

La des-restauración como deconstrucción del monumento. Reflexiones en torno al origen e historia del concepto

Ascensión Hernández Martínez, profesora titular del Dpto. de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza

La des-restauración de la arquitectura histórica

La des-restauración es un neologismo reciente procedente de Francia (*dérestauration*), donde fue utilizado por primera vez por el Inspector General de Monumentos Históricos Michel Parent (PARENT, 1998), en el coloquio *Les restaurations françaises e la Charte de Venise*, organizado en París por la sección francesa de ICOMOS, en 1976. Ha llegado hasta nosotros con el significado de eliminar en un monumento histórico las huellas o reformas de una restauración para devolver el edificio a su situación precedente o si es posible al estado original. Al mismo tiempo surge otro término: la re-restauración (también del original francés *re-restauration*), en alusión a la conveniencia y necesidad (o no) de restaurar las restauraciones precedentes de una obra de arte (BERDUCOU, 2001). Tal y como explica Léon Pressouyre (PRESSOUYRE, 1980), en un artículo publicado en 1980 cuando el debate estaba muy vivo a raíz de las intervenciones realizadas en la década de los 70 en esculturas antiguas (los relieves del templo de Afaia, en Egina, o el Fausto Barberini, Glyptoteca de Munich), este concepto se difunde en el ámbito de la restauración de pintura mural, aunque originalmente surgió en alusión a la arquitectura, para saltar después al campo de la escultura, suscitando en ambos medios abundantes debates y polémicas como evidencian los numerosos coloquios celebrados hasta el momento. Numerosos encuentros dan fe de la actualidad y viveza de este tema: en Francia el coloquio celebrado por ICOMOS en Toulouse en 1980 (*Restaurer*, 1980), la reunión de la Sección Francesa del IIC en 1993 (*Les anciennnes*, 1993), el coloquio *Restauration, Dé-restauration, Re-restauration...* organizado por la asociación francesa de restauradores de bellas artes y arqueología en 1995 (*Restauration*, 1995), el seminario *Entretiens du Patrimoine* celebrado en 1998; en Inglaterra, el seminario en el British Museum *Reversibility: does it exist?* en 1999, y el congreso *History of Restoration of Ancient Stone Sculptures*, celebrado en el Museo Paul Getty de Los Angeles en 2001 (*History*, 2003).

En la década de los noventa del siglo pasado, la discusión se trasladó al campo de la restauración arquitectónica a raíz de la des-restauración realizada entre 1979 y 1997, en Saint-Sernin de Toulouse, Francia, donde se hicieron desaparecer las partes modificadas por Viollet-Le-Duc en el siglo XIX al considerarlas como una obra tardía y mediocre del arquitecto, que no aportaba nada al edificio, causándole por el contrario graves problemas técnicos por la mala elección de materiales y la defectuosa ejecución. Ante el dilema de tener que restaurar las aportaciones de Viollet o demolerlas, se optó por lo segundo devolviendo el edificio a la situación precedente a 1860, justificada en opinión del Arquitecto Jefe de Monumentos Históricos Yves Boiret (BOYRET, 1991 y 1998), responsable de la obra, por la numerosa documentación conservada. Es necesario precisar, sin embargo, que mucho

antes a la formulación del neologismo en el seno del debate sobre la eliminación o conservación de repintes en pinturas y añadidos en esculturas antiguas, en el ámbito de la arquitectura se habían producido intervenciones que podríamos calificar sin duda como des-restauraciones, a pesar de que no reciben tal nombre puesto que todavía no se había formulado este moderno concepto.

Es precisamente en el siglo XIX y en Italia donde podemos situar algunas de las primeras operaciones de este tipo. En Roma, una obra tan significativa como el Panteón, convertido en iglesia de culto en tiempos del papa Alejandro VII, con las modificaciones que esto conllevó (la construcción de unos pequeños campanarios, obra nada más ni nada menos que del famoso artista Bernini) sufre una operación de “limpieza” en la que se sacrifican las partes añadidas en el proceso de transformación del edificio civil romano en iglesia cristiana en el siglo XVII. A pesar de su valor histórico y artístico, y de que habían sido asumidos por los romanos como parte del edificio (eran llamados coloquialmente “las orejas del asno”), nada esto sirvió en su defensa y fueron demolidos en 1893. En esta decisión pesó sin duda sobre cualquier otra reflexión de tipo histórico, el valor arqueológico y arquitectónico del Panteón como singular ejemplo de la arquitectura romana. Según Carlo Ceschi: “Sin aquella elección decisiva de nuestros antepasados, hoy el Panteón tendría todavía sus campanarios porque nuestra generación habría valorado su valor documental y artístico, ya que recuerdan un período histórico particular, testimoniando su transformación en edificio de culto, lo que constituye una página más en la historia del monumento” (CESCHI, 1970).

Pocos años después en la misma capital romana se producía una reforma no menos espectacular. La iglesia de Santa María in Cosmedin experimenta una rigurosa “des-barroquización”: la destrucción de la fachada barroca realizada por Giuseppe Sardi (1718), llevada a cabo por Giovanni Battista Giovenale entre 1896 y 1899 (RACHELI, 2000: 308-309). El mismo Gustavo Giovannoni calificó en 1929 el resultado de esta intervención de “hermoso y afortunado”. La operación incluyó una transformación completa del interior y exterior del edificio para devolverlo a la situación original del siglo XII, lo que incluyó desmontar, rehacer y completar cubiertas, muros, pavimentos y ornamentación. Una segunda fase en la restauración del templo fue realizada entre 1958 y 1966, cuando se intervino sobre la torre campanario (arq. Francesco Sanguinetti) y el pórtico de la fachada (arq. Raffaello Trinci).

Años después, entrado el siglo XX, la des-restauración concebida como des-barroquización y eliminación de intervenciones posteriores como las restauraciones del XIX, sigue adelante en operaciones de gran calado como la transformación de Santa Sabina, realizada bajo la dirección del arquitecto Antonio Muñoz en dos fases: entre 1914-1919 y entre 1936 y 1938 (RACHELI, 2000: 384-387). Muñoz devuelve al templo el aspecto que debía tener en el siglo IX, eliminando las numerosas modificaciones producidas desde su fundación en la Edad Media, incluida la radical redecoración debida a Domenico Fontana al final del siglo XVI. Para ello abre las ventanas cerradas en los muros perimetrales y en el ábside, donde reconstruye la *schola cantorum* desaparecida, eliminando el baldaquino y el altar preexistentes situados en esta zona. Las obras incluyen la reintegración y *completamiento* de otras partes del edificio, entre ellas la reconstrucción de la cátedra arzobispal y la decoración del arco triunfal del ábside, obra del pintor Eugenio Cisterna, donde nuevas pinturas reproducen de manera hipotética los mosaicos desaparecidos. El objetivo de Muñoz era restituir la imagen que debía tener la basílica en los primeros siglos del cristianismo. Sin embargo ya en su momento esta intervención produjo graves reacciones como la de Roberto Longhi, quien en un artículo publicado en el periódico *Il Tempo* (8 julio 1919) criticaba la intervención por considerar que ofrecía “la iglesia museo, el modelo didáctico de basílica cristiana”, falsificando elementos antiguos desaparecidos a fin de interpretar y proponer un modelo abstracto de la iglesia del siglo X que hasta los espectadores más ignorantes sabrían reconocer. Curiosamente la des-restauración ha sido ya restaurada, puesto que en 1978 fue necesario intervenir en la *schola cantorum*.

