

APÉNDICE: Traducción del texto

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA RESTAURACIÓN DE LOS MONUMENTOS. (A PROPÓSITO DEL TEATRO DE SAGUNTO)

Giorgio Grassi
Arquitecto

Quiero comenzar, esta charla leyendo algunos pasajes de *Il restauro architettonico* de R. Bonelli (1963):

«Toda operación debe estar subordinada a la finalidad de reintegrar y conservar el valor expresivo de la obra, ya que el intento de alcanzarlo es la liberación de su verdadera forma.

Restauración como proceso crítico y restauración como acto creativo, están pues unidas por una relación dialéctica, en la cual la primera define las condiciones que la otra debe adoptar, como sus íntimas premisas propias y, donde la acción crítica realiza la comprensión arquitectónica, que la acción creadora es llamada a proseguir e integrar.

Este sistema de conceptos y de criterios que dependen entre sí y que recibe el nombre de 'Restauración crítica', rompe el aislamiento y transforma radicalmente el carácter tanto analítico como erudito de la restauración, dotándolo de una apertura cultural que provoca ante todo la superación filológica.

Por lo tanto, en la restauración crítica, dos impulsos diferentes se contraponen: el de mantener una postura de respeto hacia la obra en estudio, considerada en su conformación actual, y el otro de asumir la iniciativa y la responsabilidad de una intervención dirigida a modificar tal forma, con el objeto de acrecentar el valor mismo del monumento.

En el marco de la cultura actual la restauración, entendida como valoración crítica, se identifica con la historia artística y arquitectónica, asumiendo los principios y métodos constituyendo un caso particular: aquel en donde la acción crítica se prolonga en la ejecución práctica de medidas de soluciones dirigidas a mostrar evidente y completa la valoración, y culturalmente operante la poética del lenguaje caracterizado.

La restauración constituye por lo tanto, una actividad en la cual la cultura de hoy actúa plenamente en ella misma y resulta la más representativa de la arquitectura contemporánea, ya que, demuestra una consciente continuidad con el pasado y una condescendencia con el momento histórico que la edificación moderna no posee».

Y ahora quisiera llamar vuestra atención con algunos ejemplos *escandalosos* de restauración!

1. Castillo de *PIERREFONDS* (Violet Le Duc 1870 c.), entre tantos castillos franceses;

2. Palacio de *CNOSSOS* (Evans 1920 y siguientes) representando a la ciudad de PHAISTOS;

3. STOA de *ATTALOS* (Americanos 1951) en representación de un tipo de stoa.

Y a propósito de esto, quiero decir que existen restauraciones «escandalosas» de las cuales todos nosotros somos deudores porque sin su presencia nuestro conocimiento/experiencia estaría muy disminuida/limitada.

Como arquitecto y estudioso de la arquitectura, debo reconocer su insustituible función/razón de ser (el haber hecho posible la aparición concreta, y muy próxima a la verdad, de un castillo francés, de un palacio premicénico, de una stoa griega etc.). Es por este motivo que van más allá de la reconstrucción «estilística» de lo que aparentan.

Y ahora 2 ejemplos de restauración «consciente» (de Restauración crítica: base de la Restauración moderna) los dos primeros ejemplos de Restauración propiamente dicha:

1. *COLOSSEO*: la «revolución del espólon»¹ de Stern (1806): no en su carácter

¹ Se refiere a la intervención hecha en el Coliseo Romano por Stern; éste construyó «su espólon» (pues tiene forma de espuela) de fábrica de ladrillo macizo en la zona Norte del anillo exterior del Coliseo. *Lo revolucionario fue el hecho de evidenciar la intervención.*

«funcional», sino en la «expresividad cultural» de su presencia allí, y la siguiente intervención de «integración» de Valadier (1820).

2. *ARCO DE TITO*: la «liberación» e «integración» de Valadier (si el objetivo es discutible, la ejecución es ejemplar, según los dictámenes de la Carta de Restauración); todo lo que vendrá después no será otra cosa, en realidad, más que *un glosar* la lección que viene de éstas dos líneas operativas. (Y no olvidemos que Valadier era un gran arquitecto: y también este hecho diferencia una buena de una mala restauración).

Pasemos ahora a Sagunto:

Quisiera hablar brevemente del «por qué» de esta realización.

