NOTAS PARA UNA TEORIA INTEGRADA DE LA RESTAURACION DE MONUMENTOS

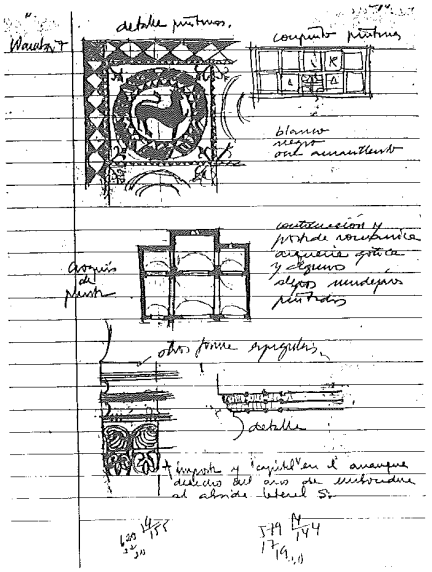
ALFONSO JIMENEZ

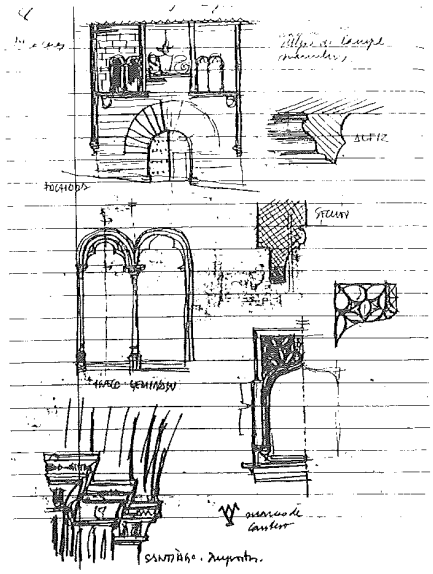
Doctor arquitecto

La actividad arquitectónica que hoy conocemos como «Restauración», que en este artículo se refiere exclusivamente a edificios, tiene su origen en el cambio de mentalidad que significó el Renacimiento; como en tantas otras facetas de nuestra cultura fue el siglo XV el que conoció los inicios, singularmente en la obra de Alberti, de las primeras actividades en las que se intentaba la recuperación de un edificio antiguo, atendiendo, básicamente, a la valoración y conservación de sus valores históricos y artísticos, trascendiendo del valor utilitario que pudiera presentar.

Sin embargo, no será hasta la segunda mitad del siglo XVIII cuando las experiencias adquieren la continuidad, solidez en los conocimientos históricos, nostálgico interés por el pasado no-clásico y gusto ampliamente ecléctico que caracterizarán a la Restauración moderna; las obras de los Núñez, Valadier, Neumann y Stern manifestarán, incluso polémicamente, el cambio de mentalidad operado entre los arquitectos del Siglo de las Luces, por lo que respecta a la valoración de los restos arquitectónicos del pasado.

Desde la Revolución Francesa hasta nuestros días, a lo largo del desarrollo histórico de esta disciplina arquitectónica, se han sucedido diversas y contradictorias metodologías; desde la «Estilística», prefigurada por Wyatt y Rosales, y desarrollada por Viollet-le-Duc, pasando por la eutanasia de la «No-restauración» que predicaron Ruskin, A. France y tantos otros, hasta llegar a las modalidades «Ortopédica», «Arqueológica» y «Científica», para alcanzar las actuales «Restauración crítica» y «Reintegración de la Imagen», algunos restauradores se han procurado coartadas ideológicas, para justificar moralmente sus actividades y las de sus contemporáneos, aunque a la inmensa mayoría las teorías les ha traído sin cuidado y se han limitado a una práctica más o menos afortunada,





pero que, en cualquier caso, ha sido rara vez correctamente valorada y asumida por la totalidad del público o de los críticos.