Avanzando en el siglo XX, las destrucciones bélicas propiciaron situaciones aprovechadas para corregir ciertas reformas de edificios históricos. El caso de la iglesia de Santa Chiara, en Nápoles, es buen ejemplo de ello (SETTE, 2001; RIVERA, 2001: 150-152). El templo que se remonta al siglo XIV forma parte de un extenso complejo conventual franciscano, que al igual que la arquitectura del resto de Nápoles y de Italia, había experimentado numerosas transformaciones con el paso del tiempo, la más importante en el siglo XVIII, cuando se practica la completa redecoración del interior en estilo barroco. Destruído por las bombas incendiarias en 1943, durante la Segunda Guerra Mundial, en la reconstrucción postbélica aparecen restos de la construcción medieval original que se evidencian y consolidan, reconstruyéndose el resto de una manera más simplificada, olvidándose del aspecto anterior a la guerra, con lo cual se transforma radicalmente la imagen barroca del templo que desaparece dando paso a una imagen más limpia y austera, y por tanto más acorde con la estética de los arquitectos, historiadores y críticos del siglo XX, condicionados sin duda por la desnudez de la arquitectura del Movimiento Moderno.

Otro ejemplo curioso de este tipo de operaciones es la reconstrucción postbélica del Antiguo Ministerio de Finanzas de Budapest, realizada en la década de los 50. Sin caer en la completa reconstrucción experimentada en otras capitales europeas como Varsovia, el centro histórico de Budapest (HORLER, 1968; HERNÁNDEZ, 2007a) fue objeto de una profunda intervención a partir de 1958 cuando se aprobó el plan de reparación de Buda en el que se combinaba el deseo de reconstruir la unidad del conjunto urbano que databa del siglo XVIII, con la puesta en valor de los restos de origen medieval aparecidos a causa de los destrozos de la guerra, un testimonio de gran valor histórico a pesar de su pobreza material, ya que se remontaba al origen medieval de la ciudad, en el siglo XIII y hasta el siglo XV, coincidiendo con uno de los períodos de esplendor de la capital. Al igual que lo sucedido en otros lugares, la ocasión se aprovechó significativamente para limpiar la ciudad de “falsas arquitecturas historicistas”, es decir, de las reformas realizadas en el siglo XIX, que habían alterado la arquitectura del siglo XVIII. El objetivo era conservar el característico ambiente de la ciudad propio de una urbe barroca, manteniendo su pintoresquismo a través de la unidad estética en calles y plazas, pero “evitando falsificar la historia”. El criterio fue respetar la autenticidad histórica y material de los monumentos, por lo que se restauraron los que admitían tal operación y los irre recuperables fueron reemplazados por edificios nuevos, sujetos eso sí a la volumetría y fisonomía de la arquitectura preexistente. En algunas construcciones nuevas se integraron fragmentos antiguos que podían tener algún valor. La reconstrucción del centro histórico de Budapest se aprovechó para sacar a la luz los escasos restos medievales que se conservaban todavía integrados en los edificios del siglo XVIII. Arquerías, ventanas y, sobre todo, la muralla medieval liberada de construcciones que se habían ido añadiendo con el paso del tiempo (y quizás excesivamente reconstruida según algunos críticos), recuperaron para la memoria histórica de la ciudad su etapa fundacional, a la vez que el aislamiento de la muralla aumentaba el valor paisajístico del centro histórico que presentaba ahora el aspecto de un bastión medieval. Más discutibles fueron operaciones de “corrección de deformaciones” en edificios reformados en el siglo XIX; intervenciones representativas de esta tendencia en Budapest fueron la restauración del Antiguo Ministerio de Finanzas, que transformó completamente su aspecto, y el derribo de la torre neorrománica de los Archivos Nacionales, y por citar un caso de la mencionada Varsovia, la reconstrucción de la catedral, un edificio del siglo XIV profundamente reconstruido a lo largo del tiempo que presentaba una fachada neogótica cuya reconstrucción se desechó, optándose por una nueva que recordaba vagamente la arquitectura del medievo, puesto que no quedaba traza alguna de la fachada medieval original.

España también ha participado en este esbozo de historia de la des-restauración que estamos planteando, con algunos casos tan notables como la eliminación de la cúpula a manera de templete

oriental del Patio de los Leones de la Alhambra de Granada, añadida por Rafael Contreras en una fantástica restauración del siglo XIX. Es bien sabido, puesto que forma parte de uno de los procesos de restauración más interesantes y significativos del siglo XX, que Leopoldo Torres Balbás lo desmontó en 1934 en medio de una gran polémica en el ámbito local granadino, sustituyéndolo por un tejado a cuatro pendientes (GALLEGO, 1997).

Anterior en pocos años y no menos importante es el caso de la Torre de los Lujanes, en Madrid, un edificio de cierto valor histórico, si bien de menor interés arquitectónico. Su construcción se remonta al siglo XVI, destacándose entre otros méritos del edificio el hecho de que supuestamente el rey francés Francisco I estuvo preso en esta casa tras la batalla de Pavía, en 1525. Restaurado en estilo neogótico por Francisco Jareño en la década de los 80 del siglo XIX, el arquitecto Pedro Muguruza fue el responsable de la des-restauración entre 1930 y 1933, de la fachada levantada por Jareño, para reintegrar la construcción a su aspecto y materiales tradicionales. En la memoria del proyecto de 1930, Pedro Muguruza defendía la des-restauración por considerar “erróneo mantener en pie los elementos postizos de escayola y piedra artificial con que se deformó el aspecto severo de la torre, tenida por prisión de Francisco I”, y continúa afirmando: “Se propuso entonces [en 1926] y se reitera ahora la proposición de una obra de sana restauración en que se arranque todo lo postizo y se deje al descubierto las fábricas de ladrillo, complementándola con adiciones efectivas de ladrillo y piedra allí donde los deterioros causados en la fachada no permitan la sencilla labor de restablecimiento y exijan la más complicada de reposición de elementos afines” (ORDIERES, 1999). Para Muguruza el objetivo de esta desrestauración era devolver el edificio a su situación original, así la fachada que proponía, libre de los añadidos realizados por Jareño, estaba más cercana a las fuentes históricas conservadas “a juzgar por los antiguos grabados existentes en el Archivo del Real Patrimonio”. Como hemos visto esta búsqueda del edificio original es un argumento recurrente que motivó desde finales del siglo XIX las des-restauraciones de importantes edificios. En cualquier caso, para la historiadora Isabel Ordieres Díaz, la des-restauración de la Torre de los Lujanes llevada a cabo por Pedro Muguruza es un caso importante como precedente para actuaciones posteriores, ya que en la revalorización de materiales constructivos y revestimientos tradicionales, el arquitecto se ciñó a la recuperación, de manera casi arqueológica, de una casa del siglo XVII, sin la retórica monumentalista y estilística que se consolida en la restauración de monumentos después de la Guerra Civil española.

