

Los restauradores

CAMILLO BOITO

Publicación original: Camillo Boito (1884) *I restauratori, Conferenza tenuta all'Esposizione di Torino il 7 giugno 1884*, G. Barbèra, Editore, Firenze.

Traducción de Mariana Coronel, Juana Gómez Badillo y Valerie Magar

Este tema, al haber sido anunciado, les debe haber parecido sumamente tedioso. Y cuando haya terminado de razonar frente a tan distinguido auditorio, sobre el arte de cuatro o cinco siglos atrás, el discurso les parecerá aún más tedioso que el tema. La culpa será toda del orador, pues el tema en sí mismo es bello y variado. Para restaurar bien es necesario amar y entender el monumento, sea éste una escultura, un cuadro o un edificio, es decir sobre lo que se trabaja: el arte antiguo en general. Ahora bien, ¿qué siglos supieron amar y entender las bellezas del pasado? Y nosotros, los de hoy en día, ¿cómo sabemos amarlas y entenderlas?

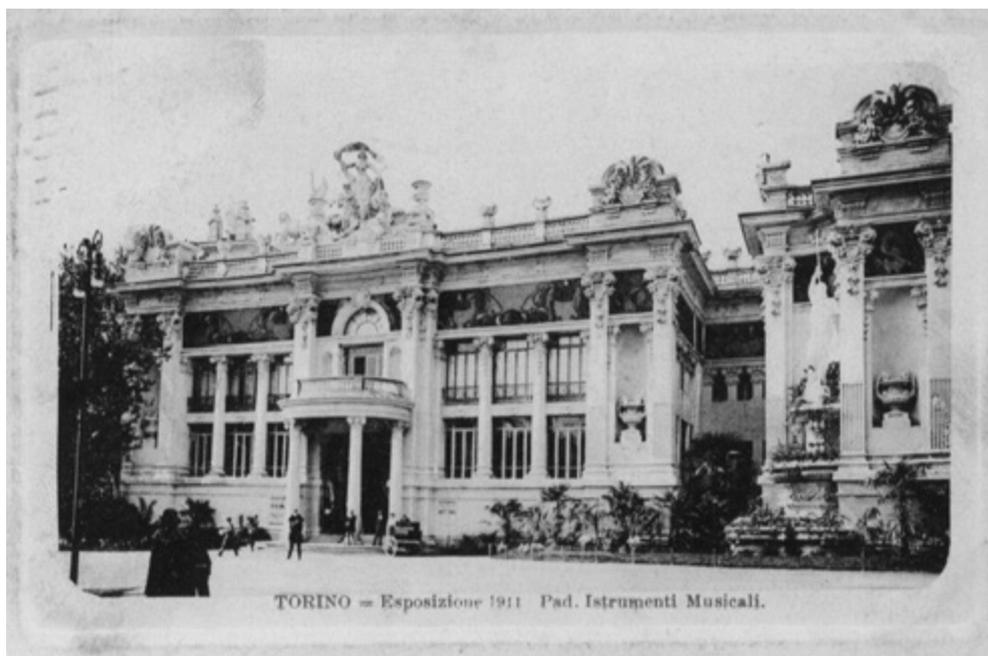
No voy a demorar un minuto más en decirles, señores, para su alivio, que nosotros, respecto de estas cosas, vivimos en una edad muy afortunada; es más, desde que el mundo es mundo, nunca ha habido una más afortunada que la nuestra. Hemos hurgado minuciosamente en la historia del pasado, moderna y antigua, de todos los países, de todos los pueblos: estos últimos cincuenta o sesenta años llevan ventaja en la estimación y conocimiento imparcial de todo aquello que ha sido, en primera instancia, un hecho de arte y belleza. Para nosotros, la pirámide egipcia, el templo griego, el anfiteatro romano, las catacumbas cristianas, el bautisterio bizantino, la basílica lombarda, la catedral gótica, los palacios del Quinientos, las cartelas del Seiscientos, las especificidades del Setecientos, no guardan misterio alguno. Podemos entrar a todos lados guiados por nuestro olfato crítico, por nuestra clarividencia histórica; e iluminamos espléndidamente todas las cosas para nuestros coetáneos y para nuestros descendientes.