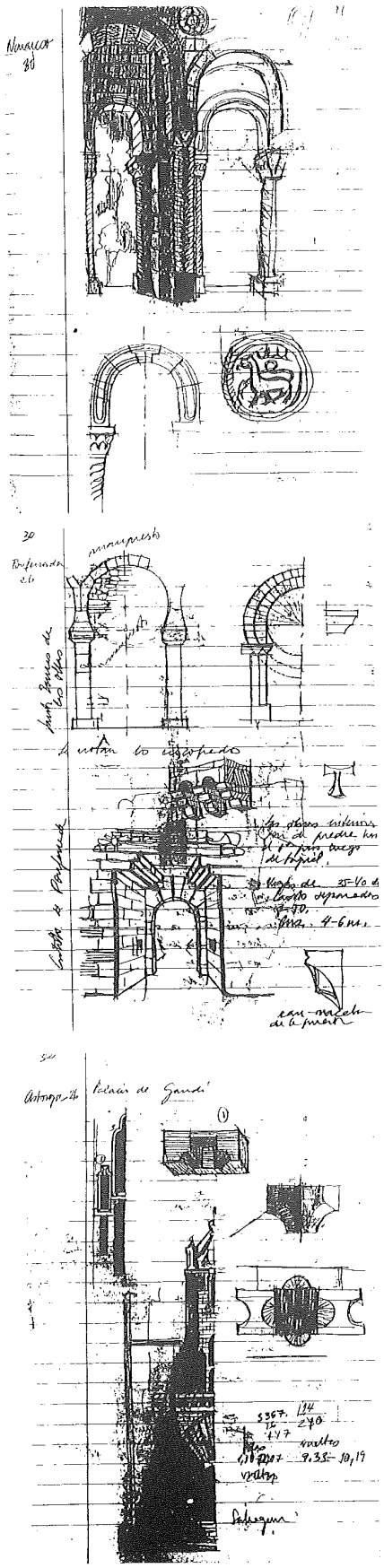
Ha sido mérito de Cesare Brandi la elaboración de un cuerpo teórico sólido que permite el desarrollo de cauces metodológicos seriamente fundados; su **Teoría del Restauro** (editada en 1963 y 1977 por Einaudi) es heredera de las experiencias de Boito, Giovannoni, Dvorak y otros maestros de este campo y es, a su vez, el origen de una extensa bibliografía reciente (cfr. nuestra edición de la **Carta del Restauro'72**, Sevilla 1982). La teoría de Brandi es excesivamente larga, rica y matizada como para intentar su condensación y crítica en un artículo breve, y por ello, renunciamos de antemano a la tentativa; aquí nos limitaremos a glosar, ampliar y continuar sus conceptos básicos, con la esperanza de que este mínimo esfuerzo divulgador sea de alguna utilidad.

El primer punto a considerar es el de la ineludible historicidad de cualquier objeto o situación arquitectónicos; por el simple hecho de ser artefactos producidos por la actividad humana adquieren una categoría histórica que se manifiesta de varias maneras, en mayor o menor grado, pero, sin duda alguna, tal instancia estará siempre presente. En algunos casos, la Historia tendrá una base antropológica o etnográfica notable, y el objeto en cuestión será manifestación preponderante de la cultura material de una época, etnia o región; en otras ocasiones su valor histórico consistirá básicamente en la evocación del recuerdo de un personaje o suceso, reales o míticos, es decir, será el caso etimológicamente exacto de «monumento». Como es obvio, lo histórico no se circunscribe al momento concreto de la conformación original, sino que incluye toda manifestación posterior perceptible, toda huella del transcurso del tiempo, ya se transcriba como añadidos, reforma, cambio de uso o simple pátina.

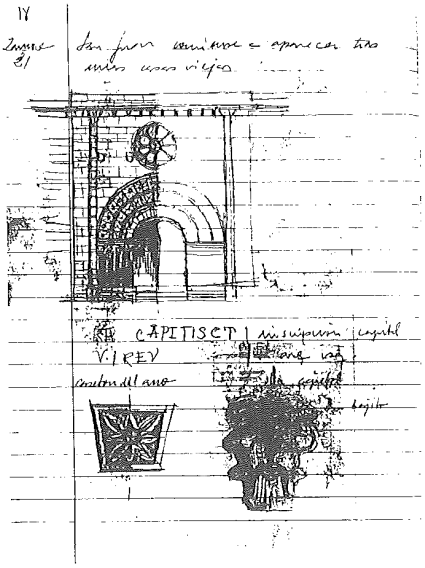
Esta componente, tomada provisionalmente como exclusiva, sólo admite un tipo de actuación: la estricta conservación de los valores históricos considerados, pues cualquier actividad que alterase el **status quo** significaría su falsificación en mayor o menor grado. Se comprende que tal actitud, llevada al límite indiscriminadamente, conduce a una especie de fetichismo budista, incapaz de alterar el curso de los acontecimientos, ni siquiera para cancelar daños o eliminar basura, de cuya historicidad nadie duda. Aquellos objetos o situaciones arquitectónicos de especial relevancia, bajo este punto de vista, son las que reciben analógicamente la denominación de «monumentos» en este artículo.