— No les hablaré aquí del Monumento reducido a una sombra de él, de las expoliaciones, destrucciones, (ha sido durante largo tiempo objetivo militar), de su vida ligada para el bien o para el mal al dominante *foro*, es decir al *castillo* y a la *fortaleza* militar, etc.

— Tampoco quiero hablar del Monumento desfigurado debido a las intervenciones denominadas «restauraciones científicas», que se han sucedido hasta hoy. De la ridícula «reconstrucción mimética» de la cavea, que no encaja ni con la galería ni con la «verdadera» sección de los croquis antiguos y modernos...

Hasta la grosería de las *destrucciones + reconstrucciones* (ver ADITUS OESTE: el machón caído/hecho saltar) ¿se trataría quizás de *Restauración de consolidación*?

— Todo esto silenciado porque ha sido realizado de un modo mimético, es decir, aparentemente invisible (y la gente vería satisfecha reordenarse y crecer sus «ruinas»). ¿Serían éstos los seguidores de Ruskin? (pobre Ruskin que quería la sinceridad a toda costa! a coste de la desaparición del Monumento!).

¡Ésta es la realidad del Teatro de Sagunto en el momento en que hemos comenzado a estudiar la restauración, con ojos apenas diferentes de nuestros predecesores!

Y ha aparecido súbitamente con claridad que el Teatro de Sagunto podía retomar su «eficacia evocativa» (Brandi), sólo yendo adelante en la restauración misma (camino sin retorno), en la restitución del Monumento hoy, pero cambiando de dirección, cambiando de direcciones sin incertidumbres. ¡Y de esto quiero hablarles! (las restauraciones «miméticas» habían alterado, y también suprimido, aquello que Brandi llama «la unidad potencial» del Monumento. Y esto era evidente especialmente según 2 direcciones: 1) *El papel compositivo* del Monumento en la ciudad; 2) *el rol de su especificidad arquitectónica* respecto a su reconocimiento como Teatro Romano en relación a su destino original)

Se hacía necesario, según nosotros, una verdadera *corrección* de la «ruina artificial» desde el punto de vista documental, desde el punto de vista histórico/arqueológico. Porque el ser *ruina* ya irreversiblemente alterada la volvía *inútil* más bien *desviada*, ya fuera para el estudioso como para el espectador.

Mientras una restitución de su especificidad arquitectónica (su ser Teatro Romano), es decir la contemplación de aquellos elementos que consintieran el reconocimiento, era necesario desde el punto de vista de la arquitectura (para que la arquitectura del Teatro volviera a ser protagonista en este extraordinario complejo Monumental de Sagunto).

El *primer «por qué»* de este nuestro trabajo se refiere, por lo tanto, al diálogo que el Monumento establece con la ciudad antigua/contemporánea; mientras el *segundo «por qué»* al diálogo del Monumento con su arquitectura, con la especificidad de su arquitectura.

El primer punto se refiere, por lo tanto, al *rol urbano* del Monumento:

— El Teatro como centro, como soporte de un restablecimiento más amplio a *escala urbana/territorial*.

— El Teatro como «*forma representativa*» (Bonelli) dentro de la ciudad, y también el Teatro como explicación de la «razón de ser» de la ciudad así como es, todavía, hoy.

— Es decir el Teatro restituído (su presencia física, su ocupación espacial, etc.) protagonista con su presencia de la evocación no sólo de la ciudad romana como era (alta y baja), sino también de la ciudad siguiente (la relación entre ciudad y castillo, etc.).

— Es decir el Teatro protagonista del sistema de relaciones espaciales que unen el foro a la ciudad, su ser como lugar arquitectónico de sutura entre castillo y ciudad.

— El problema se transformaba en la «*liberación de su verdadera forma*» (Bonelli)!

— El papel compositivo en la ciudad del «*gran palacio del que todos se maravillan*», del que habla el moro Razis!

— El volumen del Teatro para restablecer los datos espaciales de la ciudad antigua. Un rol que la ruina (en cuanto desfigurada, momificada y reducida a «teatro griego») en cuanto próxima a desaparecer como arquitectura (cada vez más confundida con el entorno natural) no estaba ya en grado de desenvolverse.

