

# El patrimonio histórico entre el tiempo de las ruinas y las ruinas del tiempo

Antonio Pizza

Dpto. Composición Arquitectónica, U. Politècnica de Catalunya

Como se resume ejemplarmente en un ensayo de F. Choay, el concepto de patrimonio monumental y la necesidad de su tutela surgen con claridad sólo en la segunda mitad del siglo XVIII, en una época consagrada a la identificación de una axiomática capaz de establecer distinciones entre los restos del pasado, atribuyendo valores y decretando criterios -potencialmente compartibles- de protección.

En efecto, hasta este momento habían sido los coleccionistas o los anticuarios los que se ocupaban de los hallazgos de épocas anteriores; ellos, sin embargo, actuaban siguiendo dictámenes estéticos subjetivos, permaneciendo desprovistos de cualquier finalidad práctica que no fuese guiada por sus intereses personales. Con el siglo XIX, en cambio, el acicate esencial para el cuidado de los monumentos será dado por el respeto a la existencia histórica como tal: mientras menguaba la fe en los ideales del iluminismo y se abrían camino las diversas manifestaciones del proceso de industrialización, la cultura contemporánea se confió en conjunto a un espíritu nuevo, "histórico", dirigido a ensayar una experiencia temporal inédita, que dotara de identidad original a las nociones de pasado, presente y futuro.

## Historic heritage, between the time of the ruins and the ruins of time

As summarized in an exemplary essay of F. Choay, the concept of heritage and the need for its protection emerge clearly in the second half of the eighteenth century, a time devoted to find axiomatic rules, able to establish distinctions among the remnants of the past, attributing values and principles for protection.

Indeed, until this moment, antiquaries or collectors had been those dealing with the findings of the past, however, they acted with subjective aesthetic opinions, remaining devoid of any practical purpose except for their own personal interests. In the nineteenth century, however, the essential command for the caution of monuments will be given from the respect to the proper historical existence: the waning faith in the ideals of the Enlightenment and the growing forms of industrialization, made the whole contemporary culture was entrusted to a new spirit, historic, testing an unprecedented temporal experience, which will provide original identity to the notions of past, present and future.

Como se resume ejemplarmente en un ensayo de F. Choay (1992) el concepto de patrimonio monumental y la necesidad de su tutela surgen con claridad sólo en la segunda mitad del siglo XVIII, en una época consagrada a la identificación de una axiomática capaz de establecer distinciones entre los restos del pasado, atribuyendo valores y decretando criterios -potencialmente compartibles- de protección.

En efecto, hasta este momento habían sido los coleccionistas o los anticuarios los que se ocupaban de los hallazgos de épocas anteriores; ellos, sin embargo, actuaban siguiendo dictámenes estéticos subjetivos, permaneciendo desprovistos de cualquier finalidad práctica que no fuese guiada por sus intereses personales. Con el siglo XIX, en cambio, el acicate esencial para el cuidado de los monumentos será dado por el respeto a la existencia histórica como tal: mientras menguaba la fe en los ideales del iluminismo y se abrían camino las diversas manifestaciones del proceso de industrialización, la cultura contemporánea se confió en conjunto a un espíritu nuevo, "histórico", dirigido a ensayar una experiencia temporal inédita, que dotara de identidad original a las nociones de pasado, presente y futuro.

Si, siguiendo cuanto ha estudiado Choay, nos referimos al ejemplo de Francia, podemos constatar que ya durante el periodo postrevolucionario -cuando la Constituyente expropia y nacionaliza los bienes patrimoniales del clero, de la aristocracia y de la corona- serán devueltos al mercado un conjunto de propiedades inmobiliarias que, más allá de haber sido posesión exclusiva de algunas clases sociales, se habían incluso transformado en factor de ennoblecimiento y legitimación de sus antiguos propietarios. Esta imprevista avalancha de arquitectura del pasado obligó a los nuevos poderes estatales a su catalogación, además de intentar establecer directrices para una correcta gestión pública de los mismos.

El monumento histórico, tal y como se va gradualmente configurando, comienza por tanto a ser el portador de una serie de valores<sup>1</sup>: en primer lugar aquellos "nacionales", que inducen la representación, en estas "emergencias" del transcurrir, de un mundo de virtualidades positivas pertenecientes a un universo de todos modos circunscripto, propio de una nación; en segundo lugar, se hace portador de valores cognoscitivos, dado que, como obra relevante, vehicula una sabiduría histórica que se debe transmitir a la posteridad; y, como último aspecto, en una coyuntura en la que se comienza a valorar positivamente el llamado turístico que ciertos testimonios de otras fases de la civilización puedan suscitar en los visitantes de hoy, se perfila con toda evidencia la conveniencia económica -de parte del estado- de invertir en el cuidado de estas reliquias.

Consideraciones que, finalmente, confluyen en el reconocimiento de la vertiente artística de estos edificios, de cuanto resulta dotado de una belleza describible, en un momento en el que emerge en la cultura de la época el concepto de "estético".

En consecuencia, el monumento histórico -definición acuñada con extrema lucidez por A. Riegl, como veremos luego-, dado que se inserta en un conjunto objetivado e institucionalizado del saber, exige su conservación. La necesidad de esta práctica será inaugurada por Guizot (autor de *Essais sur l'histoire de France*) que, siendo elegido ministro del interior en 1830, funda el cargo de Inspector de Monumentos Históricos. En 1887, además, es dictada la primera Ley sobre monumentos históricos, mientras pocos años antes, en 1877, W. Morris había fundado en Inglaterra la Society for Protection of Ancient Buildings.