Por supuesto, en la posguerra española y en las décadas siguientes se produjeron operaciones de limpieza y des-barroquización similares a las mencionadas hasta ahora (HERNÁNDEZ, 2006a). Un ejemplo significativo al respecto es la completa remodelación del interior de la Catedral de Teruel, uno de los muchos monumentos de la ciudad afectados durante los bombardeos, uno de cuyos efectos colaterales fue revelar la existencia de una techumbre mudéjar policromada cuya recuperación fue prioritaria teniendo en cuenta el singular valor de la misma, un caso único en el arte mudéjar. En el mismo período existen otros casos singulares que llaman la atención como el de la torre mudéjar de Utebo, restaurada en 1941 por Manuel Lorente Junquera, intervención seleccionada en la exposición *Veinte años de restauración monumental de España*, celebrada en 1958 para conmemorar los veinte años de funcionamiento de la Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional dirigida por el arquitecto Francisco Íñiguez Almech (*Veinte*, 1958). En aquel momento se desmontó la cubierta dañada por un rayo en 1940, por ser “absolutamente vulgar”, sustituyéndola por un chapitel según mostraba una foto antigua conservada por el cura párroco del templo. Años después, en 1969, el mismo arquitecto restauraba el último cuerpo de la torre y la cubierta por estar en estado ruinoso y en esta ocasión se *desrestauraba a sí mismo* desmontando el chapitel de 1941 (HERNÁNDEZ, 2007b). Significativamente este tipo de operaciones de desmonte y reconstrucción de chapiteles con-

tinúa todavía hoy, como muestra un ejemplo reciente: la restauración de la torre de finales del siglo XVI de la iglesia de San Martín del Río (Teruel). Las obras, concluidas hace pocos meses, realizadas a iniciativa de la Dirección General de Vivienda y Rehabilitación de la Diputación General de Aragón, incluyeron la eliminación de la “desafortunada restauración del chapitel, realizada en 1952, en la que según los técnicos no se tuvo en cuenta ni la forma ni los materiales originales (...) Tras recuperar las piezas, el chapitel de la torre fue reconstruido de acuerdo a la documentación fotográfica de 1947, conservada en el Archivo Mas de Barcelona” (*Heraldo*, 2006). Como vemos, las mismas fuentes (fotografías antiguas) sirven para justificar operaciones similares a pesar de la distancia temporal de más de medio siglo, lo que nos lleva a pensar que a juzgar por lo sucedido con la Torre de Utebo puede repetirse en la de San Martín la des-restauración, ya que generaciones futuras podrían considerar que el chapitel que nosotros hemos construido carece de sentido y debe ser desmontado.

En la misma línea y como muestra de la pervivencia y actualidad a lo largo de todo el siglo pasado de este tipo de actitudes, hay que mencionar la des-barroquización de la torre-campanario de la iglesia parroquial de la Magdalena, en Zaragoza, llevada a cabo por los arquitectos Francisco Íñiguez y Luis Moya entre 1968 y 1970 (MOYA, 1977; HERNÁNDEZ, 2007c). En aquel momento la iglesia fue restaurada por Ramiro Moya y Francisco Íñiguez Almech, con el objetivo de “devolver el templo a su estado originario”. Esta restauración incluyó el desmonte del cuerpo barroco de la torre, por ser “desproporcionado y vulgar” y “carecer de todo interés histórico-artístico”, reconstruyéndose según el modelo del tercer cuerpo de la torre turolense de San Martín, de acuerdo con las hipótesis avanzadas décadas antes por Francisco Íñiguez en uno de sus artículos (ÍÑIGUEZ, 1937).

Un último ejemplo con el que cerrar, por ahora, este rápido y selectivo elenco de des-restauraciones arquitectónicas. Se trata de una construcción paradigmática para la arquitectura del siglo XX en España: es el Rincón de Goya, un edificio de pequeñas dimensiones situado en el Parque Primo de Rivera de Zaragoza. Este caso es particularmente interesante ya que en origen se trataba de un pabellón con función cultural (exposiciones, biblioteca), levantado en conmemoración del pintor Francisco de Goya, aragonés universal y ligado por su biografía a Zaragoza. Por su cronología es una obra pionera de la arquitectura racionalista en España, diseñada por quien fuera una de las figuras fundamentales del Movimiento Moderno en nuestro país, el arquitecto Fernando García Mercadal. Pues bien, este edificio que escandalizó a la sociedad de la época por sus formas neoplasticistas, sus rotundos volúmenes geométricos y sus coloridas fachadas, fue profundamente alterado en 1945 al instalarse en el mismo la “Sección Femenina”, una institución del régimen franquista. En aquel momento se enmascararon sus formas racionalistas, transformándolas en una arquitectura regionalista inspirada en las tradiciones artísticas locales, a la par que se construían unos pabellones que modificaban el entorno, un cuidado jardín que también formaba parte del proyecto original. En 1983, al transformarse en colegio público, el Ayuntamiento de Zaragoza, propietario del edificio, aprovechó la situación para desenmascarar parcialmente el edificio, recuperando la forma y policromía de las fachadas. En este caso la operación de des-restauración realizada por el arquitecto Martín Trenor ha permitido al menos en parte recuperar una de las obras claves de la primera etapa del Movimiento Moderno en España, sin embargo quedaría pendiente restaurar el interior de la construcción, todavía compartimentada, lo que pasaría por trasladar el colegio a otro edificio, para poder devolverle un uso cultural e intervenir en el paisaje circundante, en la actualidad muy modificado (HERNÁNDEZ, 2006b).

Llegados a este punto puede afirmarse que la des-restauración ha sido una práctica habitual a lo largo del siglo XX en la intervención en la arquitectura histórica, sin plantearse que fuese algo sustancialmente diferente de la restauración. Sólo a raíz de la aparición del neologismo en el ámbito de la cultura artística francesa es cuando adquiere cierta autonomía, planteándose como un problema

específico en la restauración de esculturas antiguas. El análisis de algunos de los casos más importantes nos puede ayudar a comprender sin duda alguna la situación actual.

La conservación de esculturas antiguas: de la des-restauración a la re-restauración

La historia de la des-restauración de esculturas antiguas se inicia en los años cincuenta del siglo pasado, si bien la reintegración, *completamiento*, desmonte y de nuevo restauración con diversas propuestas de presentación de las obras ha sido un fenómeno recurrente a lo largo de la historia del arte desde que en el siglo XVI crece el coleccionismo de la escultura antigua (ROSSI, 1986 y 2003). Buscando devolver la perfección y belleza a las obras griegas y romanas, encontradas mayoritariamente en fragmentos dispersos, los escultores del renacimiento, del barroco y del neoclasicismo, ensayaron fórmulas y materiales que escondían cuidadosamente los daños, buscando la mimesis con el original (CONTI, 1988). En muchos casos, son artistas prestigiosos (Miguel Ángel, Bernini, Canova, Thorwaldsen...) quienes se encargan de las restauraciones, en un deseo de situarse al mismo nivel que los maestros antiguos, mostrando la pericia y habilidad de su arte a través de la emulación de la Antigüedad. Entrado el siglo XX, el deterioro natural de las obras pone en evidencia la artificiosidad de estos añadidos, planteándose en las grandes pinacotecas europeas la conveniencia de su eliminación (MOLTESSEN, 2005).

El Laoconte de los Museos Vaticanos, una escultura helenística aparecida en estado fragmentario en 1506, en las ruinas romanas de las Termas de Tito, ejemplifica perfectamente esta situación, ya que fue restaurada, reintegrada y desmontada a lo largo de los tiempos de acuerdo a diferentes hipótesis e interpretaciones (BURANELLI, 2006). La escultura aparece hoy más o menos completa, a falta de algunas extremidades de las tres figuras que integran el conjunto tras la des-restauración (desmontaje de intervenciones precedentes) realizada por Filippo Magi entre 1957 y 1960 del brazo reintegrado por Montorsoli en el siglo XVI, quien a su vez había sustituido la extremidad en cera propuesta por Baccio Bandinelli entre 1520-1525.