En su justo término estas consideraciones llevan a dos consecuencias.

I. El valor histórico, por si solo, no es materia de restauración.

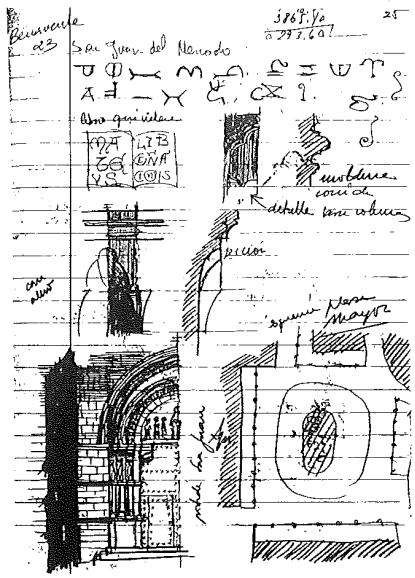


II. Toda intervención está situada en unas coordenadas históricas, es Historia en si misma, y por ello debe responder a los criterios de su momento.



Una cuestión que dimana de este último punto es la de la relatividad del concepto de los «criterios del momento»; en épocas en las que domina algún tipo de código, ya sea formal, compositivo, moral o simplemente ideológico, el criterio viene definido casi automáticamente, pero en los momentos de crisis, como es el actual, en que la tónica dominante es la confusión y el sincretismo, el criterio se resuelve en decisiones personales cuya validez vendrá resuelta a posteriori. Este factor de indeterminación no tiene por que conducir necesariamente al nihilismo o al diseño idiolecto, como, por contra, la presencia de un código institucionalizado no produce automáticamente el efecto óptimo. Recordemos, en este sentido, cuantos daños han producido a los monumentos y conjuntos la práctica de teorías basadas en la «sinceridad constructiva», la transcripción directa de lo estructural, una cierta estética brutalista o el «déjalo-que-cuelgue» de la ortodoxia constructivista. Otra cuestión a recordar, en relación con lo histórico, es la de que cualquier actividad no sólo es materia de Historia en si, sino que además, no es el final de la Historia; el restaurador debe considerar que su actuación no garantiza la pervivencia del objeto para la eternidad y que, a veces, puede estar acelerando su deterioro, por ello debe tener en cuenta la siguiente conclusión:

III. Toda actuación debe autoreconocerse como contingente, estudiando la posibilidad cierta de su reversibilidad.



En el polo opuesto de lo histórico se encuentra el tema del «valor de Uso» que para nosotros engloba conceptos relacionables con la utilidad, funcionalidad y eficiencia de un edificio, conectados con evidentes cuestiones económicas. Todo objeto arquitectónico posee algún valor de uso, salvo casos extremos de ruina irrecuperable, y siempre, llegado incluso este momento de imposibilidad de aprovechamiento arquitectónico, existen unos valores económicos ciertos, de mayor o menor cuantía; este apartado no sólo engloba aquellos valores **in praesentia,** sino también los potenciales derivados de espectativas de cualquier índole o los relacionados con los costos sociales y económicos de mantenimiento o puesta en uso. Parece muy claro que sólo un uso socialmente correcto puede justificar la inversión realizada en acciones de restauración y conservación, si aceptamos provisionalmente la exclusividad de este grupo de valores.