Se desentierran ciudades perdidas por miles y miles de años, se excavan grandiosas civilizaciones ignoradas de su tumba. Por ejemplo, ¡Pompeya y Herculano! Y en estas grandiosidades se buscan las minucias; no se tiene paz hasta que el fragmento de una columna, la porción de una escultura, el fragmento de una palabra grabada, o un pedazo roto de bronce, de oro o de arcilla, han develado a nuestra impaciente e infatigable curiosidad, el más íntimo de sus secretos. Coloquemos juntos en nuestra mente a los monstruos asirios y a las serenas gracias fidiacas, a Mino da Fiesole y a Bernini, a fra Angélico y al *mataccio*¹ Sodoma de Vercelli, piemontés.

¹ Vasari se refiere a Sodoma como el *mataccio* (diminutivo de loco) en *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1550, Torrentini). Nota de la traducción.



POMPEYA. ca 1880. Imagen: Giorgio Sommer.



TORINO. Exposición de 1911. Imagen: Wikimedia Commons.



FUENTE DE LOS CUATRO RÍOS
Detalle del Danubio. Gian Lorenzo Bernini, 1651.
Piazza Navona, Roma.
Imagen: Valerie Magar.



SACRO MONTE DI VARALLO
Varallo Sesia, Vercelli.
Imagen: Valerie Magar.

Del burlón Olivieri, turinés (detengámonos un instante en esta amada provincia), del abundante Gallari de Andorno, que tiene cierta semejanza con Bibbiena y con Tiepolo, de esta especie de Callot, que fue Boetto de Fossano, de Moncalvo de Monferrato, se llega gustoso a Bernardino Lanino de Valduggia, y a su gran maestro Gaudencio Ferrari, nacido también en Val Sosia, a quien sobre el sagrado y estupendo monte de Varallo, tributarán dentro de poco los honores del cuarto centenario; de aquel singularísimo Defendente de Ferraris de Chivasso, de quien siempre se han admirado las obras y cuyo nombre se ignoraba hasta hace pocos años, se pasa a Gerolamo Giovenone de Vercelli; al glorioso Ambrogio, llamado el Borgoñón, quien nació en el pueblo piemontés de Fossano; a Macrino d'Alba; y más arriba a las pinturas en la iglesia del cementerio antiguo de Avigliana, en la iglesia del cementerio de Buttigliera d'Asti, en la sacristía de San Antonio de Ranveso en Val Susa.

Señores, echen un vistazo alrededor de estas logias, entren en la capilla aquí junto, siéntense sobre las bancas esculpidas en la inigualable sala de los barones; admiren esta vieja escuela, la cual en la arquitectura y en la ornamentación se confunde casi con el gótico francés, pero en la pintura se distancia de éste: no es toscana, no es lombarda, sino que muestra un signo de naturaleza propia, a través de la cual permanece un trazo leve, aquí y allá, en el arte piemontés hasta el siglo XVIII.

Por lo tanto, nosotros del afortunado siglo XIX, tenemos un brazo tan grande que acoge todas estas cosas. Esta fortaleza, esta aldea, no se habrían podido imaginar en ninguna otra época. Y si la Comisión para la historia del arte hubiera seguido su propuesta, aquella de reunir en edificios de diversas arquitecturas las ornamentaciones, los enseres de las épocas principales del arte del año mil en adelante, habría sabido hacerlo igualmente bien; y nosotros habríamos pasado del grave modelo románico a las sutilezas góticas, de éstas a las purezas del Renacimiento, y después al clasicismo del *Risorgimento*, y después a las pompas barrocas, a las doraduras del Rococó, siempre admirando. Cien veces mejor el Castillo; cierto, si a la Comisión le hubiera complacido mostrarse ecléctica, al día de hoy lo habría logrado.

