

Cesare Brandi y la des-restauración

Giuseppe Basile, Istituto Centrale per il Restauro (Roma)

Traducción: Rosalía Gómez Muñoz

De todos es sabido que Brandi nunca empleó el término “des-restauración” en sus escritos sobre restauración, ni siquiera en los más tardíos.

Sin embargo, está bien presente en ellos, y desde el principio (es decir, desde que Brandi comienza a escribir específicamente sobre restauración), el concepto correspondiente. Y no solamente, como podría pensarse, en el ámbito de la pintura, que le era tan familiar, sino también en los de la escultura y la arquitectura.

El tema se plantea naturalmente dentro de la temática más general de las *refacciones* y de los *añadidos*, de los más relevantes, por otra parte, en el ámbito de la teoría brandiana, pero con características muy particulares.

Para poder hablar efectivamente de “des-restauración”, es necesario hallarse ante una verdadera restauración, es decir ante una o más intervenciones pensadas y realizadas con el fin de modificar, total o parcialmente, el aspecto anterior de la obra, aspecto conseguido con la intención específica de ofrecer una interpretación más acorde con la que habría debido de ser en origen. Así pues, no ante intervenciones con meros fines de conservación o como simple adecuación al gusto del momento, etc.

Omitiré, por tanto, los casos citados por Brandi como ejemplos de la siempre “abierta” e imprevisible relación dialéctica entre el momento histórico (por otra parte, bien conocidos, como –por poner sólo un par de ejemplos- la *Madonna con Bambino in trono* de Coppo de Marcovaldo en la Iglesia dei Servi en Siena o la fachada de la Iglesia de Sta. Maria in Cosmedin de Roma), por detenerme en algún caso estrictamente ligado al objeto de mi argumentación.

El primer caso es el de la *Última Cena* de Leonardo en el Refectorio de Sta. Maria delle Grazie de Milán.

A Brandi se le encarga ocuparse de ella inmediatamente después de la guerra (me refiero a la II Guerra Mundial) y de las primerísimas intervenciones de urgencia para evitar la pérdida definitiva de la obra que, tras los bombardeos de la aviación inglesa, había permanecido durante muchos meses sin cubrir y sobre una pared destrozada y sin ninguna protección, expuesta a todas las inclemencias del tiempo y a los riesgos de la expoliación.

Brandi apoya incondicionalmente tales intervenciones, aun sin compartir los principios que las informaban, precisamente en función del interés superior que suponía la salvación de la “reliquia” de Leonardo y, es más, añade por su parte indicaciones sobre cómo prevenir, o al menos retrasar, en el futuro, el aumento de la degradación natural de la obra que prefiguran, bajo el aspecto de la lógica de la conservación, las soluciones adoptadas casi medio siglo después. Sin embargo, se opone de forma decidida, por no decir violenta, a las hipótesis que ya por entonces empezaban a circular sobre una nueva restauración de la obra que, dadas las condiciones que Brandi describe minuciosamente en una ponencia inédita, conservada en el Instituto Central de Restauración y fechada el 22 de noviembre de 1951 (con el título inequívoco de *Exposición sobre la propuesta de limpieza del Cenáculo*), solamente habría podido concluir con una pérdida total desde el punto de vista del goce de la obra, dado que habría sido impensable devolverle una uni-

dad de conjunto, aunque sólo fuese potencial, después de lo que necesariamente habría debido definirse como una “des-restauración”.

Brandi se mantuvo siempre firme en esta convicción, mitigada sólo en los años finales de su vida por la obligada toma de conciencia de la necesidad de proceder a la eliminación de todo aquello que, según estaban demostrando los análisis científicos, se trataba de una especie de costra de fieltro que se había vuelto tan pesada que podía poner en peligro la supervivencia de los escasísimos elementos que habían pervivido de la obra maestra de Leonardo.

Aún más clara, por lo demás, resulta esta posición suya de oponerse por principio a la “des-restauración” si pasamos a tratar de aquellas obras, las esculturas antiguas, que con más frecuencia han registrado intervenciones de ese tipo, especialmente en las últimas décadas.

Brandi tuvo ocasión de pronunciarse, tanto sobre el *Apolo de Belvedere* como sobre el *Laocoonte* o, finalmente, sobre el que tal vez represente el caso más paradigmático de “des-restauración”, es decir, los dos frontones del Templo de Afaia en Egina, conservados en las Antikensammlungen de Munich.

