

Arte y restauración en el siglo XIX

La historia del arte del siglo XIX vió desarrollarse unos movimientos que tenían como base una revitalización de un periodo y su arte. En efecto, neoclasicismo, romanticismo, historicismo, prerrafaelismo... son unas corrientes que tenían en común una idéntica actitud de rechazo al arte de su tiempo presente y de mitificación de una etapa pasada de la Historia. Así, el mecanismo de revitalización que propugnaban esos movimientos se basaba siempre en oponer a la realidad presente una tradición aislada como un fragmento en medio de la corriente de la Historia, y polémicamente enunciada como valor absoluto y cima histórica. Es, por tanto, un intento de recuperar un pasado, pero no a través de su estudio mediante la experiencia racional; ello es propio del pensamiento histórico, que considera el pasado como algo irrepetible e irretornable. Al contrario, esa recuperación parte de la posibilidad de aunar pasado y presente, a través de la actuación que va a motivar en el artista del presente la memoria del pasado.

En ese interés de enlazar el arte del pasado y el del presente se entiende el aspecto que vamos a tratar aquí: la restauración que de las obras del arte de ese pasado se realizan en este momento. Estos trabajos no serán sino consecuencia, en muchos casos, del interés que despiertan las obras antiguas, gracias a su estudio y divulgación por alguno de estos movimientos artísticos, y la puesta en evidencia de su estado ruinoso y su peligrosa supervivencia. En este sentido hay que entender las restauraciones de las grandes obras de la Antigüedad grecorromana, fruto del desarrollo del arte neoclásico. Pero además, la restauración será una de las formas en que

otras de estas corrientes manifiesten su interés por el pasado bien sea potenciando estas acciones, caso de la arquitectura historicista, como medio de recuperación del arte y la belleza de esos tiempos arquetípicos; o bien oponiéndose a ellas, al creer imposible devolver a la obra de arte del pasado su estado inicial, además de ver en la restauración una destrucción del pintoresco aspecto con que el paso del tiempo la ha ido marcando. Esta será la actitud que temen destacados críticos y artistas de la Inglaterra victoriana, como Ruskin o W. Merris.

En definitiva, raramente surge la restauración como fruto de una necesidad meramente funcional: en estos momentos la actuación sobre la obra de arte antigua fue uno de los modos de participación del presente en el pasado, buscando con ello la puesta en valor, difusión y conservación del arte de otro tiempo particularmente apreciado.

La aparición del arte neoclásico fue en gran medida el resultado del estudio que se llevó a cabo durante el siglo XVIII de las obras de arte de la Antigüedad clásica. En este estudio, junto al descubrimiento de Herculano y Pompella en 1738 y 1748, hay que destacar cómo Roma se convierte en centro de intercambio de corrientes artísticas, a la vez que meta de diletantes de todas las naciones. Mayor importancia

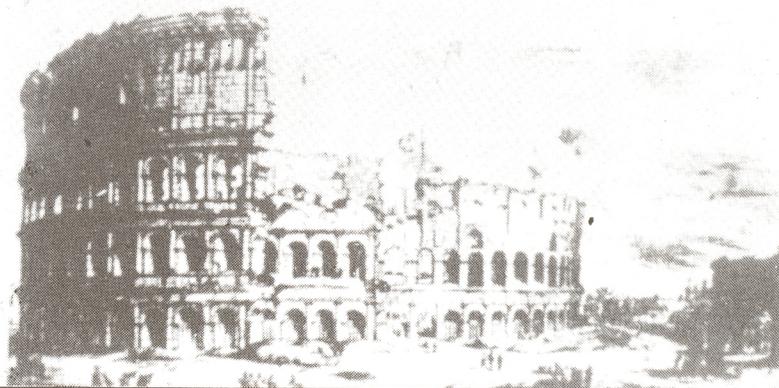
tendrá la difusión de las obras de Winckelmann y de los grabados de Piranesi, Le Roy, Stuart, o los de los arquitectos franceses pensionados en Roma, como Percier.