A esta intervención le seguiría la des-restauración del Fauno Barberini (SETTE, 2001: 135), otro original de época helenística restaurado en el siglo XVII por Antonio y Giuseppe Giorgetti (un grabado testimonia esta intervención), des-restaurado por primera vez y re-restaurado por Vincenzo Pacetti en 1799, quien eliminó los añadidos barrocos para sustituirlos por partes “más fundadas” en su opinión. Conservado desde el siglo XIX en la Gliptoteca de Munich, esta institución decide en 1970 des-restaurarlo por segunda vez, al tiempo que se interviene en obras que habían experimentado añadidos similares como los relieves del templo de Afaia, Egina. En este momento la escultura queda reducida a un torso sin pierna ni brazo, sin embargo en una reciente intervención se ha decidido completar de nuevo la escultura, pero sólo en parte ya que, si bien el Fauno ha recuperado su pierna, sigue careciendo de brazo.

Como acabamos de comentar, la des-restauración del Fauno formó parte de una campaña más extensa puesta en marcha por la Gliptoteca, siendo la intervención más polémica la des-restauración de las esculturas del Frontón de Afaia, Egina (DELVOYE, 1979), un conjunto escultórico que data del 490 a.C., ya que en este caso los añadidos eliminados se debían a la intervención del escultor Thorwaldsen entre 1816 y 1818. El escultor danés había intentado dar unidad al grupo de estatuas, integrando las partes desaparecidas en un estilo similar a la rigidez y falta de expresividad de esta escultura griega arcaica. Una aportación que, pese a su calidad artística, ha sido sacrificada en la des-restauración realizada entre 1962 y 1975 bajo la dirección de Dieter Ohly, que ha dejado tan sólo

las partes originales, eliminándose todos los añadidos realizados en el siglo XIX. Esta des-restauración va acompañada de una nueva musealización que presenta los fragmentos exentos, apoyados en soportes metálicos, como obras abiertas que deben ser completadas mentalmente por el espectador. A juicio de algunos expertos, el radicalismo de esta operación está a la par del radical completamiento realizado en el siglo XIX por Thorwaldsen.

La nueva exhibición de las esculturas planteada por la Gliptoteca de Munich, redundando en el criterio arqueológico de respeto a la pieza original (si bien se soslaya la historia de la misma a través de sus diversas reintegraciones a lo largo del tiempo), se ha consagrado con éxito en la presentación de estatuaria antigua como vemos en numerosos museos. Podemos citar entre ellos la reconstrucción didáctica de los restos en terracota del frontón de un templo romano mostrados en una exposición temporal en los Museos Capitolinos (junio 2004, Roma) y la ubicación en Centrale Montemartini (*Sculture*, 2004), una antigua central eléctrica situada en la capital romana, restaurada y habilitada, de parte de los fondos de estos mismos museos desde 1999. El aspecto más innovador de Centrale Montemartini reside no sólo en la exhibición de las estatuas antiguas a la manera de la Gliptoteca de Munich, sin los añadidos históricos pero reordenadas intentando reconstruir con los fragmentos existentes los conjuntos escultóricos originales, sino sobre todo en la confrontación de la arqueología histórica (las esculturas) con la arqueología industrial (el continente donde se exhiben), estableciéndose un diálogo sugerente en el que las máquinas, símbolo de la modernidad, son el fondo sobre el que destacan, en primer plano, las obras de arte antiguas.

Otro aspecto a considerar es que la des-restauración abre la puerta a una infinita serie de re-restauraciones en tanto que el resultado de cada intervención no satisfaga convenientemente al siguiente restaurador, como vemos en algunos casos recientes. Las sucesivas modificaciones experimentadas por la Amazona de la colección Sciarra, de la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague, confirman esta hipótesis (MOLTESSEN, 2003 y 2005). Adquirida la obra a un coleccionista italiano en 1897, esta Amazona se completó en aquel momento a imitación de otra escultura conservada en el Museo Metropolitano de Nueva York, con la mano izquierda apoyada en la parte posterior de la cabeza y el brazo derecho sostenido sobre una peana. Investigaciones posteriores condujeron a la des-restauración realizada en 1976, eliminándose los elementos añadidos a finales del siglo XIX, corrigiendo al mismo tiempo la posición de las piernas, que se abren un poco más; ante la duda de cómo sostener la estatua se decide colocar un soporte metálico fijado a la espalda y la cintura de la figura. Si esta operación era arqueológicamente rigurosa, ya que se limitaba a presentar escrupulosamente la estatua con los elementos considerados originales, sin embargo resultaba muy defectuosa desde el punto de vista de la estética: “la Amazona, una de las más hermosas estatuas de la galería clásica, aparecía penosamente amputada; la línea de ruptura, a partir de la izquierda de la espalda, parecía la cicatriz de una horrible operación”, manifiesta la conservadora del museo danés Mette Moltesen, por lo que el paso inevitable fue una nueva intervención en 1987, en la que se decidió mejorar el aspecto de la obra. La Amazona fue girada ligeramente hacia la derecha para mejorar la posición del pie, sustituyéndose el soporte sobre el que se apoyaba por uno en acero que llegaba sólo a la altura de la cintura. En cuanto a la espalda, se modeló la parte faltante, vaciándose en una mezcla de resina y polvo de mármol. El resultado es una estatua “más armoniosa y agradable”, según las autoridades de la Ny Carlsberg Glyptotek. Pero esta última operación, ¿qué era en realidad? Tal y como explica Moltesen, no se trataba de la reconstrucción de una estatua romana, ni de una nueva restauración, sino “de la creación de una nueva condición”, afirma; “Hemos elegido mostrar dónde consideramos preferible que el brazo resulte roto. Esto significa privilegiar una visión estética sobre una visión histórico-artística de la escultura, quizás podremos llamarla *falsificación del fragmento*”, desde luego una

operación de *completamiento* que se acerca sospechosamente a todas las realizadas desde el siglo XVI en adelante por cuestión de gusto.

El éxito y difusión de estas des-restauraciones que se realizan prácticamente sin oposición a lo largo de la década de los 70 y 80 nos indica que la aceptación como algo normal por parte del público de estas esculturas en estado fragmentario se debía producir por alguna razón. Si volvemos de nuevo la vista atrás y analizamos lo sucedido en el siglo XIX, cuando se produce justamente lo contrario, es decir se reintegran y completan de manera masiva tantas esculturas antiguas, la explicación puede residir en que a través de estas intervenciones se trataba de adaptar estas obras a la mirada y el gusto de los hombres de hace dos centurias, acostumbrados a un concepto de belleza basado en la unidad de estilo y en la obra de arte cerrada. En este sentido resulta muy reveladora la opinión del erudito francés Quatremère de Quincy, al comentar positivamente la restauración de las esculturas de Egina realizada por Thorwaldsen: “Yo creo que se deberá a la restauración de los frontones del templo de Egina el que nosotros aprendamos cómo fueron no sólo el gusto de estas composiciones de frontones con estatuas, sino también el estilo de esta antigua escuela (...) Estoy persuadido de que nunca el arte antiguo hubiera producido el efecto que se ha operado sobre el gusto del público desde hace medio siglo, si todos los monumentos de escultura hubiesen sido dejados en estado de mutilación” (QUATREMÈRE, 1818).