En la entrada correspondiente a “Restauración” de la Enciclopedia Universal del Arte (EUA), publicada en 1963, bajo el enunciado *Problemas de la restauración desde el punto de vista estético*, escribe lo siguiente: “Si se traslada luego el problema desde los *añadidos* a las *refacciones*, aunque no siempre se pueda mantener una clara distinción entre ellos, no hay duda de que la *refacción*, por la dosis, grande o pequeña, de arbitrariedad y de fantasía que conlleva, debería poder eliminarse, siempre que, pues, su eliminación dé lugar a una restitución a su estado *quo ante*. Desgraciadamente sin embargo, esta restitución no será casi nunca posible, tanto si se trata de arquitectura como de escultura, porque la *refacción* habrá alterado los puntos del contexto antiguo a los que estaba ligada, de modo que la eliminación de la *refacción* le acarrearía a la obra una nueva mutilación, a menudo más nociva, para la vista, que la misma *refacción*. Y esto sucede de manera especial con el hábito generalizado hasta el siglo XIX de completar las estatuas antiguas mutiladas con piezas añadidas y elaboradas ex novo. Para aplicar estas nuevas partes la vieja fractura debía ser saneada o igualada o incluso adaptada mediante ensamblaje, de manera que, al retirar ahora el fragmento añadido, ese corte mecánico que sale a la luz constituirá con toda seguridad una nueva mutilación, mientras hubiera bastado obviar mentalmente la *refacción* o el *añadido*”. Y continúa: “Así sucedió con el Apolo de Belvedere en el Vaticano, y así sucedería si de las estatuas de los frontones de Egina se retirasen los elementos añadidos por Thorvaldsen” (Cesare Brandi, *La restauración. Teoría y práctica*, Roma, 1994, p. 31).

Y no es necesario decir que Brandi sentía una gran consideración por el Thorvaldsen “restaurador”, como expresó de forma inequívoca en un fragmento de la primera contribución teórica de Brandi sobre restauración, *Il fondamento teorico del restauro* (El fundamento teórico de la restauración), publicada en la presentación del primer número (1950) del Boletín del Instituto Central de Restauración (luego no incluido en la *Teoría del restauro*, que, como es sabido, se inicia con un fragmento titulado *Il concetto di restauro*), donde el autor, para ejemplificar la diferencia radical de enfoque en la restauración para completar esculturas antiguas procedentes de excavaciones, respectivamente en el siglo XVI y en el XIX, menciona los nombres de Baccio Bandinelli y de Giovannangelo Montorsoli en sus intervenciones sobre el Apolo de Belvedere y el Laocoonte y el del Thorvaldsen en Egina.

“No hay duda de que entonces (es decir, en el siglo XVI) parecía absolutamente obvio que había que resolver el tema de la mutilación... porque con las ideas platónicas que estaban en boga lo que contaba era la idea de lo bello, de la cual la obra de arte era prácticamente su realización... Parecía natural deducir de todo ello que... su realización por obra del hombre era una cuestión de habilidad técnica que no podía ser obstaculizada o puesta en discusión por el hecho de que hubiesen transcu-

rrido siglos desde la ejecución del Laocoonte y su hallazgo en la via delle Sette Sale... Por ello la restauración, como acción completadora de la obra de arte mutilada, se planteaba como algo indispensable más que legítimo: con la vindicación de la obra se vindicaría la misma idea de lo bello”.

Y luego continúa: “Parece que sucedió lo mismo cuando Thorvaldsen restauró los frontones de Egina. Sin embargo, el hecho de que el neoclasicismo fuese una restauración *literal* y no *espiritual* del clasicismo, supone una gran diferencia. Para Montorsoli el grupo del Laocoonte pertenecía espiritualmente a su tiempo y en su restauración ‘en caliente’, por así decirlo, lo interpretó bajo las formas de la cultura plástica que le eran propios... Pero Thorvaldsen, sin embargo, interpretaba el clasicismo como una naturaleza más perfecta y remota, en la que se podía proceder por similitud con las ciencias naturales. Y puesto que en éstas se logra, con una aceptable aproximación, reproducir un animal entero a partir de una vértebra, partiendo de los miembros mutilados de las estatuas de Egina Thorvaldsen rehizo ‘en frío’ unas manos y unos pies ‘canónicos’.

Naturalmente no podremos sostener que la de Montorsoli fuese una restauración en el sentido en que la entendemos nosotros y, ni siquiera, la de Thorvaldsen. Pero si Montorsoli, al interpretar el Laocoonte de forma manierista, lo trasladó al centro de una cultura aún llena de gérmenes vitales y creativos, Thorvaldsen, al interpretar neoclásicamente los mármoles de Egina, materializó solamente la actitud crítica de su tiempo respecto al arte y al clasicismo. El uno y el otro, en aquellas presuntas restauraciones, reflejaban de forma indebida la posición cultural de su propia época en relación con el arte; pero mientras Montorsoli terminaba por refundir el Laocoonte en un nuevo Laocoonte, algo así como sucede en la traducción de un poema a otra lengua, Thorvaldsen le otorgó a la obra de arte sólo una errónea interpretación crítica y por ello, en vez de refundirla en una lengua viva, terminaba por dar una versión en una lengua artificial, en el *volapuk* del neoclasicismo del siglo XIX (ver, pp. 8-9).