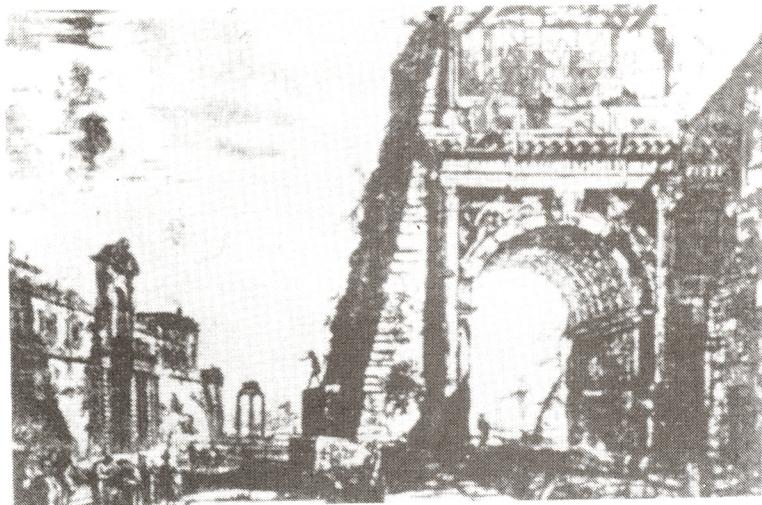
El resultado de estos estudios será que se haga perentoria la restauración de las grandes obras de arte de la antigüedad; bien por su precario estado de conservación, bien por la necesidad de facilitar su estudio, o por intentar devolverles su primitivo esplendor. Y, sobre todo, a conciencia del alto valor que poseen en toda Europa, por el papel simbólico que van a recibir de los estados donde se ubican.

ROMA NEOCLASICA

Será el más importante de los monumentos romanos, el Coliseo, el que reciba las primeras obras de consolidación. Ello no es de extrañar, conociendo el uso que hicieron de él los Papas, como fácil cantera para sus construcciones. Los grabados de Piranesi o Du Perac nos muestran su lastimoso estado a fines del XVIII. Pío VII acometerá la primera obra de restauración de importancia, en 1807, para someter el círculo exterior en su zona este. Así se construye un enorme contrafuerte de ladrillo aún hoy existente, además de cerrar en esa zona la primera de las arquerías.

Cuando se hace necesario completar zonas perdidas, el espíritu neoclásico permitirá





interpretar los elementos existentes y de acuerdo al gusto de la época, coherente con la obra original, ofrecer una síntesis adecuada. Así, bajo el papado de León XII, en 1826, se van a reconstruir en el extremo del círculo externo del Coliseo cinco arcos. Tres en el orden inferior, dos en el siguiente y uno en el superior, para terminar el final de la grada con un pequeño contrafuerte inclinado. Esta obra no se construyó en el mismo travertino de la construcción original, sino que se levantaron nueve muros de ladrillo, dándose un agradable efecto visual a la par que se diferenciara perfectamente la zona añadida.

Muy distinta es la solución que vamos a encontrar en la reintegración de las esculturas de los frontones del templo de Afaia en Egina. Fruto de una expedición de 1811, fueron a parar subastadas a manos de Luis I de Baviera. Es lógico que de entre la corte de artistas que éste había reunido en Villa Malta, en Roma, fuera Bertel Thervaldesen quien las restaurara en 1816. Hoy la obra de este escultor danés queda relegada a una generosa segunda fila, acusada de esquematismo, frialdad y falta de inspiración, pero en su momento y en su país su figura fue muy celebrada. Quizás fuera esa falta de inspiración y frío academicismo lo que diera cierta imparcialidad a sus reconstrucciones de los mármoles eginetas, lo que no impidió que fueran retiradas estas adiciones en

1967.

Volviendo a Roma, vemos sucederse los trabajos de recuperación de las obras antiguas, trabajos caracterizados por la falta de un criterio unificado. Por un lado, en ese momento se restaura la cornisa terminal del ático del arco de Constantino, en mármol, al igual que el original, mientras que el piso de la terraza interna se cubre con el empedrado habitual en ese momento de las calles de Roma. Por otro, se acometen obras en que no se usarán más elementos que los originales como la reconstrucción de las columnas del templo de Vespasiano. Pero destaca, sobre todo, la reconstrucción del arco de Tito, iniciada en 1818 por Raffaele Stern (quien ya había realizado el Braccio Nuovo en el Museo Chiaramenti del Vaticano, en el mejor estilo clásico) y completada por Giuseppe Valadier. Durante la Edad Media el arco había sido incluido en la muralla levantada por la familia Frangipane. Los dibujos y grabados de época moderna nos lo muestran muy deteriorados, pero con los elementos suficientes en planta y alzado como para poder realizarse su reconstrucción; no así en lo tocante en la decoración de las zonas perdidas. La restauración se adelantará en muchos años a la habitual de su tiempo participando de criterios en cuanto a su uso de materiales propios de nuestro siglo. Valadier usó travertinos en vez de mármoles en la parte a reconstruir, y no colocó ninguna adición

decorativa; tan sólo se reconstruyeron las molduras, columnas y pilastras de segura ubicación.