Esta angulación, tomada de manera excluyente, autoriza cualquier tipo de actuación siempre que se realice con unos criterios de economía entendidos en términos de rentabilidad social, ya que no toda actuación que esté

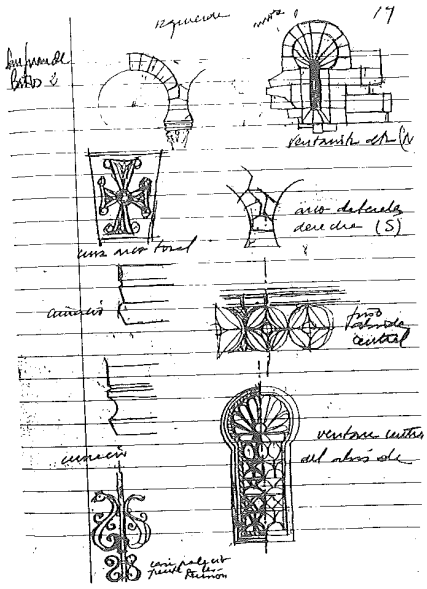
Una de las características básicas de la «Obra de Arte», último concepto que introducimos aquí, es el de su unidad, ya sea presente o potencial, tema en el que las reflexiones de Brandi mantienen toda su validez. En este caso, tomado como exclusivo, la única actuación posible es precisamente la contraria a la que indicamos en primer lugar.

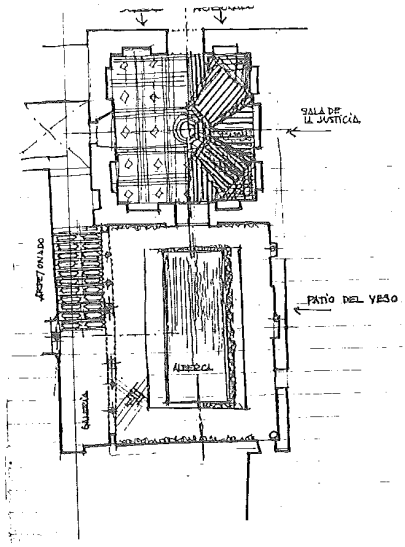
VII. Toda actuación deberá tender al mantenimiento de la unidad originaria de la obra de arte o a restablecerla, en lo posible, si estuviese lesionada.

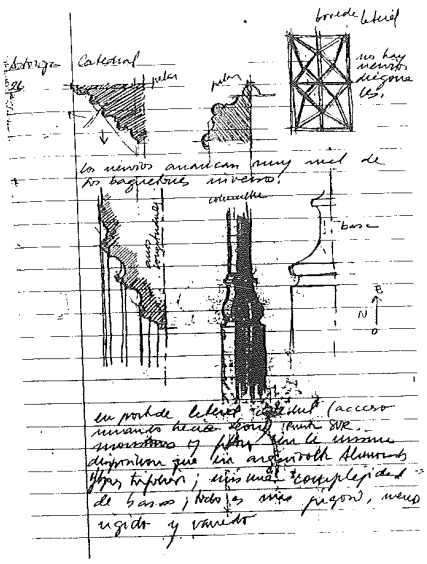
La aplicación exclusiva de este principio es la que más daño ha producido a lo largo de la historia de nuestra actividad ya que, al usarlo indiscriminadamente y en solitario, ha justificado cualquier tipo de acción que restituyese el presunto aspecto original de una situación, ya estuviese justificada por documentos antiguos, más o menos pertinentes, por el desarrollo seriamente establecido de la potencialidad del objeto deteriorado o por la simple opinión del restaurador.

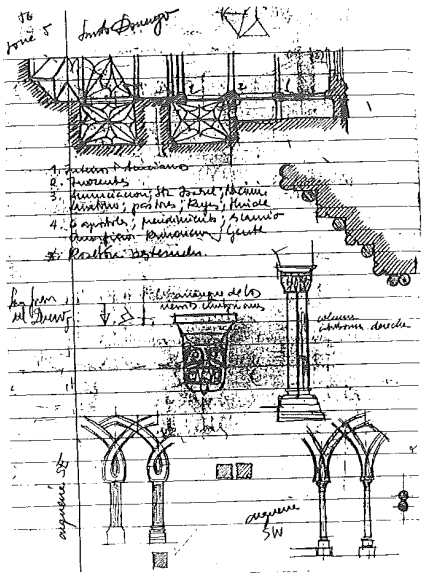
Otro extremo censurable al que conduce este tema exclusivo es el de la ilusión de que la obra de arte, como tal, es restaurable, es decir, el de creer que su cuota de artisticidad es reintegrable si ha desaparecido; como también es un vicio común el extremo opuesto, el de querer mantener a toda costa su materialidad original,total o parcialmente, cuando precisamente sus valores artísticos residen en su apariencia perceptiva general, y no en la materia que sirve de soporte físico a aquella. El corolario de estas consideraciones puede ser:

VIII. Sólo se restaura la materialidad de la obra de arte, no su carácter de tal y de aquella debe primarse, en caso de conflicto, la conservación de su apariencia perceptiva.