El cambio operado en el siglo XX por las vanguardias, sin embargo, conlleva una radical transformación de los gustos y la estética en el siglo pasado, dando paso a un concepto de obra abierta como rechazo al académico e historicista arte precedente. En este nuevo panorama plástico aparece una nueva categoría artística y estética, el fragmento, que penetra todas las manifestaciones de la cultura contemporánea. Desde los relatos fragmentarios entrecruzados de *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos, a la música de Arnold Schoenberg o al mismo jazz, y por supuesto en cualquier género de la plástica contemporánea puede rastrearse este progresivo triunfo del fragmento a través del breve recuento de obras clave como *La Meditación* (1897) o el torso masculino (1877) de Rodin, el *Torso* de Frank Dobson (1933), la *Sirena* de Henri Laurens (1945) o el *Torso* de Hans Arp (1953). Después de asimilar estas obras incompletas, cuerpos sin extremidades a los que acabamos por acostumbrarnos, somos capaces de disfrutar con las esculturas antiguas en estado fragmentario porque nos parecen cercanas, las vemos casi como producto de nuestro tiempo y así es como las muestran ahora los museos, tras haberlas sometido a severos procesos de limpieza y eliminación de restauraciones precedentes. El caso del Pollux del Museo del Louvre es un perfecto ejemplo del cambio de percepción hacia la escultura antigua al que nos estamos refiriendo (ROSSI, 2005). Esta escultura fue des-restaurada por primera vez en 1922, experimentado una segunda des-restauración en 1984, cuando de ser Pollux pasó a identificarse como el torso de un Discóbolo, convirtiéndose en una obra abierta más próxima al torso de un Henry Moore que a una escultura antigua (PASQUIER, 1990). Alois Riegl ya advirtió, en *El culto moderno a los monumentos*, de la capacidad del arte del pasado de proyectarse en el presente, “valor artístico relativo” lo llamaría, poniendo de manifiesto la complejidad de valores y lecturas que podían proyectarse sobre el patrimonio cultural (RIEGL, 1903).

La escritora Marguerite Yourcenar captó y describió a la perfección esta situación en un delicioso texto “Le temps, ce grand sculpteur”, publicado en 1954, cuando expresaba esta opinión reflexionando sobre la belleza, uno de los temas que más le fascinaban. “Nuestros padres restauraban las estatuas; nosotros les quitamos su nariz falsa y sus prótesis; nuestros descendientes, a su vez, harán probablemente otra cosa. Nuestro punto de vista actual representa a la vez una ganancia y una pérdida. La necesidad de refabricar una estatua completa, con miembros postizos pudo en parte ser debida al ingenio

deseo de poseer y de exhibir un objeto en buen estado, inherente en todas las épocas a la simple vanidad de los propietarios. Pero esa afición a la restauración a ultranza que fue la de todos los grandes coleccionistas a partir del Renacimiento y duró casi hasta nuestros días, nace sin duda de razones más profundas que la ignorancia, el convencionalismo o el prejuicio de una tosca limpieza. Más humanos de lo que nosotros lo somos, al menos en el campo de las artes, a las que ellos no pedían sino sensaciones felices, sensibles de un modo distinto y a su manera, nuestros antepasados no podían soportar ver mutiladas aquellas obras de arte, ver aquellas marcas de violencia y de muerte en los dioses de piedra. Los grandes aficionados a las antigüedades restauraban por piedad. Por piedad deshacemos nosotros sus obras. Puede que también nos hayamos acostumbrado más a las ruinas y a las heridas. Dudamos de una continuidad del gusto o del espíritu humano que permitiría a Thorvaldsen arreglar las estatuas de Praxiteles. Aceptamos con mayor facilidad que esa belleza, separada de nosotros, alojada en los museos, ya no en nuestras moradas, sea una belleza marcada y muerta. Finalmente, nuestro sentido de lo patético se complace en estas mutilaciones; nuestra predilección por el arte abstracto nos hace amar esas lagunas, esas fracturas que neutralizan, por decirlo así, el poderoso elemento humano de aquella estatuaria. De todas las mudanzas originadas por el tiempo ninguna hay que afecte tanto a las estatuas como el cambio de gusto de sus admiradores" (YOURCENAR, 1993).

La cita de Marguerite Yourcenar sintetiza con clarividencia y brillantez el argumento central de esta reflexión en torno al origen e historia del término des-restauración, ya que esta operación, como la restauración, más allá de la mera técnica, es un sofisticado acto cultural de interpretación de una obra de arte que revela tanto o más sobre los gustos y valores de quien restaura que sobre el objeto restaurado. En este sentido, la des-restauración cobra una luz especial si la consideramos no sólo como producto cultural del siglo XX, sino específicamente como resultado de la posmodernidad, de la relativización de los criterios y los juicios, de la pluralidad de puntos de vista y de la fragmentación del saber. Sólo desde esa perspectiva puede comprenderse la importancia que ha asumido esta cuestión, puesto que a través de ella cuestionamos la validez histórica y estética de intervenciones precedentes y nos atrevemos a desmontarlas, haciendo del monumento un objeto restaurado, deconstruido, interpretado y vuelto a montar infinitas veces. Como manifiesta el restaurador inglés David Bomford: "Ya no existen principios absolutos en la restauración de pinturas, sólo relativos; no hay verdades objetivas, sino subjetivas" (BOMFORD, 1994:39). Por otro lado las prácticas artísticas han acostumbrado nuestra mirada a los collages (un ejemplo temprano es la fotografía de Hans Bellmer, serie *La muñeca*, 1935-38), a los montajes y a las instalaciones en las que ruinas y monumentos deconstruidos cobran nueva vida como el proyecto de iglesia destruida de Tadashi Kawamata para la Documenta de Kassel, 1987, haciéndonos más tolerantes y permisivos ante la posibilidad de alteraciones y modificaciones de la imagen habitualmente consolidada de la arquitectura histórica. Sin embargo, esta mentalidad permisiva hacia los cambios que puede experimentar el patrimonio a través de las restauraciones contemporáneas no está exenta de riesgos, ya que puede suceder que en medio de tantas transformaciones se pierdan datos y partes sustanciales de la obra que son irre recuperables y esto es algo que deberíamos evitar a toda costa.

La obsesión por el original en la restauración de pinturas y esculturas policromadas

Otro elemento a tener en cuenta en esta situación, además de la influencia decisiva del arte y la estética contemporánea en la des-restauración de la estatuaria clásica, es el desmesurado culto a la historia presente en tantos ámbitos de la vida contemporánea (recuérdese si no el éxito de ciertos

bestsellers y películas...) que ha terminado por condicionar también ciertas prácticas en el mundo de la restauración como evidencia la frecuente búsqueda del original oculto tras capas de pintura, a pesar de que no existan certezas de lo que puede hallarse bajo una policromía del siglo XVIII. Ello ha dado lugar a resultados diversos que ponen de manifiesto la dificultad y la controversia planteadas ante la eliminación de capas homogéneas de pintura para dejar a la vista pinturas más antiguas de cuya existencia no tenemos tantas pruebas, lo que trasladado al ámbito de la arquitectura nos debería hacer meditar acerca de la conveniencia o interés de suprimir las restauraciones que forman parte ya de la historia del edificio.

