

La restauración de la arquitectura: cómo y por qué

por Paolo B. Torsello*



En un alarde de extraordinaria claridad mental, el autor analiza el concepto de restauración desde sus presupuestos de partida, entendiendo la arquitectura concebida como artificio creado por el hombre, portadora de memoria y sujeta al paso del tiempo. El proyecto de restauración implica la introducción de un acto de voluntad entre muchas opciones posibles que debe velar por la pervivencia, la integridad y la refuncionalización de la obra, una triada en un comprometido ejercicio de equilibrio que implica el cumplimiento conjunto y equilibrado de sus tres componentes.

The Restoration of Architecture: How and Why. With a magnificently clear mind, the author analyses the concept of restoration on the basis of his presuppositions, understanding architecture as a man-made artifice, containing memory and sustaining the passage of time. The restoration project implies choosing an act of will from among many possible options, seeking the survival, integrity and reuse of the work, a threesome of criteria in a committed balancing exercise that implies fulfilling all three components adequately.

*Paolo B. Torsello es Profesor de Restauración Arquitectónica y Director de la Escuela de Especialización en Restauración de los Monumentos en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Génova

LA PREGUNTA INICIAL

A menudo, el experto en restauración es asaltado con la pregunta: “¿cómo se restaura?”. Es un *cómo* que reclama seguridad y parece solicitar una respuesta capaz de indicar un método claro y ordenado, procedimientos probados, técnicas bien experimentadas y, ¿por qué no?, normas y manuales que sirvan de guía precisa a la hora de actuar. El método, los procedimientos, las técnicas, las normas representarían, en otras palabras, el verdadero esqueleto de la restauración, los ingredientes realmente útiles para una intervención correcta.

Por el contrario, creo que ante un proyecto de restauración la cuestión inicial debería ser: “¿por qué se restaura?”. Es un por qué con, al menos, dos significados. Un significado causal que remite precisamente a las causas, a las razones que han determinado la necesidad del proyecto: razones de utilidad práctica, de responsabilidad ética o política, de implicación social, o de oportunidad económica, pero también, obviamente, razones de evidente necesidad derivadas de la degradación material. Y un significado con valor *final*, en cuanto concierne la finalidad, el objetivo específico de la acción, una particular meta cultural, estética, científica, etc. El hecho de que la causa y el fin se unan en una misma palabra – el *por qué* – indica que las instancias planteadas en el origen del proyecto y las respuestas pretendidas no son separables. Debemos admitir que no se pueden brindar respuestas a cuestiones si éstas no han sido claramente formuladas, y no se puede hablar de soluciones si no son respecto a un problema específico. El *cómo* responder o resolver, tan estimado por quien piensa que todo reside en la posesión de un buen método y de técnicas bien experimentadas, es en realidad solamente una consecuencia del nexo dialéctico entre causa y fin. No existe un método que pueda aplicarse de manera independiente de la potencia generatriz de este dualismo.

En esencia, con anterioridad al proyecto y a cualquier tipo de elección que éste imponga, previamente a cualquier decisión técnica (garantía de aquella acción “práctica” a la que tantos se encomiendan gustosos) es necesaria una reflexión sobre el sentido y el objetivo de nuestro trabajo. Por otro lado, deberíamos admitir que la habilidad técnica y una buena dosis de experiencia sin duda absolutamente necesarias – son suficientes para asegurar la calidad del resultado. Y sin embargo sabemos que no es así, precisamente y sobre todo en el campo de la restauración. No basta el saber técnico y la experiencia de los especialistas – químicos, físicos, biólogos, estructuristas,

restauradores u otros – y no parecen muy útiles, al menos, a la vista de los resultados que sufrimos, las simples afirmaciones de principios sobre la conservación o las tentativas de normalizar los procedimientos para dar credibilidad a las intervenciones sobre lo construido: hace falta una reflexión sobre nuestro *por qué* inicial.

La cuestión de la cual partiremos en estas líneas es, por tanto, la siguiente: “¿por qué se restaura?”.

DESTINO, MEMORIA, VOLUNTAD

Se puede comenzar con una afirmación obvia: toda obra arquitectónica constituye una aportación cultural. Cultura en el sentido de conocimiento de las técnicas, trabajo, oficios, invenciones y tradiciones constructivas, aprovechamiento de los recursos, saber artesanal y creatividad, aspiraciones sociales e individuales. Cultura concebida precisa y fundamentalmente como algo diverso de la naturaleza.