GRECIA

En Grecia encontramos una situación similar: la amplia difusión que las ruinas de la acrópolis ateniense habían tenido por Europa tras la publicación de los grabados de Le Roy y Stuart y Revett tendrán diversas consecuencias. Encontramos la construcción de grandes monumentos de nítida inspiración griega con un marcado carácter de conmemoración política. En Berlín, Karl Gotthard Langhans (1732 - 1808) erige la Puerta de Brandeburgo. El mismo tema, la entrada monumental, lo encontraremos a mediados de siglo en los Propileos que Lee von Klenza construye en Munich. De este mismo arquitecto es de destacar su Walhalla, templo dórico erigido cerca de Ratisbona, en conmemoración a la victoria sobre Napoleón en Leipzig, al igual que el Partenón, como se creía, lo había sido de la victoria sobre los persas. El príncipe Luis I de Baviera encargó este monumento en honor de los grandes alemanes; es por tanto el Walhalla, el lugar donde descansan los héroes muertos en la guerra, donde son conducidos por las walkirias. En los tímpanos se narran las victorias sobre Napoleón y sobre Augusto en el año 9 a. C., por las tribus germanas.

El mismo componente de afirmación nacional podemos verle en Grecia, pero no en la realización de nuevas construcciones; las grandes arquitecturas de la acrópolis ateniense serán los símbolos de ese nuevo estado, símbolos universalmente difundidos, por lo que su restauración será inmediata. En el 33 se demuele la fortaleza que encerraba los Propileos y la Atenea Niké. En 1834 se inicia la restauración del Partenón, en presencia del nuevo rey de Grecia, centrándose los tambores de algunas columnas del pórtico norte del Erecteion. En 1844 Pacard

restaura la tribuna de las Cariátides, mientras se desmantela la mezquita turca situada en la acrópolis. En la misma fecha RisoRangabe completa dos columnas del lado norte del Partenón.

Estas restauraciones de la acrópolis ateniense se realizan paralelamente al proyecto de Karl Friedrich Schinkel, donde en la mejor tradición pintoresquista inglesa, realiza un fantástico proyecto de palacio para el príncipe Otto de Baviera en la acrópolis, donde el Partenón se convierte en una ruina ornamental de un jardín excepcional.

Vemos pues que estas restauraciones están perfectamente integradas en el gusto artístico del momento. Su fin es el mismo que el de cualquier otro pretencioso proyecto de los príncipes alemanes. Si en otras ocasiones se levanta un nuevo palacio Pitti, como la Residencia de Munich de von Klenze o un mágico castillo medieval como Neuschwanstein, en Atenas se sacan a la luz unas ruinas que pueden igualmente servir como expresión del poder del nuevo estado. Sólo que en esta ocasión no hace falta inspirarse en ningún modelo de la Antigüedad, pues es el propio modelo quien va a retomar su lugar, recobrar su deteriorada grandiosidad y ser símbolo del poder y sabiduría de un pasado ahora añorado.

Que la obra de restauración de la acrópolis de Atenas está directamente relacionada con la búsqueda de los modelos del pasado que hace el arte de ese momento lo pone de manifiesto el entusiasmo que produce un pintor romántico danés, Martinus Rorbye (1803 - 1848). En anteriores viajes ya había plasmado la Acrópolis y sus ruinas, en la tradicional visión que del mundo clásico se tenía en la pintura europea desde Claudio de Lorena. En 1835 realiza su obra " Griegos recuperando las ruinas de los Propileos ". Aquí la recuperación del pasado se realiza no en la adopción de un estilo o un tema de



la Antigüedad, sino en la propia acción que se está narrando. El tono exótico que adquieren los personajes y sus vestiduras es el habitual, pero no su actitud. Antes dialogantes, quietos, en actitud contemplativa; ahora la evasión hacia el pasado no se traduce en la tela en una plasmación señadora de una Grecia perdida, sino en una entusiasta búsqueda de la belleza y originalidad de sus monumentos. Pero ambas facetas tienen un interés común: la búsqueda del pasado, ya sea a través de recrearlo en una nueva obra artística o restaurando el arte de ese pasado.

FILOSOFIA Y ROMANTICISMO

Si el neoclasicismo busca su ideal en la antigüedad grecolatina, en líneas generales el romanticismo tendrá su punto de referencia en la Edad Media. De modo paralelo ello traerá en el mundo de la restauración un marcado interés por las obras de arte de esa época. Pero la relación no queda ahí;

va a ser en este momento cuando se cuestione qué es o qué debería ser una restauración, cuál es su fin, cómo debe hacerse y aún más, si debe hacerse.