Uno de los casos recientes más llamativos es la restauración del retrato de Enrique, Príncipe de Gales. El cuadro es un retrato real del príncipe inglés que data del siglo XVII (atribuido a Robert Peake, el viejo, entre 1610 y 1612), repintado entre 1640 y 1730, probablemente tras la muerte del príncipe Enrique en 1612, para adaptarlo a un gusto nuevo en la línea del retrato de Carlos I a caballo de Van Dyck, de 1637. La des-restauración de la pintura realizada en 1985 (McLURE, 1992), a raíz de los descubrimientos obtenidos tras los análisis previos (rayos X y estratigrafías de la pintura) a la exposición de esta obra en la muestra "Treasures Houses of Britain" (Washington, 1985), ha sacado a la luz uno de los primeros retratos ecuestres de la realeza inglesa, revelando con él una obra de compleja iconografía en parte inspirada en el grabado *El Caballero, la Muerte y el Demonio* de Dürero (1513). Se trata, por tanto de un caso único en la pintura inglesa y, desde luego, tiene un valor relevante en el panorama artístico europeo lo que justificaría la des-restauración. El cuadro, tal y como puede verse en la actualidad tras la eliminación del repinte del siglo XVII, representa al príncipe a caballo, elegantemente vestido con coraza y penacho, acompañado de un hombre desnudo, barbado que camina a pie a su lado portando las armas del príncipe. Esta figura masculina representa al dios Cronos (el Tiempo) que parece estar al servicio del príncipe, lo que podría sugerir que el gobierno del mismo estaría bendecido por la Fortuna y traería un tiempo de prosperidad sobre su país. La prematura muerte del joven Enrique haría imposible este destino, favoreciendo quizá la restauración posterior del cuadro. La eliminación completa del repinte, en este caso, venía justificada por el carácter de obra única en su género y el interés iconográfico de la imagen.

Otro ejemplo similar en cuanto a los efectos positivos de la des-restauración ha sido la limpieza del retablo de San Blas, de la iglesia parroquial de Fuentes de Ebro, Zaragoza (*Joyas*, 1999: 155-163), un óleo sobre tabla del siglo XVI, atribuido al pintor aragonés Pedro Juan de Tapia. En 1957 fue catalogado por el historiador Abbad Ríos como retablo de la Virgen del Carmen, por hallarse desaparecida la tabla central con la advocación de San Blas. A mediados del siglo XX el retablo se cubrió con una pintura blanca, añadiéndose dos escalones que permitían acceder a la imagen de la Virgen. En la restauración realizada entre 1995 y 1999, se constató la existencia de la policromía original en buen estado debajo del repinte por lo que se decidió la eliminación de éste. Por otro lado, el descubrimiento de la tabla central con la imagen del santo en las recientes obras de restauración del templo ha permitido, junto con la recuperación de la policromía, recuperar la obra en un aspecto muy próximo a su estado original. La des-restauración en este caso ha sido óptima porque el repinte, de nula calidad, ocultaba una obra valiosa.

Sin embargo, en otros casos las des-restauraciones producen objetos difíciles de calificar, más cercanos a la ruina arqueológica que a la obra de arte o a la imagen devocional de partida. Nos referimos en concreto a una serie de intervenciones realizadas en Italia en 1995 con motivo de la exposición "Scultura Ligne. Lucca 1200-1425" (*Scultura*, 1995). Esta exposición fue el resultado de la labor de catalogación e inventario del patrimonio artístico de la Diócesis de Lucca (Italia), bajo la direc-

ción de la Soprintendenza ai Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici per la provincia de Pisa, y con la financiación parcial de un banco local (la Banca del Monte di Lucca). Muchas de las piezas que integraban la exposición y que luego pasarían a formar parte del Museo Diocesano de Lucca recién inaugurado en 1995 fueron restauradas. La sorpresa surge al observar como criterio general en la restauración la búsqueda de la policromía más antigua, aunque existiesen pruebas de su mal estado y a pesar de que para ello era necesario suprimir otras policromías posteriores de igual interés histórico y no menor valor estético. El resultado de algunas de estas des-restauraciones ha sido convertir obras de arte en ruinas: nos referimos en concreto a las piezas n.º 4 y 5 del catálogo, dos Madonnas in trono col Bambino de finales del siglo XIII o comienzos del siglo XIV, en las que se han eliminado todas las policromías hasta llegar a la madera, ya que de la capa original no quedaban más que reducidos fragmentos; en su presentación se quitaron también partes de la figura añadidas con posterioridad, por lo cual en ambos casos falta una de las manos de la Virgen. La pieza n.º 4 había experimentado una radical transformación en época contemporánea, probablemente después de la Segunda Guerra Mundial, al eliminarse todas las policromías precedentes, para después darle yeso de nuevo y repolicromarla como obra nueva con pintura sintética, por tanto, se tenía constancia de que poco de antiguo, excepto la madera, quedaba en esta obra. En cuanto a la pieza n.º 5, presentaba como es habitual en estas imágenes devocionales diversas policromías de mantenimiento, de diferente valor. Como en el caso precedente, los análisis evidenciaban restos de policromías subyacentes, cuya antigüedad justificó la eliminación de las capas superiores. Resulta interesante, en cualquier caso, constatar que además del criterio de antigüedad, que prevaleció sobre otros aspectos de las esculturas, subyacía un juicio estético de rechazo al aspecto anterior a la des-restauración por parte de los restauradores; así, en este ejemplo concreto, el restaurador calificaba de “escultura de excepcional interés” la que debía subyacer debajo del “esmalte de muñeca que recubría” la obra. Eliminada esta capa que tanto desagradaba al restaurador, la escultura aparece reducida a la talla de madera, presentándose a nuestros ojos con una reducidísima parte de la policromía original, lo que sin duda entra en contradicción por un lado con su carácter de pieza devocional (ya no lo es, puesto que ha abandonado el templo para convertirse en objeto museístico y esta operación legítima la des-restauración) y por otro con el aspecto habitual de una escultura medieval en madera que siempre se presentaba policromada, ocultando la veta característica del material.

Este tipo de intervenciones tan violentas pasan prácticamente inadvertidas, a pesar de ser bastante habituales en toda Europa (FERRETTI, 1996). La historiadora M^a José Martínez Justicia constata este mismo fenómeno en España: “Hoy asistimos, no sin fundado temor, como ya he señalado, a una moda cada vez más acentuada que está llevando a limpiar, en muchos casos sin necesidad y de manera indiscriminada, una gran cantidad de esculturas de tema religioso (sobre todo imágenes y pasos procesionales de Semana Santa, pero también otras expuestas en los museos) en madera policromada. Es cierto que muchas de ellas necesitan de una intervención, debido al uso que se les ha venido dando durante siglos; pero el que tengan esta necesidad no exime ni a los comitentes ni a los restauradores de llevar a cabo estas operaciones con sumo cuidado y valorando las cualidades estéticas sin duda potenciadas por las pátinas. Podría elaborar una lista interminable de esculturas así tratadas. Me viene ahora a la memoria la sorpresa que me causó, hace ya algunos años, la contemplación del Santo Domingo de Martínez Montañés, expuesto en el Museo de Bellas Artes de Sevilla tras su limpieza. Su poderosa talla aparecía totalmente desvirtuada, entonada en un monótono color rosado, sin matices, que aplanaba por completo sobre todo la anatomía del torso desnudo” (MARTÍNEZ, 2000: 379). Una opinión similar es la expresada por los restauradores Rosaura García Ramos y Emilio Ruiz de Arcaute: “... con demasiada frecuencia, en estas intervenciones que preten-

den llegar a la ‘pieza original’ se acaba en presencia de lo que denominamos un *falso histórico*, es decir, piezas que muestran un conjunto de policromías parciales de distintas épocas (carnaciones de un período, vestidos de otro, etc.) y cuya apariencia no se corresponde con ningún período histórico de la obra. A esta conclusión falseada de la escultura se puede llegar por falta de un estudio correcto o por la carencia de un criterio histórico adecuado. En muchos casos se parte de una cierta discriminación de unos estilos artísticos respecto a otros, justificando por ello la eliminación de ciertas policromías” (GARCÍA, 1997: 9).