De hecho, la arquitectura es esencialmente artefacto, aunque, nos demos cuenta que no puede subsistir sin los recursos del medio ambiente. Ésta se verifica, ciertamente, con el uso de materiales y leyes de la tierra (materiales como la piedra, la arcilla, la madera... y leyes vinculadas a la gravedad, a la resistencia mecánica, al comportamiento de los materiales), pero con resultados que no tienen paralelo en la naturaleza: la forma y la disposición de los espacios construidos por el hombre no existen en el mundo natural donde no se encuentran sillares, bóvedas de crucería, ladrillos cerámicos, cerchas de madera y capiteles corintios. La arquitectura, por tanto, es naturaleza artificial, un híbrido. Alberti es explícito al recordarnos que “[...] el edificio es un cuerpo, y, como todos los otros cuerpos, está formado de diseño y de materia: lo primero en este caso es obra del ingenio y lo segundo obra de la naturaleza”.

Es por estas razones que no podemos pensar en la arquitectura separando los atributos naturales de aquellos culturales. Todo análisis que privilegie uno de los dos aspectos genera visiones parciales y, en último término, deformantes. En la transformación de la naturaleza en artefacto, la materia queda de alguna manera marcada por las huellas del ingenio o del trabajo, hasta el punto de que las formas que derivan e incluso las marcas de la elaboración constituyen para el estudioso verdaderos indicios genuinos, susceptibles de ser descifrados y comprendidos. No por casualidad, gracias a estos detalles somos capaces de reconocer los caracteres de las diferentes civilizaciones constructivas, como por ejemplo la arquitectura románica, la tardobarroca, el gótico



1

francés..., siendo capaces de distinguir a veces las diferencias regionales más sutiles a identificar la obra de artistas concretos surgida de manufacturas locales. Una parte significativa del trabajo de *datación, atribución y autentificación* es posible gracias al análisis de los indicios del aparejo presentes en la fábrica en la actualidad. Se trata de un ejercicio de lectura que se afina cada día, y los instrumentos de análisis de los que disponemos hoy en día, entre los cuales los más recientes propuestos por la arqueología de la arquitectura, nos permiten extender nuestros estudios a los detalles más pequeños de la fábrica, invitándonos a interpretar la forma y las dimensiones de los ladrillos, los contornos de las partes constructivas, los tratamientos de las superficies, los estratos de los enlucidos o de la pintura. La materia formada por la obra viene a ser, de esta manera, fuente de un saber complementario y equiparable al obtenible de los documentos escritos e iconográficos.

Una vez construida, de todos modos, la arquitectura viene expuesta a una sucesión de cambios debidos a la acción corrosiva del tiempo, la agresión del ambiente, el uso y la manipulación humana. Muchos de estos cambios que indicamos con el nombre general de degradación, constituyen a veces (pero no siempre) una amenaza para la duración de la obra y los mensajes que esta custodia.

Podemos analizar, dentro de los límites de las técnicas conocidas, las modificaciones producidas por la degradación en la materia y en las fábricas construidas. Podemos

1. Naturaleza y artificio. Guijarros de río dispuestos para formar un pavimento polícromo. Recursos naturales empleados directamente para construir un "artificio"
2. La mensiocronología permite datar estos ladrillos midiendo con precisión sus dimensiones. La materia prima, la arcilla, ha sufrido tres fases de "hibridación": la configuración de los ladrillos, su horneado y su agregación para formar la fábrica del muro
3. Máscaras y enigmas de la historia. Ejemplos de superficies construidas en Pompeya

estudiar los mecanismos de desarrollo de los procesos en curso, con sus orígenes y sus posibilidades de evolución. La arquitectura se presta a ser analizada tanto en sus alteraciones materiales como en los mensajes implícitos en estas formas de alteración material.

El objeto de estos análisis es por tanto doble:

- La materia como lugar de los fenómenos fisicoquímicos o biológicos, en los mecanismos de relación y de interacción con el ambiente y con otras materias, en las características de durabilidad o de fragilidad, etc. Se pueden describir los procesos activos o aquellos cuyo ciclo ha concluido, pero también prever en muchos casos cuáles serán las consecuencias y daños futuros. Nos valemos de esta capacidad de previsión, vocación típica de las *ciencias de la naturaleza*, para intentar prever el curso de las modificaciones y, por ende, el futuro de la obra;
- La materia conformada, portadora de mensajes, que presenta configuraciones, colores y contornos, improntas diversas del hombre. Nos medimos con el valor testimonial de la fábrica, con lo que nos cuenta del propio pasado. Esta atención a la *memoria* es típica de *las ciencias del espíritu*, es decir de aquel trabajo que aspira a comprender el sustrato cultural de las obras humanas.