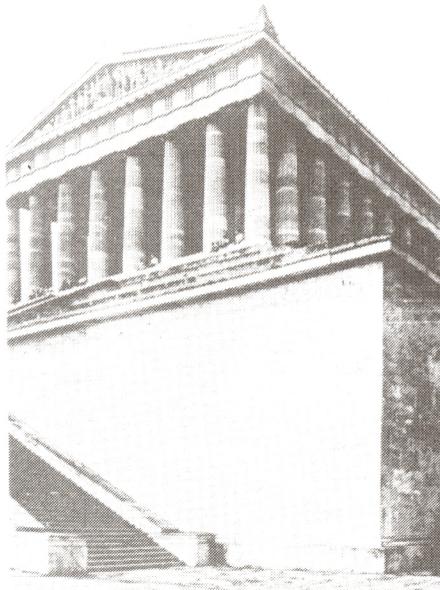
El interés por la arquitectura gótica no surge espontáneamente. En Inglaterra tendrá una tradición propia; lo vemos como parte del gusto pintoresco y tenía su continuidad en la construcción de iglesias y castillos. Pero será sobre todo la labor difusora de August Pugin la que inicie el Gothic Revival. Pugin en sus escritos argumenta la adopción del gótico no por su belleza, sino por ser el estilo por excelencia, más que como un estilo, como la Verdad. En Francia, si bien sus aspectos estructurales habían sido estudiados dentro de su tradición racionalista, el interés por el gótico vendrá marcado por una fuerte imprenta romántica. Por ello, como en el resto de Europa esta corriente historicista se verá cargada de un fuerte contenido nacionalista. Este sentido toman las restauraciones que se hagan en la Francia



de la Restauración de los edificios religiosos destruidos durante la Revolución. Paralelamente se inicia entre los alemanes la necesidad de concluir la catedral de Colonia. Schinkel había recomendado insistentemente, por razones políticas y estéticas, su restauración, al convertirse en punto focal del nacionalismo cultural alemán. Pero aunque Schinkel dirigiera las obras de restauración, el motor espiritual fue Sulpiz Beisserée, quien ya en tiempos del Imperio había tratado de interesar a Napoleón en el proyecto; después haría lo mismo con Federico Guillermo IV de Prusia. Este por fin en 1842 daría apoyo oficial al proyecto, que dirigía Ernst Friedrich Zwirner desde el 33 y a quien sustituiría Richard Veigtel en el 62. El carácter de símbolo que posee la catedral de Colonia queda patente en las palabras de un periodista en ocasión del reinicio de las obras: "La catedral constituye el valuarte más importante de Alemania, que ésta debe conservar si no quiere perecer, y que sólo caerá cuando la sangre del último teutón se haya mezclado con las olas del Padre Rhin."

VIOUET - LE - DUC

La figura de Eugène Viollet - le - Duc será esencial en el asentamiento y difusión del neogótico francés. En un principio inspirado en esa visión romántica de la arquitectura medieval, poco a poco la labor de Viollet - le - Duc se irá centrando en el estudio de las características constructivas de la arquitectura gótica, cuyo fruto será su "Dictionnaire raisonné de la architecture française du XI^e au XVI^e siècle", publicado entre 1854 y 1868 y posteriormente sus "Entretiens sur l'architecture." La difusión de sus ideas se efectuará rápidamente, desde su puesto de arquitecto en la Comisión de Monumentos Históricos, desde 1839, y sobre todo, desde 1853, como Inspector General del Servicio de Edifi-



cios Diocesanos.

El conocimiento de la arquitectura gótica lo realiza Viollet - le - Duc a través de las restauraciones que realiza, desde el momento que entra en la órbita de Próspero Merimée, en ese momento Inspector General de Monumentos Históricos. En 1839 restaura la iglesia de la Madelaine en Vézelay y colabora al año siguiente con Jean - Baptiste Antoine Lassus en la restauración de la Sainte Chapelle de París. Con este arquitecto comienza en 1844 las obras de Notre - Dame, finalizando en 1850 la nueva Sacristía y en 1864 el resto de la obra, con la colocación de la aguja del crucero.

Sus trabajos de restauración y los de sus discípulos se continuarán: Saint - Germain de Toulouse, catedrales de Amiens, Reims y Clermont - Ferrand (1864), murallas de Carcassonne (1855-60), Château de Pierrefonds en 1857, encargo de Luis Napoleón...

De modo análogo a la formulación en su obra de los principios de la arquitectura gótica, su labor le impulsará a enunciar los principios que debiera seguir la restauración de obras de arte, en la voz correspondiente de su "Dictionnaire".