Habría sido necesario mucho estudio y mucho ingenio, pero menos de aquel que tuvo Rafael Sanzio, quien en su conocida carta a León X, corregida quizá, según los decires, por Castiglione, advierte cómo los alemanes (el arte gótico era llamado siempre alemán) "a menudo ponían solamente una figura cualquiera, agachada y mal hecha, como ménsula para sostener una trabe, y animales extraños y follaje burdo, fuera de cualquier razón natural". El famoso Averulino, llamado a la griega también Filarete, es decir, amante de virtudes, autor del Hospital Mayor de Milán —donde también empleó el arco de sexto agudo—, llama aquel modo "una mala práctica que maldito sea quien la introdujo; y creo", agrega, "que no fue más que gente bárbara quien la llevó a Italia". Paladio, después de haber arremetido violentamente contra algunos arquitectos ultramontanos, los cuales se habían ocupado impropriamente de sus obras, para colmo de injuria les gritó: "Ustedes muestran el espíritu que corresponde a su baja arquitectura alemana".

Yo recuerdo, señores (tenía entonces 12 o 13 años), a mis primeros maestros de arquitectura. Eran muy mayores, y murieron hace ya más de un cuarto de siglo. En el fondo ambos sentían el más arrogante desprecio por las novedades, que se empeñaba en introducir en la Academia de Venecia el marqués Pietro Selvatico, y no en la palabra, sino en la sustancia, hablaban del arte gótico como Paladio; es más, uno de los dos, un hombrecillo pequeño, redondo, imberbe, sonriente, tranquilo, había liberado de impurezas la fachada del Palacio Vendramin Calergi, aquel milagro de



PALACIO VENDRAMIN CALERGI

Gran Canal, Venecia.

Imagen: Valerie Magar.

Pietro Lombardo, que alegra el Gran Canal, y no es gótico, sino del Renacimiento —la purgó siguiendo los preceptos de Vignola, cambiando las proporciones de los órdenes, rebajando la mitad de la última cornisa, quitando las bíforas de las arcadas; y como me quería mucho, y yo, confieso, también lo quería a él, sin que Selvático lo supiera, me hacía dibujar aquel castigado modelo.

Este casto viejecillo, como el abad Juvara, autor del templo de Superga; como el Padre Guarini, autor del torcido y retorcido palacio Carignano; como Baccio Pintelli y Meo del Caprino, autores de aquel gentilísimo ejemplar de arquitectura del Renacimiento, que es el duomo de San Juan; como los arquitectos desconocidos que levantaron el Castillo pardo, el vetusto campanario de La Consolata y Puerta Palatina, todos tuvieron un ideal propio de su tiempo, en absoluto distinto del de otras épocas, un ideal único, absoluto, claro, inamovible.

A nosotros nos parece por el contrario la cosa más natural del mundo que, por ejemplo, el ingreso principal de la Exposición sea de estilo del Quinientos, mientras que la entrada del Corso Raffaello es de estilo morisco; que el palacio de las Bellas Artes sea al modo pompeyano, mientras que los otros edificios o pabellones son barrocos o suizos o rusos o turcos, o qué sé yo. De hecho, antes de las últimas tres o cuatro generaciones, nadie habría pensado seriamente, ni siquiera para una Exposición provisional, en semejante babilonia. Nosotros hoy (y no hablo de los italianos solamente, sino de todos los pueblos civilizados), somos políglotas; pero nuestra lengua, precisamente nuestra en el arte, ¿dónde está? ¿Cuál será la huella artística especial, que nos deba distinguir de las otras épocas en la gran reseña de los siglos? Y la edad presente, en relación con el arte, ¿acaso se puede llamar una época?

Nos dirán: "los restauradores", ¡Bella gloria!