Por eso podemos afirmar, aunque sea de modo provisional y general, que la tarea primordial de la restauración debería consistir en la tutela de la posibilidad de estudio y comprensión de la obra, y en la oposición al decaimiento que amenaza



2



3

su pervivencia. La restauración se fundaría sobre dos pilares: la supuesta capacidad de *previsión* de las ciencias y de la necesidad de memoria reclamada del saber histórico crítico. En lo que atañe a la actividad proyectual, la restauración posee todavía una faceta más. El proyecto no es específicamente una simple previsión de la evolución futura, ni un puro ejercicio de la memoria, sino que comporta la decisión o bien “la determinación de una posibilidad entre las infinitas posibilidades”. Se puede afirmar de manera sucinta que el empeño predictivo de las ciencias de la naturaleza genera cuestiones del tipo: “Una vez que se ha conocido el género de los fenómenos en acción, *¿qué ocurrirá presumiblemente?*”. Lo que pasará, que pone en juego el destino de la obra, está conectado evidentemente a las leyes que gobiernan los fenómenos y es independiente de la voluntad humana, por el hecho de estar regulado por la naturaleza.

En las ciencias humanas la cuestión es del tipo: “Una vez que son analizados las trazas y señales de lo vivido, *¿qué ha sucedido presumiblemente?*. Todo lo ya sucedido, que está en el origen de la memoria, es independiente de la voluntad humana, si bien esta voluntad puede intervenir orientando el cómo y el qué recordar.

En cambio, en la actividad proyectual, la pregunta es: *¿qué quiero que suceda?*. En ese sentido se trata de un acto de *voluntad* para determinar la elección, una entre las tantas posibles. El sentido de estas cuestiones puede aparecer en cierto modo abstracto y poco relacionadas con el argumento en

cuestión. Pero si las ponemos a prueba transfiriéndolas a los campos de acción de la restauración, veremos que ellas proporcionan la clave para entender los objetivos y definir los contenidos metodológicos. Esto es lo que intentaremos hacer en las siguientes consideraciones.

LAS OPCIONES A ELEGIR

Podemos afirmar que, en general, el objetivo predeterminado de toda restauración, es decir, el resultado final buscado, nace de algunas consideraciones tan simples que parecen banales. En primer lugar, se da por sentado, como la exigencia más frecuentemente manifiesta en materia de restauración, que el deber primero de la tutela del patrimonio debe ser la salvaguardia de la *permanencia física* de la obra por un tiempo lo más largo posible. Este asunto es motivo de disensiones entre los profesionales y teóricos del sector y parece que se puede considerar una premisa generalmente aceptada. Cualquier intención de conservación perdería su sentido si la materia de la que la arquitectura está hecha debiera ser condenada a un deterioro incontrolado y, por tanto, la prolongación de la vida física de la obra es un objetivo básico y prioritario del proyecto de restauración. Para conseguirlo debemos utilizar todas las técnicas disponibles y no es difícil admitir que la ciencia de los materiales y las tecnologías a nuestra disposición nos ofrecen bajo este perfil una ayuda concreta en este campo. Igualmente, se da por sentado que la restauración debe conservar las señales del pasado de modo que, como a menudo

se repite, la obra sea transmitida al futuro con todo el patrimonio de contenidos históricos, técnicos, constructivos, estéticos con el que nos ha llegado. La tutela de estas señales, por tanto constituye otro objetivo primario del proyecto de conservación. También sobre esto, a juzgar por el tono del debate que dura desde hace más de un siglo y medio, no deberían haber objeciones. En cuanto a la naturaleza de estas señales y nuestra capacidad de leer los contenidos, los métodos analíticos nos demuestran que nuestros análisis se extienden cada vez más a los rincones más remotos y a los detalles más pequeños de la construcción. Poseemos en definitiva, un bagaje intelectual y técnico suficientemente refinado y, sobre todo, en vía de perfeccionamiento, que nos brinda posibilidades efectivas de descifrar el cuadro de indicios con que se presenta la fábrica histórica. La permanencia de la obra en cuanto tal está estrechamente unida a este horizonte de posibilidades, actuales y futuras, de desciframiento. El tercer objetivo nace de una condición de necesidad práctica. La arquitectura, entre todos los objetos legados del pasado, reclama con mayor fuerza una constante reutilización o, según una expresión reciente, una recuperación de las funciones conectadas al habitar. Y más allá de esta utilidad práctica, se acepta universalmente que la así llamada "reutilización" constituye una premisa indispensable para la misma conservación: ningún edificio abandonado está destinado a durar durante mucho tiempo, y aquellos no habitables -los restos arqueológicos, por ejemplo- reclaman obras de mantenimiento costosas y difíciles de gestionar.