El crecimiento del interés por parte de las entidades políticas y culturales respecto a la arquitectura del pasado coincide, no obstante, con una época de máxima exteriorización de los efectos traumáticos de la industrialización, sea por sus implicaciones ambientales (y por tanto arquitectónico-urbanísticas), sea por su evidente influencia sobre la organización del pensamiento: la conciencia de estar delante de un cambio con profundas consecuencias, un cambio que estaba revolucionando en conjunto las condiciones existenciales,

comporta, quizás por primera vez, la percepción del pasado como de algo definitivamente transcurrido.

Vale decir que se instaura en la cultura la conciencia de que algunas experiencias pertenecen a un patrimonio ya escindido de la continuidad del devenir, llevando a cabo un real y verdadero salto epistemológico. La fractura con cuanto precede, que el desplegarse del tiempo inexorablemente exhibe, contribuirá decididamente a relegar el campo de los monumentos históricos al ámbito de una perfección sin nombre, y a depositar estas cúspides de otra temporalidad en el recinto de lo "artístico", constituido en el interin como un territorio disciplinar autónomo.

En efecto, en torno a la mitad del siglo XVIII coinciden algunos factores que llevan hacia una decantación de los ámbitos profesionales y de las respectivas competencias: si con Winckelmann surge la "historia del arte" -como historia de una actividad particular, ya desvinculada de las biografías de impronta vaseriana-, al mismo tiempo la reflexión filosófica sobre lo bello se proyecta en la "estética" -gracias a la obra de Baumgarten-, mientras los comentarios en la prensa sobre las frecuentes exposiciones públicas de obras pictóricas, gráficas y escultóricas (en los Salones del Louvre) darán lugar a una actividad inédita: la de la crítica de arte.

Y fue también en el siglo XVIII cuando el interés arqueológico por las ruinas empezó a centrar actitudes, juicios y escritos en una medida realmente novedosa. No obstante, esta impresionante recuperación de su valor admonitorio caracterizó a una época que intentaba remontarse a un pasado de gloria, no tanto para actualizar sus creaciones, como para conmemorarlas. Y de hecho, esta tensión hacia los signos de un tiempo ya lejano sigue una doble orientación que representará, por una parte, el retorno ético a lo positivo del pasado frente a lo negativo de la actualidad y, por otra, la reducción de las herencias clásicas a un aparato "paisajístico" de efecto puramente escenográfico.

Cuando W. Goethe (1786), durante su viaje por Italia, extasiado ante los restos de la antigua Roma, observa: "...es cosa aceda y triste tener que ir sacando a pellizcos la antigua Roma de la nueva, aunque no

hay más remedio que hacerlo, con la esperanza de una inestimable satisfacción final. Encuéntrase huellas de una magnificencia y una destrucción que sobrepasan nuestras ideas. Lo que los bárbaros dejaron en pie hanlo aniquilado los arquitectos de la nueva Roma" (GOETHE, 1973: 98); no sólo reafirma una veneración habitual hacia las huellas de una civilización de la que, por desgracia, no podemos experimentar la "armonía" alcanzada entre cultura y potencia; el autor, aquí, también nos propone una dialéctica de oposición entre el hoy y el ayer, de acuerdo con la nostálgica y radical polarización entre las formas del mal y del bien.

El recurso frecuente a las atmósferas crepusculares de las que están embebidos los lugares en los que se acumulan restos de otros tiempos, a las evocaciones epidérmicas de auras misteriosas y proféticas que envolverían estos fragmentos vetustos, introduce una práctica figurativa que, de hecho, engendra un vaciamiento semántico con tendencia al pintoresquismo, si bien queda aún subordinada a juicios de valor.

La conciencia del pasado como algo que ya difiere en profundidad de las coordenadas del presente estimula, por consiguiente, una actitud hacia aquello irremediablemente perdido que combina, de manera más o menos complementaria, el estudio científico con la evocación nostálgica.

Hacia la mitad del XVIII se desarrollan, de hecho, importantes investigaciones arqueológicas; y la difusión de las reproducciones gráficas de los hallazgos de la civilización clásica consentirá un conocimiento más detallado de los monumentos antiguos: en 1750 J. G. Soufflot y G. P. M. Dumont levantan los templos dóricos de Paestum; en los mismos años, como fruto de una expedición guiada por J. Dawkins y R. Wood, serán publicados *The Ruins of Palmyra* (1753) y *The Ruins of Balbec* (1757), mientras en 1738 comienzan las excavaciones de Herculano, con la publicación de un primer estudio en 1751.