Pero lo curioso es que, mientras nuestra gran sabiduría consiste en entender y reproducir minuciosa y detalladamente todo el pasado del arte, considerando que esta reciente virtud nos hace ser maravillosamente aptos para completar las obras de cada uno de los siglos transcurridos, las cuales llegan a nosotros mutiladas, alteradas o en ruinas, la sola cosa sabia que –salvo en raros casos– nos quede por hacer, es ésta: dejarlas en paz, o, cuando sea necesario, liberarlas de las más o menos malas restauraciones antiguas. ¡Es duro! ¡Saber hacer una cosa muy bien, y tener que contentarse con abstenerse o deshacer! Pero aquí no se habla de conservación, que es sobre todo la obligación de cada gobierno civil, de cada provincia, de cada municipio, de cada consorcio, de cada hombre que no sea ignorante o vil, el procurar que las viejas obras bellas, producto del ingenio humano, sean largamente celadas para la admiración del mundo. Pero una cosa es *conservar*, otra cosa es *restaurar*, es más, muy a menudo una cosa es lo contrario de la otra; y mi discurso se dirige no a los conservadores, hombres necesarios y beneméritos, sino a los restauradores, hombres casi siempre superfluos y peligrosos.

Estas últimas propuestas –en el brevísimo tiempo que nos queda antes de la cena– trataré de demostrar, hablando primero de las esculturas donde la cuestión es más bien llana, después de la pintura, donde comienza a intrincarse y finalmente de la arquitectura, donde se cae en un campo espinoso.

*



HÉRCULES FARNESIO

Glicón de Atenas, 216 d.C

Museo Arqueológico

Nacional de Nápoles

Imagen: Wikimedia Commons.



TORO FARNESIO

Apolonio y Taurisco de Tralles,
s. III d.C. Museo Arqueológico
Nacional de Nápoles.

Imagen: Wikimedia Commons.

Dejemos de lado las esculturas perdidas de las cuales los escritores nos narran milagros: yacen como los muertos y nosotros debemos brindarles paz; pero ustedes saben tanto como yo, señores, que son raras las figuras antiguas de mármol o de bronce delante a las cuales no haya sido pronunciada la terrible palabra *apócrifo*. Copia o no, copia fiel o licenciosa, son cosas antiguas y bellísimas y de ello nos podemos contentar. Ahora, con raras excepciones, las esculturas griegas y romanas (los romanos fueron originales y grandes en los retratos) nos han llegado cuarteadas, mancadas, despojadas de algún miembro, por lo menos de una o de otra extremidad. Del siglo XVI en adelante, se generó un furor por restaurarlas. Las restauraciones malas y mediocres, y en general, las restauraciones modernas, se reconocen fácilmente; pero la cuestión se vuelve menos segura cuando se trata de restauraciones antiguas. No basta ver que un miembro está pegado para deducir que haya sido agregado; las verdaderas piernas del *Hércules Farnesio* se encontraron dentro de un pozo a tres millas de las Termas de Caracalla, donde alrededor de 1510 habían desenterrado el cuerpo. Además, a menudo los mismos escultores griegos y romanos hacían las esculturas en varios bloques. No basta tampoco encontrar alguna diferencia de modo: el grupo original llamado *Toro Farnesio* (cito a propósito las obras que están vivas en la memoria de todos ustedes, señoras y señores), fue trabajado por dos artífices en conjunto, Apollonio y Taurisco; el *Laocoonte* por tres de Rodas: Agesandro, Atenodoro y Polidoro.