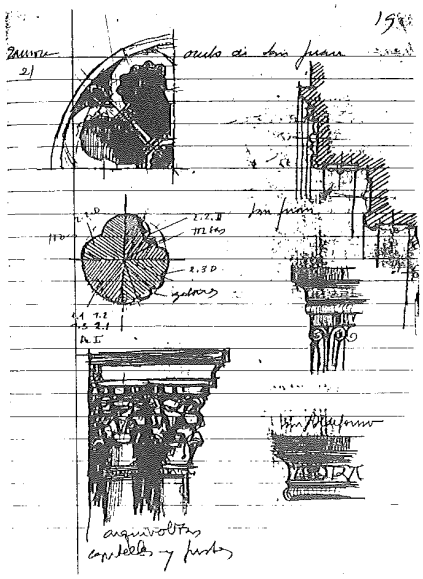


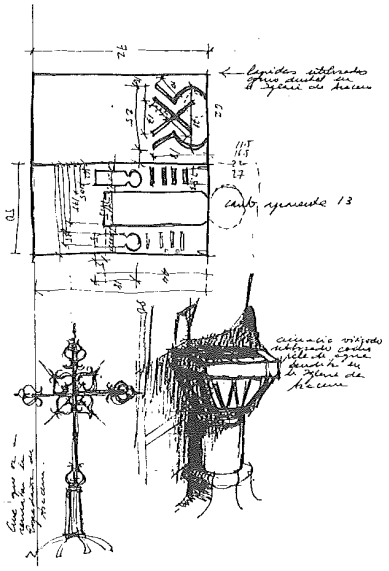






Los conceptos que subyacen bajo las expresiones «monumento», «bien arquitectónico», «imagen pública» y «obra de arte», no pueden mantenerse aislados en compartimentos estancos más que en supuestos teóricos; todo edificio que se considera «obra de arte», concepto el más restrictivo de todos, está inmerso en un paraje natural o urbano, con el que mantiene una serie de relaciones, de diverso signo, pero también está impostado en un paisaje histórico, ha sufrido una serie de avatares en el transcurso del tiempo, cuyas huellas porta, puede estar ligado a ciertos **res gestae** y es, siempre y en suma, un documento histórico. Su trascendencia temporal ha podido generar unas relaciones de índole afectiva con sus usuarios, ya sean estos reales o potenciales, directos o a través de sustitutos vicariales, para los que su imagen pública constituye un término de referencia de sus propias trayectorias, tanto personales como colectivas. Finalmente todo edificio artístico tiene alguna utilidad práctica pues se puede constituir como marco ambiental de un abanico de actividades, amén de tener un valor económico de mercado tanto como edificio en pie, como conjunto de elementos sueltos o como solar, y mantenerlo en pie tiene un determinado costo, todo ello en presencia o en potencia. La interacción de estos polos conceptuales generará en cada caso una serie de tensiones que el arquitecto deberá resolver, sopesando detenidamente el valor relativo de cada una y dando soluciones desde su propia disciplina, es decir la Arquitectura, con toda la enorme carga de ventajas, inconvenientes y limitaciones que conlleva.



El último aspecto que resta señalar es el de que las decisiones que deban tomarse, para situar la actuación en un punto adecuado respecto a los cuatro polos básicos, han de serlo bajo la responsabilidad personal y directa del arquitecto, pues no es posible normalizar los posibles casos y las soluciones óptimas ni éstas se pueden evaluar burocráticamente, es decir:

IX. La restauración de edificios artísticos es una actividad artística que exige el desarrollo de todas las cualidades del arquitecto, en una actuación subjetiva pero no arbitraria, que no renuncie a su propia capacidad creativa.