En esencia, parece que este razonamiento nos permite definir los objetivos de la restauración al menos en las tres componentes más evidentes: a) *la prolongación de la vida física de la fábrica*, b) *la permanencia de sus trazas históricas*, c) *la recuperación de sus funciones de uso*.

Pero las cosas no son así de simples: entre estos objetivos anida a menudo una abierta conflictividad, como bien lo saben los expertos en la materia. Sólo por citar un ejemplo, la resistencia de una fábrica histórica con lagunas en el material y procesos de descarnificación avanzada de las juntas requeriría un tratamiento de sellado, estucado e integración que puede llevar a la cancelación parcial o total de sus indicios, con resultados quizás positivos para la consolidación pero destructivos para la legibilidad de los estratos arqueológicos.

Un aspecto, como es sabido, bien presente en las restauraciones en las cuales la búsqueda de la duración material ha inducido formas de protección técnica que han enmascarado y

sepultado literalmente las huellas estratigráficas. De la misma manera, existen intervenciones donde se privilegia la integridad de las huellas descuidando o infravalorando las obras de refuerzo del muro poniendo en riesgo su pervivencia.

E incluso más, la recuperación funcional de un edificio puede comportar variaciones en la distribución, instalaciones técnicas invasivas, sobrecargas *anti natura* y consolidaciones estructurales..., que entran en abierto conflicto tanto con su equilibrio estático original y sedimentado, como con los testimonios impresos en su materia.

La aporía teórica y metodológica se debe afrontar, por este motivo, a través de criterios metodológicos que asuman globalmente esta conflictividad, redescubriendo su fértil potencia generadora. De este razonamiento, se pueden derivar los siguientes enunciados, escritos en forma de aforismo.

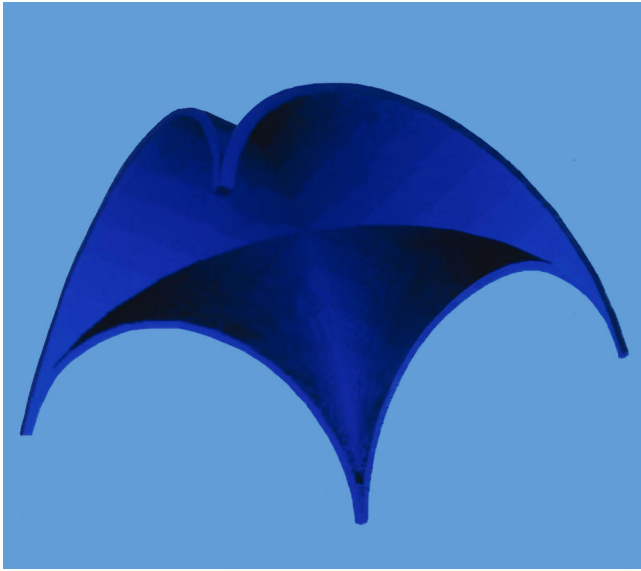
Un primer criterio afirma que *la restauración debe prolongar la vida de la obra en su consistencia física, con todos los medios técnicos de que disponemos, de manera que la obra misma resulte en la medida de lo posible sólida, protegida y sana, siempre que tal acción no esté en contradicción con el segundo criterio*.

Un segundo criterio propone que *la restauración debe asegurar la permanencia de las señales que connotan la fábrica en su configuración general y en sus partes más pequeñas con independencia de juicios o preferencias de naturaleza histórica y estética, siempre que tal acción no contradiga el primero ni el tercer criterio*.

El tercer criterio reza que *la restauración debe asegurar la posibilidad de uso de la fábrica en todos los casos en los que puede asumir con propiedad formas y funciones conectadas al habitar, a condición de que no contradigan el primer y segundo criterios*.