¡De cuántos errores han sido causa las restauraciones! No ignoran la disputa a que dio lugar el violín que colocó Bernini en manos de un *Apolo*. Conocen quizá esta gran pregunta: si los griegos y los romanos herraban los caballos. Parecía que no; pero he aquí que emerge un bajorrelieve donde se observan claramente las herraduras con

grandes clavos; y un arqueólogo de nuestros días, famoso, siempre cauto y sagaz, los ve y grita: *los herraban*. Aquellas patas, sin embargo, eran un arreglo. El *Arrotino* se convierte en un *Descuartizador de Marsia*; la *Lucrecia* descubierta en Trastevere, y por la cual un papa, León X, escribió versos latinos, se transforma en *Ariana*; el *Jasón* de la Gliptoteca de Múnich se creyó era un *Cincinato*; el *Apolo de la cítara*, del cual no son genuinas la espalda con el brazo derecho ni la mano izquierda, con la mayor parte de la lira, era conocido antes bajo el nombre de *Musa Barberini*, es más, Winckelmann encontró en él nada menos que la *Erato* del estatuario Agelada.

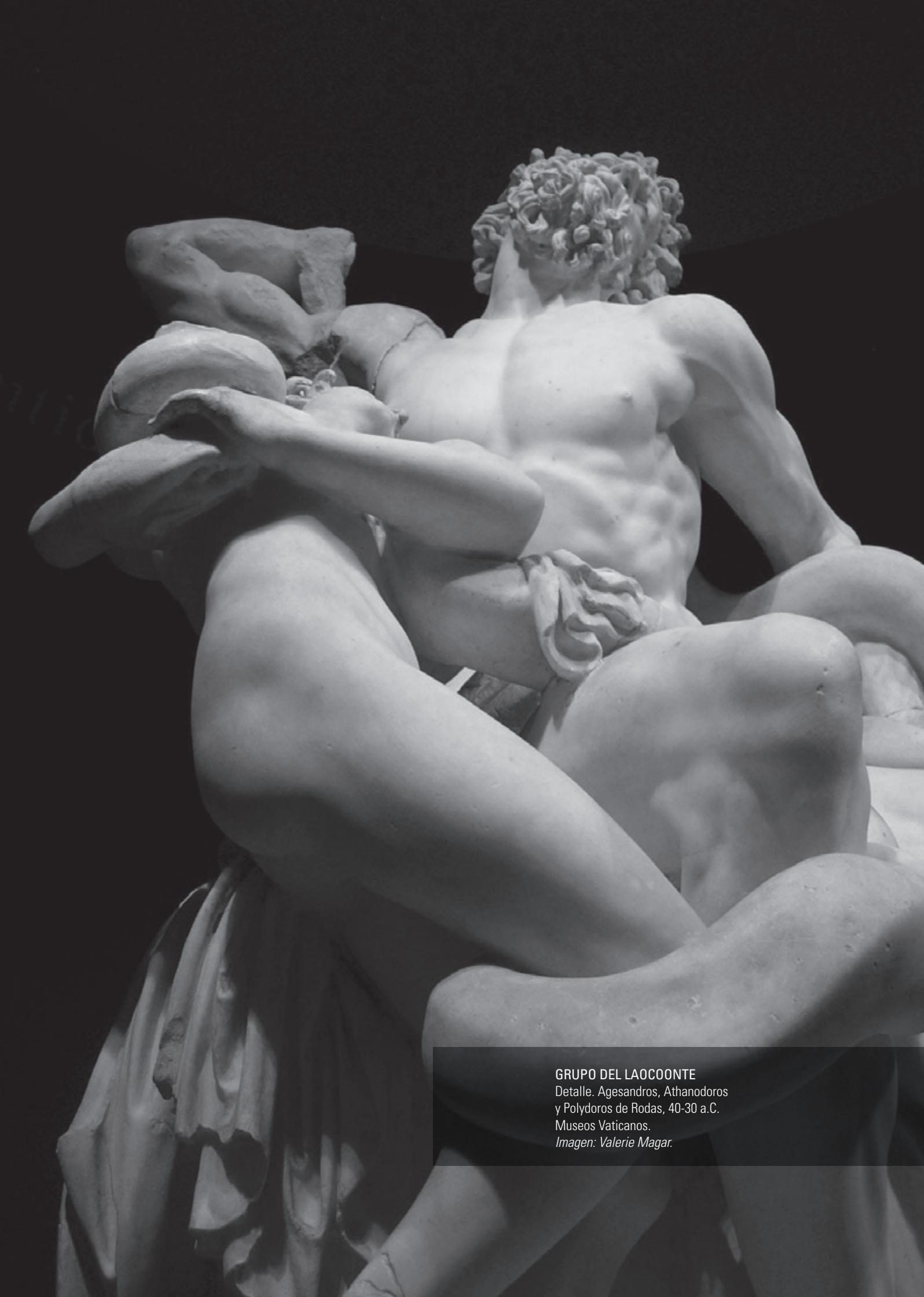
He mencionado al *Hércules en reposo*, todo músculo, imponente, verdadero símbolo de fuerza. Ninguno parecía más adecuado que Miguel Ángel para agregar las piernas que no se habían encontrado todavía. Paolo III lo llama y le ordena hacerlo. El artista empieza a trabajar, las hace de yeso y se las ajusta al coloso; mira, vuelve a mirar, gira alrededor, vuelve a girar, y después, ladeando la cabeza, da martillazos hasta que las piernas quedaron hechas pedazos. Dicen que gritó: "ni siquiera un dedo sabría hacer de esta escultura". Las piernas fueron entonces agregadas por Guglielmo della Porta; no se entendió que las había hecho mal sino hasta dos siglos después cuando se encontraron, como ya dije, las piernas de Glicón, si es que la estatua es de Glicón.