Viollet - le - Duc veía en el gótico un arquetipo

no sólo de la belleza, sino de una lógica racional del genio de Francia y su sociedad. En su estudio pretendía oponer la lógica y el profundo sentido de las obras del siglo XVIII a las desviaciones que hubiera podido tener en siglos posteriores, y a las falsas imitaciones que veía en el estilo "trovador" de principios de siglo. Critica así las restauraciones que llevan a cabo en ese momento donde el espíritu gótico se había conservado, en palabras de Prosper Merimée "comme la perdrix dans le paté".

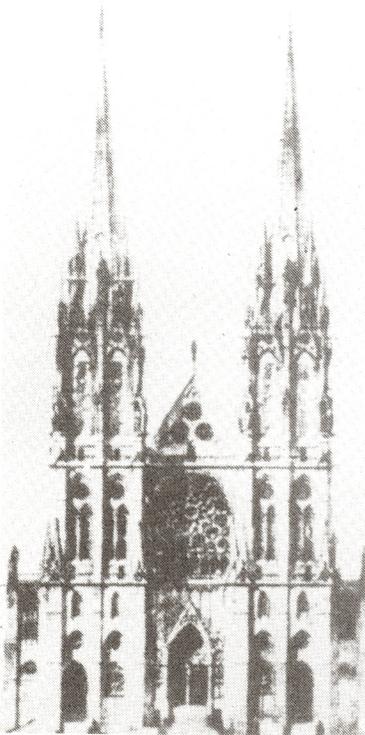
Por ello la restauración para Viollet - le - Duc debía llevar a la obra gótica a una unidad de estilo de la que no debía de haber salido y a un estado completo. "Restaurar un edificio no es mantenerlo, repararlo o rehacerlo, es restablecerle en un estado completo que pudo no haber tenido jamás en un momento dado". Pero para ello ve la necesidad de un estudio pormenorizado previo del estilo y del momento en que fue construido el edificio: "Es esencial en todo trabajo de restauración constatar exactamente la edad y el carácter del edificio y de cada parte, para escribir su proceso verbalmente, apoyado sobre documentos certeros, escritos o alzados gráficos".

Bajo este principio, Viollet - le - Duc proyecta las agujas para las torres y el crucero de Notre - Dame, si bien sólo ésta llega a realizarse; a la vez, nuevas estatuas son colocadas en la fachada y en las portadas, siguiendo el modelo de las catedrales de Amiens, Reims y Bordeaux, menos dañadas durante la Revolución.

Por otro lado, el estudio y atención que Viollet - le - Duc presta a los elementos funcionales del edificio le llevan a prevenir futuras complicaciones, proponiendo el uso de materiales más resistentes que los originales, usando los medios más enérgicos y perfectos. Así, encargó armazones de hierro para las ventanas de la Madelaine, en Vézelay, en 1845 y luego

usaría del mismo material en la armadura de la cubierta de la Sacristía de la catedral de Reims, proyectada en 1862 y en las armaduras que en esa fecha construye en el Château de Pierrefonds. Y, sobre todo, empleó el hierro de forma predominante en las agujas de la Sainte Chapelle y de Notre - Dame, en París.

Las teorías de Viollet - le - Duc tuvieron una rápida difusión por toda Europa. En Italia existía un precedente de su pensamiento en la obra de Santa María Nascente, en Milán. La finalización de la fachada del Duomo se arrastraba desde la Edad Media, habiéndose presentado diversos proyectos, al modo imperante de cada momento. Al final se construiría el proyecto de Carlo Amati y Giuseppe Zanoia, de 1809. Y anticipa a Viollet - le - Duc pues si bien su feticismo está bastante alejado de cualquier escuela medieval, sí va a eliminar lo que queda de proyectos anteriores en estilos ajenos al Gótico. Pero donde se plasman con claridad los criterios de integración estilística será en la fachada de Santa María dei Fiore en Florencia, obra de Emilio de Fabris realizada entre 1875 y 1887. El propio Viollet - le - Duc formará

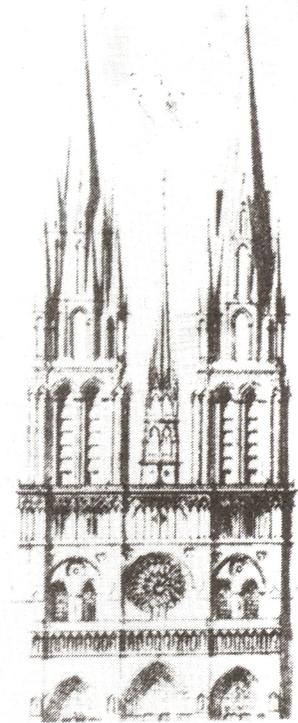


parte del jurado que adjudicó la obra de finalización de la fachada.

