectos contemporáneos que, todo lo más, hace poco que desempolvaron el viejo Vignola que tenían de estudiantes? Pero, ¿es que acaso las élites arquitectónicas actuales se sienten superiores a las de los tiempos de Viollet le Duc y de su escuela? ¿Ya se han olvidado de sus ironías sobre los *reconstructores*? ¿A quién recomendarán? ¿A León Krier, ilustre aficionado que apoya, por cierto, las ideas de Aymonino? ¿O deberíamos defender la solera y recomendar nosotros a algún viejo académico nacional, a ser posible con experiencia en algún *pueblo español* o en regiones devastadas? No niego que puedan hacerse reconstrucciones bellas y científicas, pero creo que el tiempo que es necesario para las mismas es muy superior al que duran las ideas como la que ahora se comenta. La espléndida reconstrucción del teatro romano de Mérida, por ejemplo, incompleta y arqueológica como la actual del Coliseo, fue





Ruinas de las termas de Caracalla (Frigidarium) y reconstrucción ideal, de Viollet le Duc.





El Coliseo de Roma, estado actual y reconstrucción ideal según una maqueta de 1939.

cuestión de muchas décadas y de bastantes manos.

Elimínese la Vía del Imperio, si urbanísticamente se soporta —perder el recorrido en coche es, desde luego, un mal—, pero frénense un tanto las ansias de reconstitución. Antes, al menos, deberían emprenderse los estudios de modelos y las reconstituciones ideales dibujadas —aún sigue siendo un reto mejorar la maqueta de la Roma imperial que está en el Museo de la *Civiltá Romana*— y ello es ya bien difícil, largo y costoso. Por otro lado, resulta imposible creer que las necesidades de restauración en Roma sean éstas, a no ser que todo consista en un plan de ingresos turísticos.

Lo que seguro que es, en definitiva, es un signo de los tiempos, tiempos que tal vez duren sólo una mera temporada, y que dan testimonio de cómo la moda historicista llega ya a instancias oficiales e ilumina como verdades incontestables y asuntos muy atractivos cuestiones que se inspiran en sensibilidades coyunturales. La mentalidad *post-moderna* más inmediata se filtra así en los problemas de monumentos, pero a la mayoría de quienes quieren disfrazarse de Viollet le Duc les queda ancho el traje.

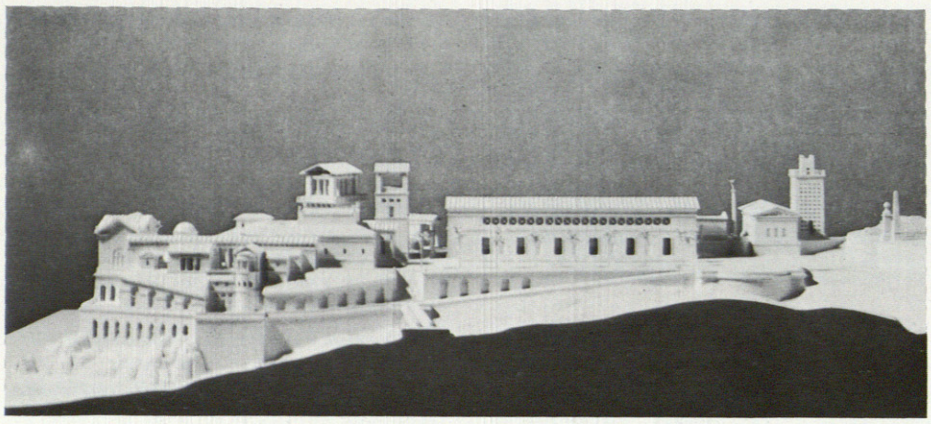
Contradicción y actitud

Si, como conclusión y examinados los principios hasta ahora establecidos, debemos reconocer cierta ecuanimidad a todos ellos, y, como ya habíamos avanzado, considerarlos y satisfacerlos, entraremos sin más en el reino de las contradicciones.

Ya el propio Viollet le Duc se debatió siempre a causa de la contradicción que supone la necesaria renuncia a la aportación personal y la obligada intervención.

Por un lado reconocería que *"...se impone una discreción religiosa, una renuncia completa de cualquier idea personal, de modo que en los problemas nuevos, cuando deban añadirse partes que incluso no hayan existido nunca, hay que situarse en el lugar del arquitecto originario y plantearse qué es lo que haría él si volviese al mundo y se encontrara frente al mismo problema"*. Y, por otro, cuando se extiende sobre la necesidad de mantener en uso el monumento restaurado, exige *"la sagacidad del arquitecto, que tiene siempre la posibilidad de conciliar el papel del restaurador con el del artista encargado de satisfacer necesidades imprevistas. Por otra parte, la mejor manera de conservar un edificio es encontrarle un destino y satisfacer de tal manera las exigencias del mismo que no haya ya motivo alguno para otro cambio"*.