Al grupo del Laocoonte, que Plinio pone delante de todas las obras de escultura y pintura, donde nota *el admirable entrelazado de los dragones*, sucedió que habiendo sido desenterrada desde hace poco una pequeña reproducción en bronce del grupo del Laocoonte original, se entendió cómo el brazo derecho del padre, con el cual intenta el supremo esfuerzo de separarse de una de las serpientes, así como el brazo derecho del hijo menor, levantado en acto de desesperación, fueron licenciosamente rehechos, ya que tanto el padre como el niño, en el grupo en bronce doblan el brazo poniéndose la mano sobre la cabeza. Y así el pobre señor Cornacchini restaurador, quedó al descubierto.²

Antes cité a Plinio. No quiero dejar pasar la oportunidad de mostrarles una sugerencia higiénica, tomada de su *Historia Natural*, y que no es ajena al tema de la escultura del cual estamos hablando. Si acaso tienen dolor de cabeza, tomen la yerba nacida sobre la cabeza de una escultura, y con un hilo rojo, átenla a la ropa: de inmediato sanarán (Libro XXIV, capítulo 19).

Pero en resumidas cuentas, acerca de estas benditas restauraciones que confieren a la obra antigua un concepto lejano del original, o por lo menos dudoso, ¿existe una verdadera necesidad? ¿No son admirables así, rotos y mancos, el *torso de Hércules* llamado del Belvedere, el *torso de Baco* llamado Farnesio: el primero, una sensación de grandioso vigor muy natural, el segundo, una sensación de suavidad elegante? ¿No es admirable y seductora por demás, aquella *Psique* que fue encontrada al finalizar el siglo XVIII entre las ruinas del anfiteatro de Capua, y que ahora luce en el museo de Nápoles? Y aún le falta el brazo derecho, el brazo izquierdo y un pedazo de espalda, así como un lado, y todo lo que va desde el ombligo hacia abajo y la coronilla de la cabeza. Sobre el dorso están las huellas del injerto de las alas; y se dobla en acto de gracia inefable, y mira hacia abajo, quizá al joven Cupido, que tendría que estar junto a ella, quizá a la fatal luciérnaga, o a la mariposa, que debería tener en la mano. En estas vagas dudas, la imaginación se inspira y se deleita y se enamora. Es encanto. Si Miguel Ángel mismo o Canova la hubieran completado, ya no se alzaría hacia nosotros, independiente, el genio del artífice griego desconocido; nosotros no podríamos volar más a través de los siglos hasta el privilegiado país de la eterna belleza.