Es bien sabido cómo terminó todo: Brandi encontró la manera de decir lo que pensaba al hacer la crítica en un diario (*Il Globo*, 9 de abril de 1982) sobre una exposición de obras de arte restauradas en el Vaticano, entre las que se encontraba el Apolo de Belvedere, con un título bastante significativo: “¡Extraordinario este Apolo, aunque esté mutilado de ese modo!”.

Tras haber recordado la inmensa influencia ejercida por la obra sobre la escultura italiana y europea desde el momento de su descubrimiento, al menos hasta Winckelmann y Canova, expresa la opinión de que no se trata de una copia romana de un original griego sino de la “reelaboración de un original del siglo IV por parte de un gran artista, tal vez de la época de Adriano”, y habiendo llamado la atención sobre el hecho de que Montorsoli, para poder completar las partes ausentes en mármol “debió sanear los muñones de los brazos para aplicarles las nuevas piezas mediante goznes”, observa que el mismo tipo de operación la realizó tres siglos después Thorvaldsen y que también en aquel caso se había cometido un error “des-restaurando”.

“Ahora está claro que estos añadidos –comenta– deberían abandonarse por dos tipos de razones; el primero es que en la obra de arte hay que conservar las huellas de su paso a través del tiempo; el segundo, que la eliminación de un añadido de mármol pone en evidencia el corte, limpio y muy desagradable, del brazo y de la pierna como un salchichón en lonchas”.

Y continúa: “Hoy por hoy el *Apolo* se resiente de esta eliminación que, por otra parte, se remonta a 1924, pero que ahora, después de la nueva y magnífica limpieza parece aún más una amputación voluntaria que ofende la fantástica unidad de la bellísima estatua que, aunque sólo fuese por sus pies, que inspiraron la de Bernini en el famoso *Apolo y Dafne* de la Galleria Borghese, merecerían un poema. Las piezas, retiradas y colocadas en una vitrina de vidrio, están a su lado, como frías ceras anatómicas.

Cuando se produjo de retirada de las piezas de Thorvaldsen en Munich levantó diversas protestas. ¿Por qué no se tuvieron en cuenta? ¿Por qué obstinarse en alterar la imagen histórica de una obra de

arte?... ¿Por qué entonces no nos ponemos a quitar también las piezas añadidas por Bernini a estatuas antiguas que valen menos que los añadidos?...”

Para llegar a la conclusión drástica de que, con el *Apolo*, “la única cosa que habría que hacer sería volver a colocar en su sitio las manos esculpidas por Montorsoli” (*Il restauro*, cit., 262-3).

Brandi debió encarar así también problemáticas similares en relación con construcciones arquitectónicas. Y citaré sólo el caso del Claustro de la Catedral de Cefalù, donde aquel mostró su capacidad para afrontar los problemas específicos, estrictamente de conservación y no sólo de restauración, que presentaba el edificio (sin ánimo de ofender, quiero decirlo, aunque sea entre paréntesis, a todos los que, verosimilmente por escaso o imperfecto conocimiento de sus obras, intentan imputarle una infravaloración de las exigencias reales, de conservación de la obra, típica precisamente de quien no tiene una experiencia directa ni conocimiento técnico sobre la arquitectura), por ejemplo, cuando observa que si resultase que las columnas del pronaos de la fachada no pudiesen conservarse recurriendo a la consolidación del material constitutivo, “hay que recurrir entonces a una solución drástica, hay que cambiar las columnas, no hay mucho que discutir” (*Il chiostro di Cefalù*, Actas del Congreso, Cefalù, 1997, ahora en *Il patrimonio insidiato. Scritti sulla tutela del paesaggio e dell'arte*, Roma, 2001, p. 334), añadiendo después que no se trataría de cambiar la clase de material constitutivo, sino que sería preferible en cambio hacer columnas de granito como las originales ya no restaurables, con una bonita fecha grabada debajo.

La situación de claustro era (y lo es en parte todavía) desesperante: no tanto en la crujía que se derrumbó en el 500 y fue reemplazada por una serie de arcos de factura más bien rústica (dice Brandi), sino en la crujía, “des-restaurada” de hecho, aunque de forma involuntaria, a principios de los años 50 del Novecientos y en la crujía mal remendada en distintas épocas.

Por lo que respecta a la primera, se produjo un hecho gravísimo y bastante raro, por lo menos en apariencia, y por lo que después, luego de producirse el daño, se vino a saber.