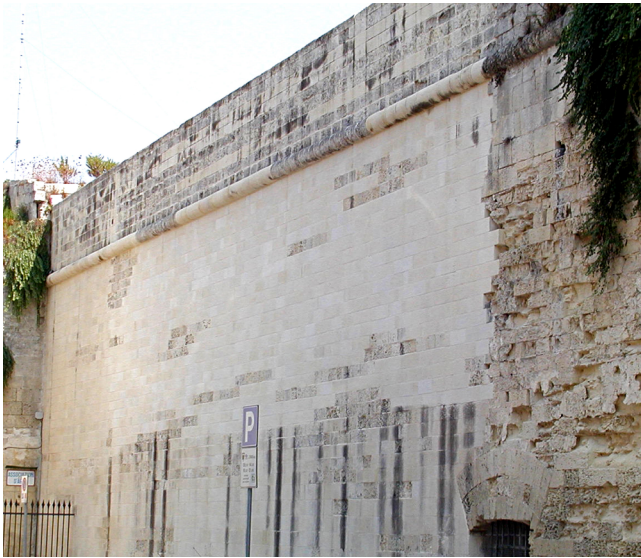
La adopción de estos puntos de referencia comporta en su aparente círculo vicioso, algunas consecuencias positivas de naturaleza conceptual y operativa.

Para el *primer criterio*, de hecho, las técnicas no pueden ser adoptadas en modo banalmente instrumental, sino que deben supeditarse al proceso, a la luz de las instancias enunciadas en el segundo criterio. Deben ser adoptadas, modificadas, enriquecidas, perfeccionadas y finalmente reinventadas, con el fin de que sean subordinadas útilmente al doble objetivo para el cual son empleadas. Esto comporta un trabajo creativo que contribuye al avance científico y tecnológico, en virtud de las soluciones reclamadas por la oposición entre la duración de la materia y la permanencia de las trazas y señales.



4

4. Detrás de toda forma realizada en materia concreta subyace el pensamiento abstracto que guía la mano del constructor. Modelo geométrico de una bóveda de crucería en Salerno, en el sur de Italia



5

5. Un caso de consolidación masiva y radical que cancela toda huella estratigráfica. Fragmento de muro restaurado del castillo de Carlos V en Lecce



6

6. Ejemplo de integración de juntas descarnadas, con mortero que cubre generosamente las piedras, escondiendo y alterando las huellas estratigráficas, en Brujas

7. Esgrafiado de Barcelona. De izquierda a derecha: a) la visibilidad de la decoración a simple vista. b) la riqueza del contenido ornamental descubierta y evidenciada con procedimientos digitales. c) detalle decorativo extraído con otras técnicas digitales



7

8. Esgrafiados de Barcelona. Otros ejemplos de ornamentos invisibles a simple vista, pero existentes y evidenciables con procesador de imágenes



8




9



10

El *segundo criterio* posee su propia esencia tanto en el trabajo hermenéutico como en el analítico que lo sustenta. Se basa sobre el presupuesto de que la tarea de la restauración no consiste en un desvelar sino en un revelar, es decir, llevar a la luz un enigma. Su destino no consiste en una especie de *enmascaramiento* de la obra, no persigue evidenciar el rostro banal del actor que se transfigura, sino aceptar el juego mismo que la máscara propone -también estéticamente- ofreciéndose inaprensible al ojo del interprete. De todos modos, el cuadro de indicios con el que se muestra la fábrica histórica no admite una conservación total. Su permanencia se pone en riesgo tanto en el caso de completa inacción, debido al envejecimiento y a la degradación imparabile, como a tenor de cualquier intervención. Además, la conservación de las señales de decadencia, que son esenciales en el análisis de la obra, es tal vez incompatible con su permanencia y con las funciones a las que se destina. Por tanto, estamos obligados a idear métodos de análisis cada vez más refinados y, al mismo tiempo, sistemas de documentación y de registro que estén en grado de compensar la eventual pérdida forzada de huellas e indicios útiles para la interpretación. También este criterio, implica un empeño creativo que involucra nuestros medios analíticos y de documentación, e invoca la investigación y el avance científico.