En mantener con vida los edificios históricos está el origen de la restauración y, así, el de las contradicciones. Aparecen éstas implícitas en el artículo 5.º de la Carta de Venecia, cuando dice: *"La conservación de los monumentos queda favorecida por su dedicación a funciones útiles a la sociedad, siendo deseable tal destino cuando no altere la distribución y el aspecto del edificio"*. Límite que nos lleva a recordar también ciertas contradicciones de la Carta del Restauro derivadas precisamente del respeto al *aspecto*, pues mientras se demanda la no-



Fantasía historicista de León Krier, muy equívoca en relación con los temas de reconstrucciones ideales de monumentos. Restitución de la villa Laurenciana, 1982.

toriedad de las partes nuevas como tales o se pide el cuidado de las superficies originales y pátinas de las fábricas, se solicita también que las consolidaciones estructurales se hagan con prótesis no visibles al exterior, de modo que a estas partes nuevas, importantes por estructurales, no se les exige notoriedad sino camuflaje. Ello no está siempre claro —igual que tampoco lo está siempre la notoriedad de todo lo nuevo— y su admisión indiscriminada ha llevado a la práctica proscripción de tirantes y apeos para favorecer los zunchados, ejerciéndose a veces una consolidación de los monumentos que los deja convertidos casi en falsedad estructural, en pastiche. Y, sin embargo, resulta muchas veces inevitable.

La contradicción es, pues, el pecado original de la restauración, y ninguna teoría coherente y unitaria podrá resolverlo. La contradicción sólo podrá superarse en la obra concreta, en la que el arquitecto —obligadamente sabio frío y, a la vez, artista, como quería Viollet— pueda reconocer el caso particular y configurar, con los medios que pone a su alcance tanto las técnicas constructivas como la generalidad de la disciplina, las acciones arquitectónicas que superan la contradicción.

Es la confianza en esta supremacía la actitud que nos permite restaurar, sustentándose hoy en dos bases principales. La primera, ya comentada antes, es la de considerar la misión del arquitecto como el *factum* del propio impulso que el edificio tiene, de su *espíritu* artístico, interpretando el monumento para *extraer* de él la actuación sin llegar a formarla desde uno mismo (13). La segunda es la de que nuestra intervención no es única y, en consecuencia, no puede entenderse como algo aislado en un momento culminante de la historia del monumento, sino como un eslabón más de la larga cadena de intervenciones, muchas veces con un incierto principio y siempre con un final desconocido.

Pues la mayoría de las obras de arquitectura que perviven y en las que interviene el restaurador son producto de sucesivas acciones, exigiendo, además, la propia vitalidad del monumento que la acción continúe, bien sea, por fortuna, sólo de conservación, o bien sean mayores, por abandono o necesidad de cambio.

Al acometer estas últimas será necesario enfrentar y situar en sus justos términos las morbosas palabras de Ruskin: *"Lo que constituye la vida del conjunto, el alma que sólo pueden dar los brazos y los ojos del artífice, no se puede restituir jamás. Otra época podría darle otro alma, pero ése sería ya un nuevo edificio. No se podrá evocar el espíritu del artista muerto, no se podrá lograr que dirija otras manos y otras mentes".*

Hoy sabemos, sin embargo, que la gloria de muchos monumentos está en esas mano sobre mano de diferentes artistas, sin las que no tendríamos ahora la Giralda, el Obradoiro ni Roma misma, pero sin las que tampoco otros edificios más coherentes hubieran llegado hasta nosotros.

A.C.

Notas:

* Algunas partes de este texto proceden de una interesante y larga conversación con Gabriel Ruiz Cabrero.

1. V. J. Ruskin, las siete lámparas de la arquitectura.
2. V. Geoffrey Scott: *"The architecture of humanism"*, versión castellana en Barral Editores, S. A., Barcelona, 1970.
3. El artículo 19 dice así: *"Se proscribe todo intento de reconstitución de los monumentos, procurándose por todos los medios de la técnica su conservación y consolidación, limitándose a restaurar lo que fuera absolutamente indispensable y dejando siempre reconocibles las adiciones"*,
4. El término *pastiche* es un italianismo que significa, por asimilación a la pastelería de fantasía, *aquel edificio que aparenta tener una construcción que no tiene*. Se ha asimilado a la arquitectura ecléctica y académica de modo impropio, aplicándose indebida e indiscriminadamente al historicismo, tenga la construcción que tuviere, error muy confuso.
5. Véase a este respecto, y en relación con los temas de estas notas, el trabajo de Ignasi Solá-Morales Rubió: *"Teorías de la intervención arquitectónica"*, en Quaderns d'arquitectura i urbanisme, 155.
6. Véase a este respecto, y en relación con los temas de estas notas, el trabajo de Dionisio Hernández Gil *"Datos históricos sobre la restauración de monumentos"*, en el catálogo de la exposición "50 años de protección del Patrimonio Histórico Artístico, 1933-1983". Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Cultura.
7. Marcello Piacentini, arquitecto oficial romano durante el fascismo, proponía el congelamiento de la ciudad histórica como zona museística, llevando la vida y la ciudad nueva fuera de los recintos monumentales. Fue autor del *sventramento* de los *borghi* y de la Via della Conciliazione, de acceso al Vaticano. V. Enzio Bonfanti, *"Architettura per i centri storici"*, trad. cast. en "La arquitectura racional", Alianza Editorial, Madrid, 1979.
8. Trad. cast. en Gustavo Gili, Barcelona, 1971.
9. Se llama *anastilosis* (castellanizando la palabra) a la acción de recomponer científicamente un monumento derribado cuyas fábricas se conservan desmontadas.
10. Este sería el caso, por ejemplo, de la propuesta de Rafael Moneo para la completación del Banco de España, cuyas diversas circunstancias hacían buena la respuesta.
11. *Sventramento* significa en italiano, en sentido figurado, el derribo de una gran parte de ciudad histórica para su remodelación moderna.
12. La revista A.A.M. ha publicado una carta de apoyo a Aymonino, firmada por algunos arquitectos entre los que están León Krier y Robert A. M. Stern.
13. V. texto citado de Ignasi de Solá-Morales.