Por otra parte, en el curso del siglo XVIII se había podido asistir en Inglaterra a la consolidación de la teoría del pintoresquismo en la arquitectura, que refleja un nuevo interés respecto a las cuestiones ambientales: este último avanzó simultaneándose con una crecien-

te pasión por las ruinas, que pueden encontrar su punto de inicio en el famoso Memorandum, redactado por sir John Vanbrugh (1709), en defensa de las ruinas de Woodstock Manor en el parque de Blenheim; según el autor, estos edificios debían ser conservados porque: "mueven a más vivas y agradables reflexiones (que la Historia puede hacer sin su ayuda) sobre las personas que los habitaron; en los notables hechos ocurridos en ellos, o las ocasiones extraordinarias en que se erigieron (...). Como el parque de Blenheim tiene poca variedad de objetos (...), necesita toda la ayuda que se le pueda dar: edificios y plantaciones. Esto, adecuadamente dispuesto, suplirá todas las carencias de la Naturaleza en ese lugar. Y la más agradable disposición es mezclarlas, para lo cual esa vieja mansión da tan feliz ocasión de hacerlo; así el recinto lleno de árboles promiscuamente distribuidos para que crezcan en una espesura silvestre de tal modo que todos los edificios dejados puedan aparecer en dos elevaciones entre ellos, lo cual haría uno de los más agradables objetos que los mejores pintores paisajistas pudieran crear" (*The Complete Works of Sir John Vanbrugh*, 1928, p. 30, cit. en MIDDLETON; WATKIN, 1989: 34)

Fue ésta una fase en la cual la actividad constructiva se revistió de alusiones evocativas y connotaciones literarias, siendo considerado -lo edificado- componente esencial de una entidad más vasta: el paisaje o, más genéricamente, la naturaleza y su esquema orgánico de crecimiento y desarrollo serán activamente incorporados en el proceso proyectual, bajo la óptica de una armonización ideal entre mundo natural y mundo artificial.

La contemporánea y difundida pasión por las ruinas constituía, además, una confirmación de predisposiciones tendientes a revelar, en una realidad tectónica, los aspectos que trascienden cuanto le viene asignado por razones áridamente funcionales o abstractamente formales, atribuyendo, en definitiva, a los edificios unos significados ajenos a una elemental realidad constructiva.

Estos procedimientos remitían a la escuela pictórica paisajista del siglo XVII (C. Lorrain y N. Poussin) y a su buscada coincidencia entre una naturaleza "construida" (he aquí la importante presencia de las ruinas de

la claridad) y una construcción "naturalizada" (no en vano las ruinas serán mostradas bajo las apariencias de restos casi irreconocibles, asaltados por una frondosa vegetación que aclama derechos en precedencia conculcados por la propia construcción), y que acreditan a un personaje como H. Walpole a declarar, en 1770, que la arquitectura de los jardines había transformado a Inglaterra en un país en el cual "cada viaje se realiza a través de una serie de cuadros".

Las ruinas como metáfora de lo caduco, de lo transitorio de los valores, como advertencia al orgullo humano para que reflexione sobre la fatuidad de los poderes humanos; y, por otro lado, como comentario difractado, residual, de una unidad acabada y perfecta que perteneció a otros tiempos, habilitan, no obstante, una dialéctica ulterior. En ellas, es cierto, se muestra la alternancia y vulnerabilidad de las suertes terrenas, pero, además, parece que la arquitectura (el mundo del artificio) vuelve a encontrar allí una relación sossegada de compenetración con el mundo natural, que recupera un instinto de dominio expresado antaño de forma prepotente.

La nueva configuración, provocada por la acción de las fuerzas naturales, distingue de manera original los paisajes con ruinas: "En otros términos, la fascinación de las ruinas consiste en eso, en que en ellas una obra del hombre se ve en última instancia como un producto de la naturaleza (...) La voluntad humana es lo que ha elevado la construcción. En cambio, lo que le ha conferido su aspecto natural es la fuerza mecánica de la naturaleza, fuerza corrosiva y destructora que arrastra hacia abajo. Sin embargo, no deja que la obra se precipite hacia lo informe de la pura materia, por lo menos en la medida en que se habla de una ruina y no de un montón de piedras. Nace una nueva forma que, considerada desde el punto de vista de la naturaleza, es absolutamente significativa, inteligible, autónoma. La naturaleza ha convertido la obra de arte en el material de una formación suya, al igual que el arte se había servido antes de la naturaleza como materia" (SIMMEL, 1981: 123).

No obstante, las numerosas representaciones de ruinas, desde C. Lorrain (*Capricho con ruinas y foro romano*, 1633-34) y N. Poussin (*Paisaje con San Juan en*

*Patmos*, 1644-45), hasta G. P. Pannini (*Mario y las ruinas de Cartago*, siglo XVIII) y H. Füssli (*El artista desesperado frente a la grandeza de las ruinas antiguas*, 1778-80), además de expresar el sentimiento por una pérdida, hablan de una resistencia que las creaciones del hombre oponen, pese a todo, a la acción disgregadora de la naturaleza y de sus propios avatares históricos. La capacidad del hombre para "resistir" a las adversidades, aún en la identidad rota y disgregada del ocaso, convierte al lugar de las ruinas en un "lugar de la melancolía".

Una melancolía que no es resignación extrema a lo negativo, sino coexistencia, en una metáfora única, del deseo del pasado y de la conciencia de su extravío definitivo. Y lo que llamamos "resistencia a la desaparición" por parte de las ruinas históricas, se convierte también en el polo de otra diversidad: las ruinas históricas aún son capaces de representar un dispositivo cultural cuando inducen al que las mira a la reflexión (aunque sólo sea sobre su propia miseria); en cambio, en el caso de las ruinas artificiales o reconstruidas, se perfila el advenimiento de una nostalgia reaccionaria. Esta actitud opone, a la sensación de falta de principios trascendentales y estables, la reconstrucción pedante de unos itinerarios que deberían llevar al restablecimiento de unos principios positivos, quizá tan justos por totalmente superados.