Llegados a este punto, evidenciadas las contradicciones que encierra la des-restauración a través de los diversos casos expuestos, parece evidente que sustancialmente ésta no es una práctica diferente a la restauración (PREYSSOURE, 1980: 19). En ambos casos, el arquitecto, el restaurador y el historiador se enfrentan a una decisión (conservar o eliminar ciertas partes del bien cultural), absolutamente condicionada por el gusto y el arte de cada época, un juicio que implica una selección de valores (histórico, estético y material) que comprometerán la manera en que la obra llegue hasta el futuro. Creo que bien puede decirse que si el término des-restauración es nuevo, sin embargo el problema es antiguo, y ante el mismo caben diferentes respuestas que nos conducen a no poder condenar o rechazar la des-restauración a priori, sino a considerar caso por caso qué puede ser lo más conveniente para la obra de arte, sin olvidarnos siempre de que se trata de un patrimonio frágil e irrecuperable, en el que ciertas operaciones no tienen vuelta atrás. ¿Tiene sentido, por tanto, someter la arquitectura histórica al mismo proceso de restauración, des-restauración y re-restauración que hemos constatado en esculturas y pinturas? ¿Hasta dónde puede experimentar tantos cambios un edificio histórico sin convertirse en una obra nueva, sustancialmente diferente a su estado de partida? Quizás no exista una respuesta única a estas preguntas y ante ellas sólo cabe como respuesta posible actitudes meditadas, prudentes y de consenso en las decisiones a tomar.

Bibliografía

- BERGEON, S. Quelques aspects historiques à propos de restaurer ou dérestaurer les peintures murales. En *Les anciennes restaurations en peinture mural, Journées d'étude de la Section Française -IIC*. Dijon, 25-27 mars, 1993, pp. 9-30
- BERDUCOU, M. La restauration: quels choix? <Dérestauration>, restauration, restitution. *Techné*, n.º 13-14, 2001, pp. 211-218
- BOIRET, Y. Saint-Sernin, parenthèse refermée. *Connaissance des Arts*, n.º 469, 1991, pp. 105-112
- BOIRET, Y. “Les métamorphoses de la basilique de Saint-Sernin”. *Monumental*, n.º 22, 1998, pp. 44-56
- BOMFORD, D. Changing Taste in the restoration of paintings. En ODDY, Andrew (editor). *Restoration: Is It Acceptable?* London: British Museum, Occasional Papers, n.º 99, 1994, pp. 33-40
- BURANELLI, F. (a cura di). *Laoconte. Alle origini dei Musei Vaticani*. Roma: L'Erma Bretschneider, 2006
- CESCHI, C. *Teoria e storia del restauro*. Roma: Mario Bulzone Editore, 1970
- CONTI, A. *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*. Milano: Electa, 1988
- DELVOYE, C. La nouvelle présentation des frontons d'Égine a la Glyptothèque de Munich. *Annales d'Histoire de l'art et d'archéologie*, vol. 1, 1979, pp. 6-15
- FERRETTI, M. Compianto sul Mazzoni restaurato. *Dialoghi di Storia dell'arte*, n.º 3, 1996, pp. 154-163
- GALLEGO ROCA, J. El pensamiento de Torres Balbás a través de las restauraciones de monumentos granadinos (1923-1935). En ESTEBÁN CHAPARRÍA, J. y PALAIA PÉREZ, L. (coords.). *Seminario Teoría e Historia de la Restauración en España. 1900-1936*. Valencia: III Máster en Conservación del Patrimonio Arquitectónico, Universidad Politécnica de Valencia, 1997, pp. 55-68
- GARCÍA CUETOS, Mª P. Succisa Virescit, o el viejo anhelo de la resurrección de la materia monumental. *Papeles del Patal. Revista de Restauración Monumental*, núm. 2, 2004, pp. 117-120
- GARCÍA RAMOS, R. y RUIZ DE ARCAUTE, E. Aportaciones al estudio de ‘correspondencias de policromías’. Criterios y técnicas. *Kermes*, n.º 29, mayo-agosto 1997, p. 9
- GIZZI, S. (a cura di). *Le reintegrazioni nel restauro*. Roma: Kappa, 1988
- Heraldo de Aragón*, 28 junio 2006, “Concluye la restauración de la torre de San Martín del Río”

- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.** Paisajes y monumentos reconstruidos: patrimonio cultural y franquismo. *Paisajes para después de una Guerra. El Aragón devastado y la reconstrucción bajo el franquismo (1936-1957)*, catálogo de la exposición. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2006 (a), pp. 241-268
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.** Il recupero della memoria culturale: la conservazione dell'architettura del Movimento Moderno nella Penisola Iberica. *Parametro, rivista dell'architettura e della costruzione*, (Bologna) n.º 266, 2006 (b), pp. 48-55
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.** *La clonación arquitectónica*. Madrid: Editorial Siruela, 2007 (a)
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.** La restauración de monumentos en Aragón (1936-1958). En CASAR PINAZO, José Ignacio y ESTEBAN CHAPARRÍA (coords.). *Bajo el signo de la victoria. El primer franquismo (1936-1958)*, III Seminario sobre Teoría e Historia de la restauración arquitectónica en España (septiembre, 2006). Valencia: Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIIMP), 2007 (b) (en prensa)
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.** Intervenciones recientes en la arquitectura mudéjar de Zaragoza. En *X Aniversario Máster de Restauración y Rehabilitación del Patrimonio*. Alcalá de Henares: Universidad, 2007 (c) (en prensa)
- HISTORY of Restoration of Ancient Stone Sculptures**, actas del congreso (Los Ángeles, 2001), a cargo de M. TRUE, J. PODANY, J. BURNETT GROSSMAN. Los Angeles: The Paul Getty Museum, 2003
- HORLER, M.** La reconstruction du centre historique du Buda. *Monumentum*, n.º 1, 1968, pp. 25-49
- ÍNIGUEZ ALMECH, Francisco.** Torres mudéjares aragonesas. *Archivo Español de Arte*, 1937. Artículo reproducido en la edición facsímil realizada bajo la dirección del profesor Gonzalo M. Borrás: LÓPEZ LANDA, José M.º; ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco y TORRES BALBÁS, Leopoldo. *Estudios de Arte Mudéjar Aragonés*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2002
- JOYAS de un patrimonio. Restauraciones de arte mueble en la provincia de Zaragoza 1995-1999**, catálogo de la exposición. Zaragoza: Diputación Provincial, 1999
- Les ANCIENNES restaurations en peinture mural, Journées d'étude de la Section Française –IIC.** Dijon, 25-27 mars, 1993
- MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J.** *Historia y Teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid: Tecnos, 2000
- MC LURE, I.** Henry Prince of Wales on Horseback by Robert Peake. En ODDY, Andrew (editor). *The Art of Conservator*. London: British Museum Press, 1992, pp. 59-72
- MOLTESSEN, M.** De-restoring and Re-restoring. Fifty Years of Restoration Work in the Ny Carlsberg Glyptotek. En *History of Restoration of Ancient Stone Sculpture*. Los Angeles: The Paul Getty Museum, 2003, pp. 207-222
- MOLTESSEN, M.** I ri-restauri della statuaría antica nella Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen. En *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee. Studi in ricordo di Michele Cordaro*, coordinamento científico di Marisa Dalai Emiliani, Orietta Rossi Pinelli, Michela di Macco, a cura di Chiara Piva e Ilaria Sgarbozza. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2005, pp. 81-95
- MOYA BLANCO, R.** Restauración de las iglesias de la Magdalena y San Pablo y del Palacio Arzobispal de Zaragoza. *Aragón Turístico y Monumental*, n.º 301, 1977, pp. 19-20
- ODDY, A.** (ed.) *The Art of the Conservator*. London: British Museum, 1992
- ODDY, A.** (ed.) *Restoration: is it acceptable?* London: British Museum, 1994
- ODDY, A. and CARROLL, S.** (eds.) *Reversibility: Does it exist?* London: British Museum, 1999
- ORDIERES DÍEZ, I.** *La memoria selectiva 1835-1936. Cien años de conservación monumental en la comunidad de Madrid*, catálogo de la exposición. Madrid: Comunidad de Madrid, 1999
- PARENT, M.** Saint-Sernin de Toulouse. Restauration et dé-restauration. *Monumental*, n.º 22, 1998, pp. 41-43
- PASQUIER, A.** Antique derestauré: Les avatars d'un torse d'athlète Pugiliste ou discobole? En *Le corps en morceaux*, catálogo de la exposición París-Francfort. París: Ministère de la Culture, de la Communication, 1990, pp. 65-72
- PRESSOUYRE, L.** Restauration ou dérestauration: un débat d'actualité sur la conservation des monuments historiques. *Monuments Historiques*, n.º 112, 1980, pp. 13-21
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Q.C.** *Lettres écrites de Londres à Rome et adressées à Mr. Canova sur les marbres d'Elgin à Athènes*. París: 1818
- RACHELI, Alberto M.** *Restauro a Roma, 1870-2000. Architettura e città*. Venecia: Marsilio Editore, 2000
- RESTAURER les restaurations**, Colloque de l'ICOMOS à Toulouse, avril 1980
- RESTAURATION, Dé-restauration, Re-restauration... Colloque sur la conservation restauration des biens culturels**, Association des Restaurateurs d'art e d'archéologie de formation universitaire, ARAAFU, París, 5-7 octobre 1995. Actes: París, ARAAFU, 1995
- RIEGL, A.** *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, 1987 (edición original de 1903)
- RIVERA, J.** *De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica*. Valladolid: R&R. Restauración y Rehabilitación, 2001
- RIVERA, J.** Restauratio y anastilosis del mundo antiguo: la reintegración de la forma en la arquitectura histórica. En DUPRÉ RAVENTÓS, X. y RIVERA BLANCO, J. (a cura di). *La fontana arcaica di Tusculum. Idee per la conservazione*. Valladolid: Universidad, 2003, pp. 89-112
- ROSSI PINELLI, O.** Artisti, falsari o filologi? Da Cavaceppi a Canova, il restauro della scultura tra arte e scienza. *Ricerche di Storia dell'Arte*, n.º 13-14, 1984, pp. 41-56
- ROSSI PINELLI, O.** Chirurgia della memoria. En SETTIS, S. (a cura di). *Memoria dell'antico*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1986, pp. 181-250

ROSSI PINELLI, O. From the Need for Completion to the Cult of the Fragment. How tastes, scholarship, and museum curators' choices changed our view of Ancient Sculpture. En *History of Restoration of Ancient Stone Sculpture*. Los Angeles: The Paul Getty Museum, 2003, pp. 61-74

ROSSI PINELLI, O. "Verso un' immagine integrale: derestauri e ri-restauri nelle esperienze contemporanee". En *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee. Studi in ricordo di Michele Cordaro*, coordinamento científico de Marisa Dalai Emiliani, Orietta Rossi Pinelli, Michela di Macco, a cura di Chiara Piva e Ilaria Sgarbozza. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2005, pp. 119-138

SCARROCCHIA, S. Alois Riegl. *Teoría e Prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*. Bologna: CLUEB, 1995

SCULTURA Ligneá. Lucca 1200-1425 (a cura di Clara Baracchini), catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nazionale di Palazzo Mansi y el Museo Nazionale di Villa Guinigi. Lucca-Firenze: Banca del Monte di Lucca, 1995

SCULPTURE di Roma Antica. Collezioni dei Musei Capitolini alla Centrale Montemartini (a cura di Marina Bertolotti, Maddalena Cima, Emilia Talamo). Roma: Electa, 2004

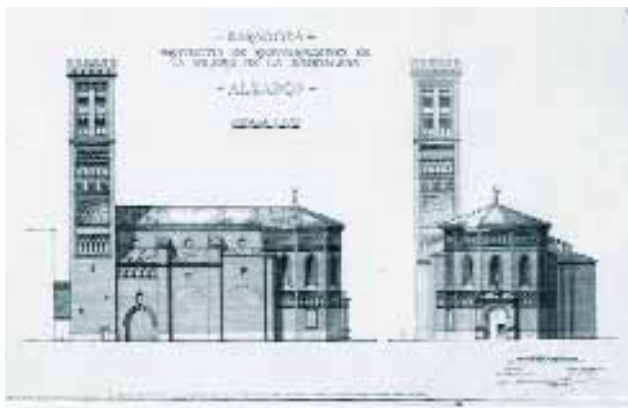
SETTE, M. Piera. *Il restauro in architettura. Quadro storico*. Torino: UTET, 2001

VEINTE años de restauración monumental. Madrid: Ministerio de Educación Nacional, 1958

YOURCENAR, M. Le temps, ce grand sculpteur, *La Revue des voyages*, n.º 15, 1954, pp. 6-9. En YOURCENAR, M. *El tiempo, gran escultor*. Madrid: Alfaguara, 1993 pp. 68-69



Plano de la iglesia de la Magdalena. Proyecto de restauración de la iglesia de la Magdalena, Zaragoza, arquitectos Ramiro Moya Blanco y Francisco Íñiguez Almech, 1967, Ministerio de vivienda, Sección de Obras públicas, Archivo General de la Administración (AGA), IDD (04) 117, Signatura 51/11936



Plano de la iglesia de la Magdalena. Proyecto de restauración de la iglesia de la Magdalena, Zaragoza, arquitectos Ramiro Moya Blanco y Francisco Íñiguez Almech, 1967, Ministerio de vivienda, Sección de Obras públicas, Archivo General de la Administración (AGA), IDD (04) 117, Signatura 51/11936



Rincón de Goya, Zaragoza, la foto superior corresponde al estado original, la inferior al estado reformado después de 1945. Imagen reproducida en Gonzalo M. Borrás Gualis, Concepción Lomba Serrano, Carmen Gómez Urdañez. (1991) Los palacios aragoneses. Obra Social Caja Inmaculada, Zaragoza





Frontón de Egina. Foto: Ascensión Hernández



Amazona de la colección Sciarra, Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague, antes (imagen izquierda) y después (imagen derecha) de 1987. Fuente: History of Restoration of Ancient Stone Sculpture (Los Angeles, 2003)



Detalle de la instalación de esculturas romanas antiguas en Centrale Montemartini, situación actual. Foto: Ascensión Hernández Martínez



Retrato ecuestre de Enrique Príncipe de Gales, antes y después de la restauración de 1985.
Fuente: *The Art of Conservator* (Londres, 1992)





Madona col bambino, antes y después de la restauración. Fuente: Reproducida en *Scultura Ligna*. Lucca 1200-1425 (catálogo de la exposición, Lucca, 1995)