La revalorización del gótico y la teoría de la restauración de Viollet - le - Duc en España se patentiza en las numerosas obras que se llevan a cabo. La catedral de León, quizá el monumento con las restauraciones más problemáticas del país, ve sucederse a una serie de arquitectos al frente de los trabajos. Matias Laviña será quien inicie en 1854 la restauración bajo la nueva óptica, atajando los problemas de raíz: desmonta la catedral hasta sus cimientos y comienza la reconstrucción usando materiales de una mejor calidad en algunas zonas, además de reintegrar de forma invisible la ornamentación perdida. Tras su muerte en 1864 le sucederán Hernández Calleja y sobre todo Juan de Madrazo, amigo personal de Viollet - le - Duc. Por último Demetrio de los Rios y Serrano derribarán las casa anejas y la muralla medieval para dotar a la Catedral de su actual entorno, en una disposición aislada, como se pensaba era normal para una catedral de esta envergadura.

La lista de restauraciones según estos criterios es larga en nuestro país: monasterio de los Jerónimos Reales, por Pascual y Colomer y Enrique Repullés y Vargas. El claustro de San Juan de los Reyes en Toledo, donde se rehacen cubiertas y gárgolas. El traslado de la iglesia románica de San Martín de Fromista, por Manuel Anibla Alvarez...

Quizás por su proximidad se noas hagan más patentes las arbitrariedades a que podían dar lugar estos criterios. Viollet - le - Duc era consciente de los desaciertos a que se podía llegar siguiendo rígidamente la búsqueda de una unidad estilística, las posibles destrucciones de añadidos y reconstrucciones de valor que un monumento podía encerrar en sí, llegando a la conclusión — quizá lo único que se mantenga de sus ideas de hoy — de que " les principes absolus en ces matiéres peuvent conduire

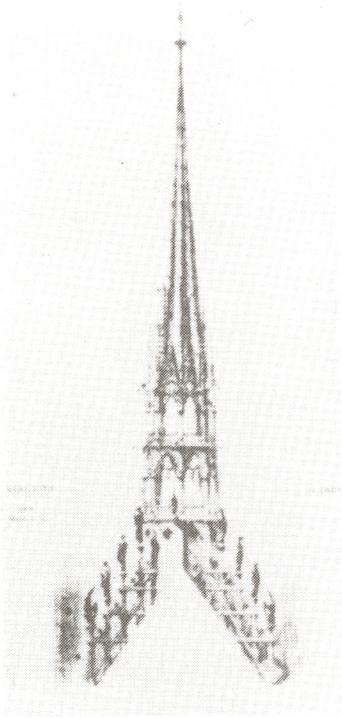


á 1 'absurde.'"

JOHN RUSKIN

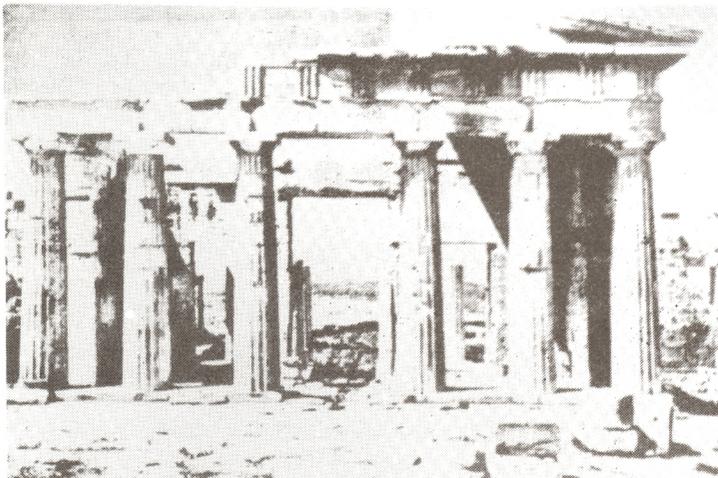
La crítica a su teoría de la restauración no se hará esperar, teniendo en John Ruskin a su principal destructor. John Ruskin (1819 - 1900) escritor y crítico de arte londinense tuvo un gran papel en el desarrollo del interés por la Edad Media en Inglaterra. Descubrió y promocionó polémicamente a los pintores prerrafaelistas; sus pensamientos sobre el uso del cottage en el paisaje inglés enlazaban con la constante tradición pintoresquista. Su postura nace de su rechazo a la naciente sociedad industrial: plantea que el arte de cada época es resultado de la suerte de sus gentes y ve en la Edad Media el modelo a imitar en la búsqueda de esa sociedad perfecta de gentes buenas y felices. Niega la posibilidad de encontrar alguna emoción estética en cualquier obra de una máquina, propugnando el retorno a la fabricación artesanal.