En cualquier caso, ya en el siglo de la Ilustración se había propuesto, a través de la obra gráfica de G. B. Piranesi, una inversión radical de la forma de interpretar las ruinas clásicas, donde éstas destacan como "resquebrajamiento" de un mundo anterior ya inalcanzable: los enclaves imposibles de Piranesi no sólo conjugan la crisis lingüística del orden clásico, sino que más bien allanan el camino de una hermenéutica del fragmento, de la disgregación, de la dispersión. Destaca en ellos la constancia de una operación interpretativa que se proyecta más allá de un estricto planteamiento descriptivo o de celebración: "No voy a decir de nuevo la maravilla que vi observando de cerca, o la exactísima perfección de las arquitectónicas partes de los edificios romanos (...); os diré solamente que de tales imágenes me han llenado el espíritu estas ruinas que hablan, de las que nunca llegué a poder formar parecidas en los dibujos (...). No veo que me

quede otro partido, y tampoco a cualesquiera otros arquitectos modernos que lo quisieran, que explicar con dibujos las propias ideas y sustraer con ello a la escultura y a la pintura la ventaja que, como decía el gran Juvarra, tienen en esto sobre la Arquitectura" (G. B. Piranesi, *Prima parte di architettura e prospettiva*, 1743, cit. en TAFURI, 1984: 36-37).

Y cuando la referencia a lo antiguo es más fiel a la realidad, como en el *Campo Marzio* publicado en 1761-62 (donde las alusiones monumentales son sustancialmente correctas), la sintaxis morfológica y las conexiones urbanas están completamente trastocadas. Reduciendo los elementos arquitectónicos a piezas singulares estalladas y catapultadas al desorden ambiental, la interpretación "artística" de Piranesi hace desvanecer sin remedio las interacciones de identidad, propias de una trama ciudadana.

La arqueología piranesiana, en sus múltiples facetas, acepta la herencia de la historia, pero cuestiona su autoridad, su sistema de valores; recoge los restos entregados por el tiempo de la memoria como cartelas de un esquema combinatorio que, al montarse y desmontarse, invalida la asignación de una nobleza paradigmática e inequívoca, desmembrando y reduciendo el monumento a peón móvil de un tablero que no respeta una supuesta "categoricidad" de la tradición. Crisis, pues, de la estructura convencional del saber, pero también absolutización del objeto venerable.

A partir del siglo XIX la actualización de las ruinas, entendidas como testimonios de verdades e inspiración de la figuración artística, desencadena los primeros debates sobre el uso arquitectónico de estos retales monumentales. Viollet-le-Duc, siguiendo los cánones de una metodología que asigna una importancia indiscutible y una positividad sempiterna a los legados históricos, aunque sólo sea por su simple capacidad de supervivencia, se inclina por una restauración "estilística": una intervención capaz de reconstruir estructuras y formas arquitectónicas, en presencia de una clara nostalgia aristocrática por épocas "orgánicas", en las que el trabajo y las sociedades eran diferentes a las que se formaron a raíz de la revolución industrial. Por ello, el monumento, restaurado en su integridad, asume un valor de evasión de la sociedad contemporánea

hacia épocas menos aciagas. Tal como define el propio Viollet en la voz "restauración", en su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*: «Restaurar un edificio no es conservarlo, repararlo o rehacerlo; es devolverlo a un estado de integridad que puede no haber existido nunca en un momento dado» (VIOLETT-LE-DUC, 1982: 247).

Postura desenvuelta y unilateral, a la que se opone la actitud de J. Ruskin, de sumo respeto a las formas antiguas; en este caso se rechaza cualquier intento de modificación de lo existente, que inevitablemente llevaría a la corrupción de los valores intrínsecos de todo aquello que hasta hoy hemos heredado: "Restauración significa la destrucción más completa que pueda sufrir un edificio (...); es imposible, tan imposible como resucitar a los muertos, restaurar lo que fue grande o bello en arquitectura. Lo que constituye la vida del conjunto, el alma que sólo pueden dar los brazos y los ojos del artífice, no se puede jamás restituir. Otra época podría darle otra alma, mas esto sería un nuevo edificio (...). Mirad frente a frente la necesidad y aceptadla, destruid el edificio, arrojad las piedras a los rincones más apartados, y rehacedlos de lastre o mortero a vuestro gusto, mas hacedlo honradamente, no los reemplacéis por una mentira" (RUSKIN, 1988: 227-228).

Sin embargo, el bipolarismo creado por las tesis de Ruskin y Viollet -que, entre otras cosas, empieza a perfilar la oposición entre "conservación" y "estauración"- merece un comentario más detenido. Si nos interesa resaltar la particular interacción que se puede urdir entre historia, actualidad y uso de la historia "en" la actualidad, es porque las posiciones defendidas por los dos personajes citados están preñadas de consecuencias.

En realidad, Ruskin, al rechazar por falaz toda manipulación de los restos históricos, al margen de un innegable romanticismo nostálgico en el que hicieron especial hincapié sus discípulos, está liberando el proyecto contemporáneo de cualquier contaminación con los elementos de la tradición. Si bien el pensador inglés "encierra" la ruina en una inaccesible aura mítica, también (puestos a "interpretar" su teoría) se "entreabren" múltiples posibilidades para la proyectación moderna, que puede así desenvolverse en un territorio específico de identidad, soslayando cualquier ósmosis con lo antiguo.