Lo que sucedió esencialmente fue que al querer perforar la columnillas y los capiteles para “armarlos” por el interior y, por lo tanto, hacerlos resistentes, al menos dieciséis de esos elementos se rompieron en pedazos y quedaron reducidos a fragmentos, siendo luego tirados al mar para ocultar el desaguisado. Quedaron sólo columnillas y capiteles mandados a hacer como copias, en mármol blanco semejante al que constituía los elementos originales, con el objeto de rellenar los huecos que se habían creado en la serie, en parte hallados en el interior, pero en su mayor parte amontados en la extensión herbácea de la zona interior del claustro.

La segunda había perdido, en cambio, toda legibilidad a causa de los muretes de contraste erigidos un poco por todas partes, pero sin ninguna preocupación por evitar o, por lo menos, reducir el impacto visual, además del obstáculo físico.

La cuarta crujía era la única de las originales que había permanecido, aunque reparada en diversos puntos y aún con graves fenómenos de degradación del material constitutivo, tanto es así que se había propuesto su desmontaje y consiguiente tratamiento de consolidación embebiéndolo en resinas sintéticas. Bien es verdad que tal hipótesis fue rechazada, sobretodo por exigencias de conservación (vistos los precedentes), pero también en base a consideraciones relativas a la restauración, dado que era notoria la intención de la Autoridad eclesiástica competente de proceder a la “reordenación” de la secuencia de los elementos basa-columnilla-capitel, basándose en motivaciones de carácter iconográfico-litúrgico: “...porque -escribe Brandi- al desmontar una parte realizada con piezas verdaderas y piezas falsas se acaba también arruinando completamente las piezas verdaderas que existen; por otra parte, dado que no se hizo con delicadeza, esta restauración ofrece siempre la posibilidad de reconocer lo es bueno por una parte y lo que es malo por otra” (*Il patrimonio insidiato*, op. cit., p. 339).

En conjunto, Brandi propone una solución para la añeja *quaestio* (todavía sin resolver), a la luz de lo que hoy llamaríamos “mínima intervención compatible”, con la advertencia de que –como siempre sucede en Brandi– aquella no debe entenderse sólo en el sentido de la conservación, sino también de la restauración: consolidar los elementos originales y los empleados en el pasado para consolidarlos o repararlos, integrar el ala reconstruida en el 500, restituyendo los arcos faltantes (dada su escasa significación formal), no obrar la cuarta cruja porque estaría constituida toda ella por elementos nuevos “de estilo” y con el mismo material y, por lo tanto, destacaría de forma intolerable, limitándose a sugerirla mediante elementos análogos, para reconstruir la definición geométrica cuadrada del claustro; y finalmente, pero sólo si resulta indispensable a efectos de conservación y reconociendo su absoluta intolerabilidad formal, una cubierta transparente, capaz de resolver al mismo tiempo –siempre dentro de los límites ya señalados– tanto el problema del respeto al carácter espacial del monumento como su protección de los agentes atmosféricos (relente marino, polvo, polución, lluvia, etc.).

Y, para concluir, me parece interesante mencionar un caso en el que Brandi auspicia una “re-restauración” (obviamente sin usar el término hoy generalizado) bajo la forma de recontextualización.

Orvieta, in Duomo torni il barocco (Corriere della Sera del 25 de julio del 84, ahora en *Il patri-monio insidiato*, op. cit., 233-36): las obras de arte de Orvieta “sufrieron el golpe de gracia por parte de los restauradores radicales de la Catedral, capitaneados por Fumi, digno de mérito por un lado y por el otro serio atacante de la unidad histórica de la misma Catedral. La moda de la época, y ya se sabe cuanto tarda ésta en morir, era la restitución integral, la anulación de todos los pasos entre la nuestra y la época inicial. Se creía hacer un bien y, ¡ay!, en aquel caso se conservó todo lo posible: pero para reconquistar la desnudez imaginaria de la Catedral sin tantos altares en las capillas... se destruyó el más grande conjunto de pintura y escultura romana del Segundo Cinquecento y del Seicento. Y no se respetó ni siquiera el magnífico grupo de la Anunciación de Francesco Mochi...”. Que por lo menos éste, concluye Brandi, vuelva a su lugar en la Catedral, mejor aún si va acompañado de las estatuas de los doce apóstoles, porque se podría recuperar al menos parcialmente aquella espacialidad dinámica que identifica la intervención del gran escultor dentro de la capacidad espacial de la Catedral.

Considero un deber ineludible citar al menos una reciente contribución bibliográfica de una investigadora, de las más profundas de la temática objeto de la presente ponencia: Orietta Rossi Pinelli, *Verso un'immagine integrale; derestauri e ri-restauri nelle esperienze contemporanee*, en *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nella esperienze contemporanee. Studi in ricordo di Michele Cordaro*, Roma, 2005, 119-132.