No es de extrañar que ante la obra de arte Ruskin adopte una postura casi mística, excitado más que por las estructuras de los edificios por los diseños y texturas de sus superficies, como



símbolos de la autenticidad de ese arte. Para Ruskin la superficie trabajada revelaba la naturaleza del hombre y la sociedad de la que formaba parte.

En este marco de pensamiento no es de extrañar su dura crítica a cualquier tipo de restauración. " Restauración significa la destrucción más completa que puede sufrir un edificio (...) destrucción acompañada de una falsa descripción del monumento destruido. Es imposible, tan imposible como resucitar a los muertos, resucitar lo que fue bello y grande en arquitectura. (...) En cuanto a la pura imitación absoluta, es materialmente imposible ¿ Qué imitación puede hacerse de unas superficies de las que ha desaparecido una media pulgada de espesor ? (...)



Pero Ruskin no sólo plantea la posibilidad de lograr una restauración. Afirma que la obra de arte es una creación que pertenece únicamente a su creador, en la que sólo podemos recrearnos, asistir a su decadencia, contemplar su arruinamiento, pero "no tenemos el derecho de tocarlas, puesto que no nos pertenecen ". La obra de arte es válida únicamente en su forma originaria y cualquier intervención sobre ella es arbitraria y contraria a su esencia. Como cualquier criatura el monumento tiene su vida: nace, crece, madura, envejece y muere; podrá ésta ser más o menos larga, pero su fin es seguro y lo más sabio es aceptarlo. Y aceptarlo porque como ruina tiene una dignidad y un aspecto pintoresco que le confiere un especial valor artístico. Fiel a su postura, en 1874 Ruskin rechazó la medalla de oro del Royal Institute of British Architects, ya que en él había hombres que estaban desfigurando los edificios que él amaba. Pero sin duda donde mayor relevancia tenga su teoría sobre la restauración será en su influencia en William Morris.

William Morris (1834 - 1896), poeta y político es conocido en la Historia del Arte por su labor en la puesta en valor de las " Crafts Arts " en igualdad a las " Fine Arts ". Influído por el pensamiento de Ruskin, busca un nuevo — o tradicional — método de producción artesanal que impida la sumisión del obrero al sistema fabril y permita la plasmación de la felicidad del artista en la

belleza de la obra realizada. Vinculado en un principio a la Hermandad Prerrafaelista, a la larga abandonó y superó los motivos de diseños de motivos medievales. Diseños que desde 1861, en la firma que lleva su nombre, se materializan en telas, mobiliarios, vidrios, cerámica, libros... Su visión sobre la restauración es idéntica a la de Ruskin: " El obrero de hoy no es un artista como lo eran sus antecesores: es imposible que bajo sus circunstancias pueda traducir el trabajo del artesano antiguo ". Pero yendo más allá, Morris, debido a su creciente posicionamiento social y su esperanza de cambio, llegará a ver la protección de los edificios antiguos como parte del trabajo para un futuro diferente. Había, para él, de llegar un momento en el que ver la belleza en el entorno diario sería de nuevo un placer común.

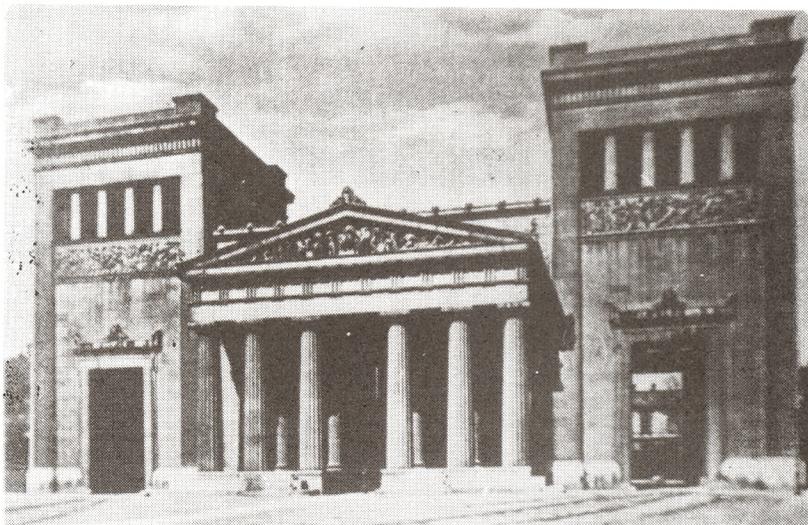
Surge así la Sociedad para la Protección de Edificios Antiguos, S.P.A.B., en 1877, de la que Morris fue secretario en los primeros años y principal promotor. Cierra la venta de sus productos —sobre todo cristal de color— que pudieran usarse en restauraciones. Fruto de sus acciones será el abandono de los proyectos de ampliación de Westminster Chapel; también se evita la demolición de las iglesias clásicas de Londres de St. Mary al Hill y St. Mary le Strand. En el mismo momento se realiza la campaña, cuyo memorial llegaría a firmar Disraeli, para evitar la reconstrucción del frente occidental de San Marcos de Venecia.