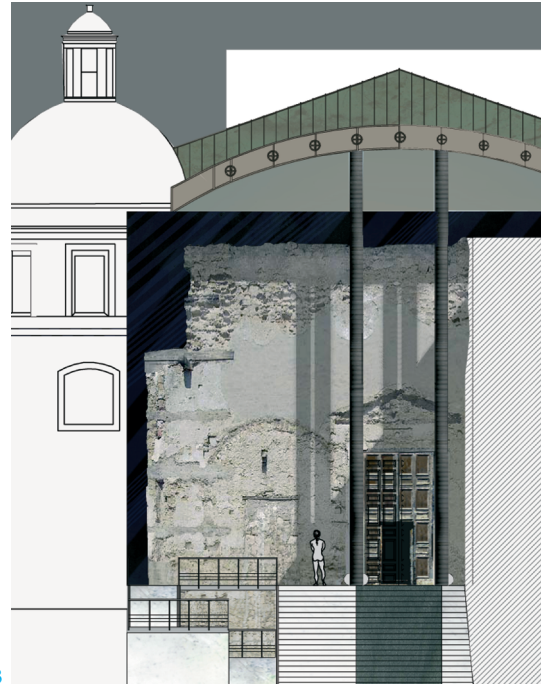
El *tercer criterio* reclama un proyecto de innovación y sus legítimas instancias de autonomía expresiva, poniendo sobre el tapete su autoreferencialidad y encauzándolo en la vía de un enfrentamiento responsable con el texto construido. El proyectista se constituye en árbitro de sus propias decisiones, pero no puede practicar la arbitrariedad, porque debe rendir cuentas de la coherencia de sus propias decisiones con respecto a dicho texto. La obra es asumida como referente, al cual y del cual debe *responder* el acto creativo para no contradecir al primero y segundo criterios. La obra, en un último análisis, se plantea como pretexto, más que como texto: pretexto en el doble sentido de ocasión, motivo, estímulo para el proyecto, y como pre-texto, es decir, de condición anticipadora de nuevo texto. La restauración se convierte así también en momento de autoconsciencia crítica y de control del curso proyectual, constriniéndolo a una conceptualización *explícita* que conforma lo nuevo dejando inalterado lo preexistente. Lo nuevo y lo antiguo encuentran la posibilidad de coexistir o de cohabitar en un espacio inédito que les acoge y del cual ambos son parte constitutiva esencial. También en este caso se requiere un género de creatividad que replantee continuamente nuestra cultura proyectual, le brinde en cada ocasión nuevos escenarios de búsqueda y le salve de la tentación de producir simples “espectáculos” escenográficos o “monumentos” erigidos a sus propios exégetas. 



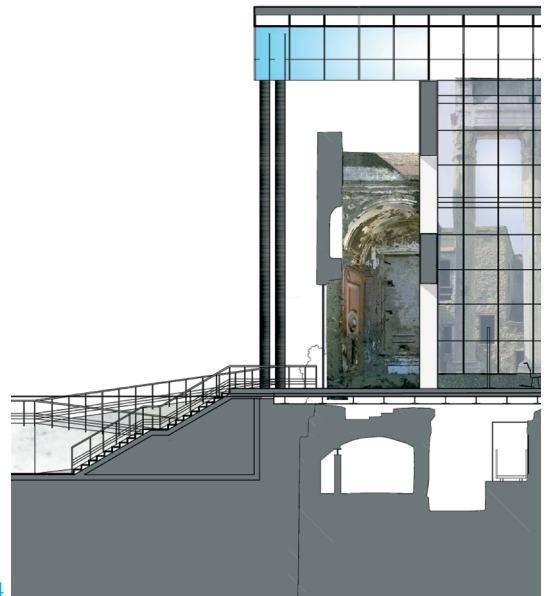
11



12



13



14

9. Fragmento de aparejo con ladrillos alveolizados

10. Una restauración que reintegra la materia ausente, dejando casi inalteradas las huellas estratigráficas. La técnica se ha re-inventado para resolver las incompatibilidades entre consolidación y respeto al cuadro de indicios estratigráficos

11. Ruinas del templo de Pozzuoli: la fachada barroca que se añadió a la preexistente de un templo romano

12. Ruinas del templo de Pozzuoli: la fachada, después de las intervenciones de conservación: desinfección, limpieza, consolidación estructural y de las superficies, protección (simulación digital)

13. Ruinas del templo de Pozzuoli: las nuevas obras proyectadas para rehabilitar el templo a su antigua función de culto engloban las ruinas sin ningún tiempo de modificación, ni tan sólo mínima, de lo preexistente

14. Ruinas del templo Pozzuoli: la solución de la “nueva” fachada vista en sección