En cambio, Viollet halla en la construcción gótica un modelo racional, extrapolable, utilizable en el presente, y toda su elaboración tiende a actualizar los esquemas arquitectónicos que ya fueron ensayados y legitimados en otras épocas. Su "reconstrucción", partiendo del idealismo del modelo, además de difundir datos ficticios o aventurados en lo inteligible de las estructuras auténticas, subsume sin trabas lo moderno en lo antiguo, creando una permeabilidad inmediata entre temas y soluciones pertenecientes a las distintas cronologías de una fábrica.

Allí donde Ruskin provoca una escisión entre pasado y presente, Viollet emprende su perniciosa "colusión", con la historia como sugeridora explícita del proyecto.

Por otro lado, Viollet no razona en absoluto en los términos de una "historia urbana", o sea de una contextualización del monumento. Es esta una tónica de la cultura francesa, ejemplarmente representada por la novela de V. Hugo *Notre Dame de Paris* (1831), donde asistimos a una efectiva "reconstrucción" de la cultura y de la vida cotidiana medievales, cuyo hito «sintético» deviene la magnífica catedral.

La historia, pues, se cumple en el objeto "emergente" que contiene integralmente el espíritu de una época, y hacia el cual habrá que adoptar medidas de catalogación y de conservación, en el respeto de una reproducción museística y fantástica de unos valores temporales innatos.

De todos modos, es con A. Riegl (jurista, filósofo e historiador) que entramos en una consideración sobre el legado del pasado que, a nuestro parecer, puede de manera más oportuna sintonizar con las problemáticas del presente. Nombrado presidente de la Comisión Austriaca de los Monumentos Históricos, y encargado de preparar una nueva legislación para su conservación, como fruto de tales trabajos e introducción al proyecto de ley, aparecerá -en 1903- el texto *Der moderne Denkmalkultus*.

Ya hemos puntualizado cómo, a consecuencia de la industrialización, una nueva conciencia de la temporalidad había comportado una acepción completamente inédita de la idea de pasado; y Riegl así aclara

la semántica del adjetivo "moderno", usado por él en el título del ensayo citado: "Modernos no significa la última novedad, aquello que es actual por la moda, tal y como hoy es estrictamente entendido, sino *diferencia con lo antiguo*" (*Filippo Baldinucci Vita des Gio. Lorenzo Bernini*, 1912, cit. en SCARROCCHIA, 1995: 47).

El autor, además, opina que en una sociedad en transición, el valor de antigüedad (propenso a una comprensión generalizada, de masa) tiende a asumir un rol social que antes era tradicionalmente representado por la religión; y los centros históricos devendrían, por consiguiente, lugares de veneración, de ejercicio de culto, que habría que fomentar mediante la recuperación cuidadosa de ese patrimonio: "El sentimiento del valor de lo antiguo se basa en la solidaridad con todo el mundo. (...) Es un sentimiento universal que como tal, sin excepción, puede ser compartido por todos, sin ofender el sentimiento egoísta de alguna persona. (...) El monumento hoy en día ya no actúa como sustrato de investigaciones científicas; (...) constituye, en cambio, el soporte para la experiencia interior de la atmósfera de lo antiguo, cuya ofensa es experimentada no solamente con descontento sino con evidente desagrado" (A. Riegl, *Progetto di riforma-La legge di tutela*, cit. en SCARROCCHIA, 1995: 209-210).

Riegl, entre otras cosas, sostendrá la total identificación de monumento artístico y monumento histórico; según tal valoración la categorización artística no puede prescindir de su connatural "historicidad" y, finalmente, será este el valor que, de manera exclusiva, consentirá la atribución de un grado de monumentalidad.

El relativismo riegliano postula, por tanto, la temporalización del juicio, emitido siempre a partir de una cultura capaz de tejer conexiones y sintonías con los testimonios de otras épocas: "El que no nos limitemos a la apreciación artística de las obras modernas, sino que también valoremos las antiguas por su concepción, forma y color, y el que incluso situemos a algunas de ellas por encima de las modernas, habría que entenderlo en el sentido de que ciertas obras de arte antiguas coinciden, si bien nunca totalmente, al menos en parte, con la voluntad de arte moderna, y que precisamente por destacar estas partes coincidentes sobre las divergen-

tes, ejercen sobre el hombre moderno una impresión que nunca podrá alcanzar una obra de arte moderna, que carece necesariamente de este contraste. Así pues, de acuerdo con los conceptos actuales, no hay ningún valor artístico absoluto, sino simplemente un valor relativo, moderno" (RIEGL, 1987: 27).

Por otra parte en sus trabajos de historiografía artística (véase sobre todo *Das holländische Gruppenportrait*<sup>2</sup>, 1902) Riegl había ya decretado la importancia de la acción del observador, elevada a un papel constitutivo en la individuación de los significados de una obra de arte. El flujo mediático que se establece entre las miradas de los retratos holandeses de grupo por él analizados –dirigidas habitualmente hacia el exterior del cuadro– y el observador que, en cierto modo, recoge y restituye tal invitación a participar –permitiendo con su introducción activa el logro de la circularidad necesaria para la realización y comprensión de la obra–, remite a la distinción entre "empatía" y "simpatía", muy viva en las discusiones de la época y centrada en las interacciones entre sujeto y objeto.