² La frase original es un juego de palabras con el apellido del restaurador: "E così il povero signor Cornacchini, restauratore, è rimasto scornacchiato". Nota de la traducción.



GRUPO DEL LAOCOONTE

Detalle. Agesandros, Athanodoros
y Polydoros de Rodas, 40-30 a.C.
Museos Vaticanos.

Imagen: Valerie Magar.



TORSO DEL BELVEDERE
Apolonios, s. I a.C. Museos Vaticanos.
Imagen: Valerie Magar.



CONSTANTINO
313-324 d. C. Museos Capitolinos.
Imagen: Valerie Magar.

Hay una parte de la cara, la principal en los bustos monocromáticos, que los catálogos extranjeros bien hechos, registran a menudo como restaurada, pero de la cual por fortuna no es difícil descubrir la incrustación; incluso en el caso de los catálogos mal hechos, como en general son los nuestros, no indican precisamente las restauraciones. Es la nariz contra la cual, además de las caídas, los enterramientos, las ruinas de cualquier época y origen, se aferran gustosos incluso los jóvenes actuales; y para convencerse basta pasear sobre el Pincio, contemplando las efigies de los innumerables hombres ilustres. Los ojos, espejo del alma, y la boca sin el color de las pupilas y de los labios, pierden mucho de su expresión, máxime que las pupilas en el mejor periodo del arte antiguo no fueron señaladas en absoluto, o desaparecieron, porque estaban pintadas o formadas con esmalte o incrustadas con piedras preciosas. La nariz, por el contrario, tanto en el mármol como en el bronce, de frente como de perfil, imprime a la fisonomía la firmeza del carácter: basta una diferencia casi imperceptible en la línea de su unión con la frente, en la anchura, en la forma recta o aguileña o respingada o chata o sinuosa y en la amplitud de las fosas nasales, para alterar el aspecto y la expresión de las facciones.

Leonardo da Vinci lo muestra en las caricaturas bizarras; los romanos y los griegos deducían de la nariz, un indicio del alma, como después hicieron los fisionomistas. En la Biblia misma, miren el Levítico que prohíbe acercarse al altar *a aquel que tenga la nariz aplastada o desmesurada* (Capítulo XXI, versículo 18), y el *Cantar de los Cantares* (Capítulo VII, versículo 4) no en todas las traducciones, pero en las más fieles exclama: *tu cuello parece una torre de marfil; tus ojos parecen los estanques que están en Hesbón, junto a la puerta de Bal-rabbin; tu nariz asemeja a la Torre del Líbano que mira hacia Damasco.*

Para los judíos, la nariz era la sede de la cólera y nosotros mismos decimos *Saltar la mosca a la nariz*, como decimos *Tener buena nariz*, o simplemente *Tener nariz* cuando se tiene buen juicio, se es prudente, avisado, y *Tomar o Llevar por la nariz*, o *Meter la nariz* y *Quedarse con un palmo de nariz*, o *Dejar a alguien con un palmo de nariz*. . . del mismo modo que quedarán ustedes señores, disculpen, después que haya terminado mi conferencia. No pretendo bromear; el grave, el solemne Tomás, que no bromeaba, en sus *Pensamientos morales* dedica dos capítulos a la nariz ya cantados por los poetas y comienza así: "Grande es el poder de la nariz en la simpatía de los mortales". Después de haber afirmado que "la civilización puede mucho sobre las narices", sentencia: "Ojos azules, nariz larga: mujer que no es buena. – Nariz recta: alma cuando menos ligera. – Abundante y nariz larga: bondad. – Nariz que se inclina a besar la boca: poco ingenio", y continúa, pero creo que con eso sea suficiente para nosotros.