Un papel éste «urbano» que, una vez reconocido, es tan decisivo de justificar por sí, en tantas famosas reconstrucciones a través de los tiempos:

Del castillo de los Sforza de Milán al campanario de San Marco de Venecia (por citar dos ejemplos famosos).

Un papel muy importante de poner en un segundo plano es la restitución «estilística» de 2 ejemplos y aún más la «licencia» permitida de Beltrami con la torre del Filarete. (lo mismo podríamos decir de la reconstrucción de la cúpula de San Pio en Valencia)

El segundo punto se refiere al diálogo entre el Monumento y la especificidad de su forma arquitectónica:

— «La liberación de su verdadera forma» (Bonelli) de la que se ha hablado, o sea la específica determinación arquitectónica del Teatro, como TIPO del Teatro Romano; que aquí se impone como en pocos casos.

— Entendiendo el Teatro Romano de Sagunto como ejemplo de un hecho arquitectónico clamoroso y único, en cuanto tipificado, repetido y repetible (un hecho artístico «tipificado» que por esto es, aún más, elemento de civilización/romanización por excelencia!).

— Naturalmente está también el problema de la «vida» del Monumento, de su utilización, de la oportunidad ofrecida del uso teatral ya actuando, de la necesidad de no dejarle desaparecer, etc., pero no es de esto de lo que quiero hablar, sino más bien de la extraordinaria ocasión que se ofrece aquí para el conocimiento y profundización de la arquitectura del Teatro Romano en general y del de Sagunto en particular.

— Aparte quizás sólo de Oranges (solo el «muro»); ¿cuántos son los Teatros Romanos en la cuenca del Mediterráneo en análogas condiciones? 20/40? Y de éstos cuantos están en grado de restituir la idea de Teatro Romano? ¡Quizás 2 ó 3 en Asia Menor y en África!

— Los otros nos dan una idea totalmente falseada/errónea de aquello que era (y es) la arquitectura de un Teatro Romano (el espacio cerrado, vertiginoso, la profunda cobertura, el aparato decorativo/puerta de ciudad o de palacio, etc.).

— Y entre estos otros poquíssimos (?) gozan de una situación urbano/monumental como Sagunto. ¡Donde la presencia del Teatro en toda su extensión espacial es todavía más necesaria!

— He aquí como en Sagunto era necesario hacer ésta intervención.

— Mismo por la profunda contradicción que hay entre el Teatro, así como estaba reducido, y su rol respecto a la ciudad.

— Dice C. Brandi que, en el momento en que los elementos desaparecidos hayan sido monumentos en sí, «el ambiente deberá ser reconstruido en base a los datos espaciales, no a los formales, del monumento desaparecido. Así se debía reconstruir un campanario en San Marco, pero no el campanario caído; así se debía reconstruir un puente en la Santísima Trinidad, pero no el puente de los Ammannati». (Teoría del Restauo. Roma 1963, pág. 107). Aquí Brandi ya adelanta una cuestión relativa a «como» del proyecto. Brevemente un inciso sobre la cuestión de la restauración.

— El pensamiento sobre la Restauración es muy articulado y aparte de las posturas más radicales, en general acoge la advertencia del «caso por caso». Las destrucciones causadas por las guerras han hecho que la óptica sobre la restauración se modificase y se articulase siempre más. Y posturas tan relevantes como conocedoras de la dificultad de circunscribir esta materia como la de Brandi o de Bonelli (históricos) son cautas pero abiertas y posibilistas, porque atienden a los casos particulares/excepcionales (mucho más frecuentes de lo previsto).- Ver Declaración de Dresda, noviembre '82.

Los conservacionistas más radicales (que niegan de hecho la restauración como obra legítima) cuentan en sus filas con gran número de «arquitectos» (desde Dezzi a

Tafuri, etc.) y todos éstos (con la arrogancia de los «especialistas» que se la dan de ser los únicos justos) parten de la presuposición de una supuesta insana ruptura entre pasado y presente entre cultura antigua y contemporánea, entre la arquitectura histórica y Movimientos Modernos (con las «vanguardias» se había roto definitivamente el hilo de la historia, etc.).