En la identificación empática el espectador experimenta la obra como un propio acto "natural"; y así será teorizada por las investigaciones de Wölfflin<sup>3</sup>, e interpretada por Henry van de Velde en su proyecto de estetización ambiental ("La línea es una fuerza..."<sup>4</sup>). Sin embargo, cuando se agota este proceso de penetración, el estadio final de la acción no es capaz de registrar la interacción entre la obra y el espectador, dado que, por principio, se tiende a nivelar la diferencia ontológica de los polos antepuestos a tal interrelación.

Esto podría suceder, en cambio, en la "simpatía" (término que se emplea en los trabajos de Wundt<sup>5</sup>), fenomenología que restituye el alcance ético, social, político y religioso de la "atención". La simpatía refleja la energía del sentimiento, de la voluntad subjetiva, así como del "querer el arte", la obra, sin anular, no obstante, identidades y competencias.

De esta manera asciende a importancia decisiva la realidad que circunda el momento capital de la experiencia dialéctica; en nuestros términos, pues, deviene vertiente prioritaria de toda valoración aquella que, en

sentido lato, podemos identificar como la contextualización del monumento, todo cuanto permite reproducir los caracteres de su "fruición".

Si la obra de arte se sustancia de un perfil epistemológico adventicio, artificial, cuya proyección real se despliega sólo históricamente (vale decir: se "realiza" a través de la implicación partícipe del destinatario), entonces el monumento no puede no empaparse de una realidad virtual, mas no por esto menos histórica. En consecuencia, el contexto antropológico, histórico, social y espiritual de esta dimensión ya no se puede seguir considerado como algo exterior a la obra, sino que constituirá la realidad de su "ser" obra de arte y de su "devenir" monumento.

En definitiva, la recepción se convierte en el principio hermenéutico de la lectura de los legados del pasado, induciendo al mismo tiempo una determinada praxis operativa.

A. Riegl intentará así compaginar las dos anteriores posturas maniqueas (Viollet-le-Duc *versus* Ruskin), proponiendo varias escalas de intervención en los monumentos no-intencionados (es decir, la gran mayoría de los restos arquitectónicos generados en su momento para responder a determinadas funciones, y que nosotros hemos heredado como paradigmas de una civilización), a partir de la peculiaridad del valor que representan para una sociedad concreta: el valor de antigüedad, el valor histórico y el valor rememorativo son, pues, tres áreas semánticas distintas que requieren diferentes modos de actuar. En la primera tienen que manifestarse sin obstáculos las injurias del tiempo; en la segunda simplemente se tienen que evitar los deterioros, conservando cuidadosamente los monumentos en su estado actual; en cambio, en la tercera, destinada a celebrar la eternidad de sus mensajes, se hará precisa una restauración conservadora<sup>6</sup>.

Y, de todos modos, el valor de antigüedad, por las características de su percepción, será aquel más fácilmente accesible para las grandes masas ciudadanas, al contrario del valor histórico que requiere cierta preparación para poder ser comprendido: "Esta ventaja del valor de antigüedad se destaca de un modo especialmente claro frente al valor histórico, que descansa sobre una



base científica y sólo puede conseguirse indirectamente por medio de la reflexión intelectual, mientras que el valor de antigüedad se manifiesta inmediatamente al que lo contempla por medio de la percepción sensorial más superficial (la óptica), y puede por tanto hablar de modo directo al sentimiento" (RIEGL, 1987: 55).

Al margen de esta distinción conceptual que refleja el afán del autor por alcanzar una comprensión exhaustiva del problema, analizando caso por caso los episodios del pasado –siendo ésta la única metodología apropiada para establecer el valor artístico de cada obra en concreto–, es importante subrayar su contribución a la relación conceptual e inspirativa entre historia y proyecto. A. Riegl dice a propósito del "valor histórico": "La labor del historiador es rellenar de nuevo, con todos los medios auxiliares a su alcance, los vacíos que las influencias de la naturaleza han producido en la forma originaria en el transcurso del tiempo. Los síntomas de deterioro, que son lo fundamental para el valor de antigüedad, deben ser eliminados por todos los medios desde el punto de vista del valor histórico. Sólo que esto no debe realizarse en el monumento mismo, sino en una copia o por medio del pensamiento y la palabra" (RIEGL, 1987: 57-58).

Por lo tanto, si omitimos la sublimidad monumental de aquellos ejemplos que merecen una perpetuación cristalizada de sus formas de existencia, la gran mole de las herencias del pasado debe ser tomada en consideración, mantenida, cuidada, pero nunca reconstruida.

No sólo eso: Riegl añade que el único trabajo re-constructivo posible es el del historiador, no el del arquitecto. Así, pues, corresponde al historiador la tarea de "desvirtuar" el monumento, pero sólo utilizando sus instrumentos específicos: la simulación, el pensamiento, la palabra. No ocurre lo mismo con el proyectista, cuya operatividad transformadora no estaría justificada, por lo menos dentro de una óptica de recomposición filológica. De esta forma la historia y el proyecto se disocian y siguen caminos bifurcados: la historia sólo se sirve a sí misma y respeta los fines que tiene reservados, el análisis y el conocimiento. En cambio, la única acción plausible del proyectista será la que pueda conjugar y concretar una consciente modernidad disciplinaria.