Hemos visto hasta qué punto los criterios de restauración, si los hubo, fueron dispares en el siglo XIX, según la visión que de la obra de arte del pasado tuviera el movimiento artístico de la necesidad de fijar los criterios - el fin, el modo, los medios — que universalmente debieren usarse en la restauración de las obras de arte. La restauración del arte del pasado pasará ahora por un prisma objetivo y científico, atento

más a los problemas del material constitutivo de la obra que a su contenido espiritual o emotivo. Al menos, de eso se trata.

REFERENCIAS

1. A. Pirelli, "La dialéctica del revival en el debate clásico - romántico", pág. 47. En "El pasado en el presente", Giulio Carlo Argan, ed.
2. G.C. Argan, "El revival", ibid., pág. 7.
3. Carlo Ceschi, "Teoría e Steria del Restauro", pág. 40.
4. Bianchi Bandinelli apunta la inadecuado de esta decisión: la restauración de Thorvaldsen había pasado a ser parte de la historia de estos mármoles y para el entendido era fácilmente discernibles, mientras que al profano le ayudaban a interpretar la forma artística en su totalidad. R. Bianchi Bandinelli "Introducción a la arqueología como estudio del arte clásico".
5. C. Ceschi, op. cit. pág. 41.
6. En cuanto a los primeros criterios adoptados internacionalmente sobre uso de materiales en restauración ver "La conservation des monuments d' Art et d' Historie". Office International de Museés. París, 1933.
7. Julien David Lerey, "Les ruines des plus beaux monuments de la Grece", 1758. Paralelamente aparecen "Antiquities of Athens and other valuable antiquities in Grece".
8. Mideleten y Watkin ponen de manifiesto cómo el uso de temas del pasado es común a romanticismo y clasicismo y cómo en el caso de la Walhalla se unen, usándose un vocabulario clásico en una expresión puramente romántica. "Arquitectura moderna" pág. 104.
9. Ibid. pág. 272.
10. Ibid. pág. 320.



11. "Contrasts". 1836. "The true principles of Christian architecture", 1834. "The present stat of Ecclesiastical Architecture in England", 1843. "An Apelegy for the Revival of Christian Architecture in England", 1843.
12. Mideleton, R. Watkin, D. ep. pág. 320.
13. Honour, H., "El romanticismo", págs 232-234.
14. Paul Léon, en "La conservation des monuments..." op. cit. pág 56
15. Ibid., pág 53.
16. E. Viollet - le - Duc, op. cit. vol. VIII, pág. 14
17. Ibid, pág 23.
18. Ibid, pág 26.
19. Puede ser ilustrativo este texto donde se plasma la visión que sobre la obra gótica y su restauración se tiene en la España de ese momento: "... el arquitecto directo, después del más detenido estudio del estilo primordial de tan grandioso templo, de los defectos de su construcción y de la profanación que se había haehco en los siglos posteriores con las heterogéneas adicciones hechas, convencido de que sólo había dos medios para salvar aquel edificio para lo sucesivo; ya manteniendo el monumento con todos sus defectos de construcción (...) ya restaurado completamente según el genio y pureza del arte que habria precedido en su concepción

y que caracterizó tan gloriosamente aquella época cristiana..." Matías Laviña. "La catedral de León". 1876.

20. E. Viollet - le - Duc, op. cit. pág. 23.
21. Ibid. pág 24.
22. John Ruskin, "The Seven lampes of the architecture". 1849. Ed. castellano Ed. Avrial (s.a.) pág 205 - 6.
23. Ibid., pág 207.
24. May Morris, "Willian Morris, Artist, Writer, Socialist" 1963. pág 123 cit. Paul Thompson "Catálogo de la exposición W. Morris". Madrid, 1984, pág 37.
25. Paul Thompson, op. cit. pág. 41.

Por Juan Altieri.