Ahora yo personalmente (en mis estudios, escritos, y también en mi trabajo de arquitecto) he pasado mucho tiempo sosteniendo lo contrario. Me refiero por ejemplo a mis estudios sobre el Movimiento Moderno: todo mi esfuerzo ha sido siempre el de demostrar y ejemplificar que en la obra de los mejores, de los más conocedores, esta continuidad es fundamental; que todo verdadero arquitecto siempre tiene en cuenta aquello que le ha precedido; que siempre una cosa si tiene sentido llama a otra, etc...

Por lo tanto es lógico que me sienta en todo caso más cercano a posiciones como la de Brandi o Bonelli, preocupados por mantener vivo pasado y presente.

Posiciones que ponen de relieve «el problema de la unidad del Monumento» (la unidad «potencial» que emerge de la ruina) y el de la responsabilidad (cultural/civil) que el restaurador asume para acrecentar el valor (la comprensión, la verdad, etc.) a través de la restauración (la restauración como «valoración crítica» del Monumento).

Y, a pesar de no compartir ni la metodología ni los resultados prácticos, admiro en el fondo la tentativa hecha en países como Francia o Alemania (ver destrucciones bélicas) de poner en juego juntas la expresividad artística contemporánea y el Monumento antiguo (la tentativa, como sea, de confrontarlos/de hacerlos convivir). Pero esta última consideración sobre la restauración «moderna» introduce ya una cuestión final sobre la cual quiero esbozar lo siguiente: la del «COMO» en el trabajo sobre Sagunto.

La cuestión del «como» naturalmente es esencial. Es aquí donde viene puesto a prueba el valor y aplicabilidad de cada teoría. Es el momento en el cual el arquitecto está enfrentándose a sus responsabilidades en el modo más completo y abierto. Pero también es el momento de la verdad tanto para el autor como para la obra.

En el sentido de que la restauración está más o menos legitimada por la historicidad y la adecuación de los medios expresivos usados (ver Violet Le Duc, ver Valadier, etc.).

La cuestión del «como»

Declamos ante todo que la arquitectura del T. de Sagunto estaba toda ella presente en las ruinas, (las medidas/proporciones/etc.), necesitaba solamente hacerla aparecer de nuevo. Y que, en éste sentido, la intervención de la restauración se refería sobre todo al disfrute del espectador, debía responder principalmente a un problema de «lectura». Era, por ello, un problema de apariencia, de «espectáculo».

La intervención debía, como dice Brandi, «desarrollar la unidad potencial, inmanente en los fragmentos, para lograr la unidad originaria del monumento».

Entonces, en base a lo dicho antes el objetivo prioritario de la restauración será sobre todo la restitución del espacio arquitectónico del T. Romano e, íntimamente ligado a éste, la restitución de su ocupación/de su verdadera masa dentro de la ciudad.

Si para este segundo objetivo la figuratividad de la restitución se vuelve en un sentido prevalementemente volumétrico, para el primero no podrá más que desarrollarse a partir de la unidad «potencial» del Monumento expresada en los fragmentos para alcanzar aquella unidad originaria de lo que se ha hablado.

Pero se tratará de unidad visible más que de unidad «total» (Brandi/ ver Gatto), se tratará de restituir lo visible, el espectáculo que la unidad originaria quería producir, y no su totalidad material. Es decir, ¡sólo los elementos necesarios para el espectáculo!

De aquí que la restitución de toda aquella estructura interna del Monumento que es necesaria para definir el volumen cerrado, el espacio interior (comprendido el problema de las «lagunas» y el consiguiente de su posición consciente de intervención, figuratividad negativa), es decir la restitución de sólo los elementos necesarios.

Elementos necesarios que deben ser también suficientes para dar una respuesta clara y satisfactoria a otro objetivo del que se ha hablado, aquel relativo al diálogo espacial/volumétrico con la ciudad.

No quiero describir de nuevo los pasos del proyecto: como se ha trabajado tratando de mantener un justo equilibrio entre lo que se deja ver y lo que viene negado (es decir sólo evocado a través de su «ausencia elocuente», posición consciente de intervención): el escenario frontal/el muro de post-scaenium/ el Antiquarium/ la ruina que une la cavea y el cuerpo escénico/la cavea como un fragmento de «concha», que se sobrepone y adhiere a la «concha» «originaria»/ etc...

Por fortuna, todo esto ha sido realizado hoy y puede ser visto y juzgado, más allá de cuestiones jurídicas o batallas políticas.