Todavía hoy, la intervención en edificios "en ruinas" debería atenerse a la distinción polar entre conservación y restauración. Cuando la sociedad asigna a una determinada unidad arquitectónica el papel de monumento o establece que en cualquier caso es necesaria su permanencia y la transmisión de sus significados, puede intervenir la conservación con su patrimonio de medidas de tutela y protección.

Sin embargo, la autenticidad de una arquitectura no se debería juzgar partiendo de supuestos ideales o abstractos, sino basándose en la propia historicidad contradictoria de lo que se considera. Es decir: conservación, ¿de qué?, ¿de qué versión de la historia?, ¿de la historia apodíctica, basada en modelos que pretenden la integridad de sus definiciones, o de la historia entendida como prescriptiva sucesión de los usos y abusos del monumento, incluyendo, pues, también a las distorsiones, a las desnaturalizaciones y a los añadidos posteriores?

La restauración, en cambio, debería poder reivindicar su pretensión de lógica "inventiva". En ese caso las huellas del pasado se convertirían en partículas de un saber que estimula un ejercicio de la memoria altamente creativo. No tanto un ejercicio "proustiano", que tienda a la recomposición de una unidad diacrónica de concepción en un cosmos basado en la superioridad reunificadora del arte, sino "baudelairiano"; es decir, activo mediante secciones en el terreno de la historia que se vuelven explosivas por la carga de conflictos contenidos en su interior: oposiciones experimentadas entre las distintas fases de la historia, pero también exacerbadas por las contradicciones de los distintos instrumentos lingüísticos que se hacen coexistir. Se trata, pues, de una experiencia llena de correspondencias, alegorías, reverberaciones metamórficas que, con su dinámica, se prestan a significar el acto mayéutico. En suma, la restauración sería el lugar ontológicamente depositario de conflictos irrecomponibles, cuya gestión es, con pleno derecho, tarea del arquitecto.

Pero, al mismo tiempo, los dos sectores así reconocidos no pueden dar lugar a "con-fusiones" entre el conocimiento histórico y las modalidades de intervención. En ambos casos la indagación analítica se sitúa a látere,



ofreciendo los resultados de sus investigaciones, pero sin influir en el campo de las decisiones arquitectónicas.

Por otro lado, el arquitecto no puede ni debe preparar coartadas para su actuación, extrayéndolas impropriamente del ámbito cognoscitivo de los estudios históricos. Para ser más explícitos: un historiador puede afirmar que en una situación determinada un edificio tuvo un gran valor simbólico, o alcanzó una perfección tipológica; pero éstas son cuestiones que no afectan impositivamente al proyecto de un edificio inmerso en su peculiar contemporaneidad. Las sugerencias son materia inerte, carentes de valores añadidos en relación con otros componentes del pensamiento arquitectónico, y menos aún pueden alardear de derechos "científicos" de preferencia. La elección de la actuación y las prioridades a tener en cuenta son responsabilidad del operador de turno, sin justificaciones ajenas; éstas, en definitiva, su "invención".

Si restaurar, en la acepción que estamos empleando, significa sobre todo transformar, metamorfosear lo preexistente, creando estructuras irreconocibles en su inédita originalidad (y sirva como ejemplo la actitud magistral en este campo del arquitecto C. Scarpa), conservar puede significar restablecer distancias, trazar campos infranqueables de competencias autónomas con respecto al proyecto arquitectónico.

No obstante, la relación con la tradición, en sentido amplio, no deja de estar salpicada de "traiciones"; es vital la aspiración a una prolífica hermenéutica de los legados históricos capaz de esquivar una coacción interpretativa unívoca, en un momento en que culturalmente hemos asimilado del todo la pluralidad ramificada de la historia. Si aceptamos hablar de "historias" como legítimas y paralelas versiones del mundo, resultará aún más insostenible la vigencia de una lectura privilegiada que quiere presentarse -por antonomasia- como verdadera o más fidedigna.

La solución adoptada frente a una ruina, cuando ésta entra en el terreno de la discrecionalidad, será entonces "partidaria", en el sentido de que no podrá basarse en valoraciones supuestamente indiscutibles; esa dependerá únicamente de los parámetros que el proyectista haya seleccionado. En el interior de este territorio

del saber y de la acción deberá encontrar las razones de su justeza y su defensa.

"Cada interpretación, en tanto que decisión, revela singularmente un tiempo propio: cada evento revela su pasado y su futuro. Por eso el instante de ese evento es *catástrofe* del *continuum* de la tradición. (...) Cada interpretación 'espía' detenidamente la posibilidad de 'destrozar' la tradición; la aparta de su cauce aparente, recorta sus tramas. Si la idea de la tradición *va a su fondo* en el instante de la decisión, en tradición se convierte la historia de lo que la ha *decidido*, apartado, interrumpido; será la historia de sus heridas y de sus vacíos, cada uno de los cuales representa un tiempo irreductible a los demás. Entonces el 'continuum' de la tradición sólo sería la imprevisible renovación del instante que radicalmente lo arriesga. (...) En una palabra, ningún *Nomos* puede ordenar la tradición" (CACCIARI, 1985: 21).

Además, si un edificio no puede ser segregado en el tiempo no lo será, menos aún, en el espacio: el resto arquitectónico debe ser valorado a partir de una interacción con el ambiente circundante; cualquier recuperación no se debe restringir a la autonomía de los interiores-exteriores, sino que debe examinar cuánto es permanencia del sitio de referencia, o cuánto es modificado.

Se trataría pues, de desplazar la atención "del" tiempo "al" lugar privilegiando, frente a la museificación neutralizadora de los legados de la antigüedad, su recolocación, incluso física, en los sitios de lo contemporáneo; con la aspiración a tornar familiar semejante extrañamiento, llevándonos hacia itinerarios de fecundas contaminaciones, de intercambio, de recorridos comunicativos reversibles entre los dos polos.

Los restos del pasado son sin duda depósitos de contradicciones y tensiones discordantes. Qué decir, por ejemplo, de cuánto, formando parte de su propia fascinación, se advierte sobre todo en los grandes recintos urbanos, tipo Pompeya: el ver, esto es, momificado en un único y fantástico diorama matérico, la semipiterna y disonante coexistencia entre lo individual y lo colectivo; entre el tiempo existencial del artesano, atareado con sus utensilios -o del habitante envuelto

en las labores cotidianas-, y el tiempo de las grandes metáforas de la organización civil, de la retórica representativa, de la puesta en escena de las grandilocuentes empresas de la historia.

Polifonía del pasado destinada, por otra parte, a chocar contra una simétrica divergencia del presente; mas lo "moderno", aún vinculado con la ideología del progreso unilineal, parece por su naturaleza implicar la museificación de lo antiguo. En un orden temporal basado en una tridimensionalidad fundacional, el pasado es, de hecho, englobado en el presente y lanzado a la conquista de una salvación venidera, reduciendo el legado histórico a testimonio silencioso, transformado en estereotipo a-problemático por la perspectiva soberana de una irreversible "flecha del tiempo".

Sólo un trabajo esmerado sobre el resto monumental o arqueológico, analizando sus constitutivas relaciones con los aspectos del "tiempo" -no sólo de su ejecución, sino también de su recepción- y del "espacio" en el cual se cumple su objetualidad, puede crear válidas coordenadas para una acción proyectual, en todo caso desvinculada de una normativa unívoca y sujeta, más bien, al relativismo de las ocasiones concretas, a su historicidad.

Y, tal vez, el único aspecto sobre el cual parece inevitable la formulación de un juicio negativo sería aquel referido a la reconstrucción pedante de cuanto ya no existe: acto que puede encontrar una justificación única en la impotencia de la arquitectura contemporánea y en el uso populista y demagógico de lo que (la "historia") debería en cambio servir para poner en discusión el pasado, para cuestionar su carácter prescriptivo y poder irradiar hacia el futuro la capacidad transformadora del hombre artífice.

## Notas

<sup>1</sup> En el libro anteriormente citado de F. Choay (1992), véase principalmente el capítulo de las pp. 96-134.

<sup>2</sup> Este tema, acompañado por numerosos extractos del texto de Riegl, está tratado a fondo en el libro de Margaret Iversen *Alois Riegl: Art History and Theory* (Cambridge; London: MIT Press, 1993).

<sup>3</sup> De Heinrich Wölfflin véase sobre todo: *Psicología della architettura*. Venezia: Cluva, 1985.

<sup>4</sup> Además de las variadas obras (arquitectura, muebles, diseño gráfico, etc.) realizadas por van de Velde, es oportuno remitirse a su actividad teórica: *Hacia un nuevo estilo*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1959; *Formule de la bellezza architettonica moderna*. Bologna: Zanichelli, 1981.

<sup>5</sup> Wilhelm Maximilian Wundt (1832-1920), psicólogo alemán, tuvo el gran mérito de sintetizar los resultados de diversas investigaciones en ámbito filosófico y científico, que le llevaron a teorizar acerca de una "psicología de los pueblos", y a fundar, en 1879, el primer laboratorio de psicología experimental.

<sup>6</sup> "Mientras el valor de antigüedad se basa exclusivamente en la destrucción, y el valor histórico pretende detener la destrucción total a partir del momento actual (...), el valor rememorativo intencionado aspira de modo rotundo a la inmortalidad, al eterno presente, al permanente estado de génesis. (...) El postulado fundamental de los monumentos intencionados es, pues, la restauración" (RIEGL, 1987: 67).

## Bibliografía

- CACCIARI, M. (1985) Tradizione e rivelazione. *Il Centauro*, n.º 13-14, 1985
- CHOAY, F. (1992) *L'allégorie du patrimoine*. Paris: Seuil, 1992
- GOETHE, W. (1973) *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1973, Tomo III
- MIDDLETON, R.; WATKIN, D. (1989) *Arquitectura moderna, 1. La tradición racionalista en Francia e Inglaterra*. Madrid: Aguilar, 1989
- RIEGL, A. (1987) *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, 1987
- RUSKIN, J. (1988) *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona: Altafulla, 1988
- SCARROCCHIA, S. (1995) *Alois Riegl: Teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*. Bologna: CLUEB, 1995
- SIMMEL, G. (1981) La rovina. *Rivista di estetica*, n.º 8, 1981
- TAFURI, M. (1984) *La esfera y el labirinto Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años 70*. Barcelona: G. Gili, 1984
- VIOLLET-LE-DUC, E. (1982) *L'Architettura ragionata*. Milano: Jaca Book, 1982