Lo que yo buscaba era mostrarles la gran importancia de la nariz en la fisonomía y en la estatuaria para conducirlos a esta interrogante: en los bustos o en las esculturas, donde falta la nariz, ¿se debe volver a colocar o no? Dejando la cabeza sin la nariz, ciertamente se tolera una fealdad horrenda: nosotros podemos fantasear con los brazos, las piernas de una figura, incluso con la espalda y un pedazo de la nuca, pero para adivinar una nariz que no existe, se requiere de un esfuerzo quizá superior a nuestra imaginación. Por lo tanto ¿por qué no dejarnos socorrer por un gran artista, quien después de haber estudiado bien el carácter de la cara rota, complete con el mármol -toda vez que está en grado de hacerlo- aquello que nosotros no sabemos alcanzar idealmente con nuestro ingenio?

Daré mi punto de vista. A mí, confieso, repugna también en esta ocasión, incluso tratándose de un restaurador insigne, dejarme engañar. El restaurador a la sazón, me da la fisonomía que le gusta; pero yo quiero precisamente la antigua, la genuina, aquella que salió del cincel del artista griego o romano, sin agregados y sin embellecimientos.

El intérprete, aunque sea grandísimo, me llena de grandes sospechas. En un solo caso, el completarlo puede parecer tolerable, e incluso a veces deseable: en el caso que de la escultura o del retrato hubieran otros ejemplares seguros y completos, o por lo menos medallas claras o cameos evidentes.

Teoría general para la escultura: NADA DE RESTAURACIONES, Y ELIMINAR DE INMEDIATO SIN REMISIÓN, TODAS AQUELLAS QUE SE HICIERON HASTA AHORA, RECIENTES O ANTIGUAS.

*

Antes de pasar a la pintura, pongámonos de acuerdo en dos puntos. El primero es éste. Aquél que trayendo de un arte del pasado todos los elementos de la propia obra, la realice nueva desde el inicio, no tiene nada en común con el restaurador. En el Castillo en el cual estamos, en el pueblo que está aquí junto, cada concepto y cada detalle, tanto de la arquitectura como de la ornamentación se obtuvieron (y el Catálogo se afana en probarlo) de modelos reales del siglo XV; pero todo es —como se sabe— recompuesto, de tal manera que el trabajo aparece como una verdadera obra de arte, donde nos sabemos si loar más la escrupulosa cautela del arqueólogo, o la fiel finura del copista, o más aún, el genio rehacedor del arquitecto y el espíritu del artífice, adivinador de singulares aspectos prospectivos y románticos. La vida que hay aquí dentro provino del ánimo creativo; lo bello, que nos conmueve, no es el parto grave del estudio, es el hijo volante de la imaginación.

No era un restaurador Dupré, cuando de joven esculpía un crucifijo en boj,³ *robando aquí y allá*, y el *Cristo* fue considerado como obra del siglo XV por Bartolini, quien sabía mucho del tema; ni cuando esculpió un cofre con mucha ornamentación y una cabeza de Medusa, el cual, después que el mismo Bartolini la declaró uno de los labores más bellos de Del Tasso, hecho a partir de dibujos de Benvenuto Cellini, y que fue vendido a la marquesa Poldi de Milán: la marquesa, pasados algunos años, lo mostró a Dupré, como una insigne obra antigua, de modo tal que el artista con remordimiento, dijo: —“Señora marquesa, perdóneme, este trabajo es mío”, — y la marquesa respondió: —“No importa, es más, me da gusto”. Dupré le rogó solamente no decir nada al gran maestro iracundo y gruñón.

No era un restaurador Buonarrotti, cuando a los veinte años esculpía en mármol aquel *Cupido durmiente*, que al precio de doscientos ducados, un milanés embaucador vendió como antiguo al cardenal de San Jorge, el cual a diferencia de la marquesa Poldi, no pudo estar en paz por haber sido engañado, si bien que después Isabella, marquesa de Mantua, escribió del “Cupido: como cosa moderna no tiene igual”. Muestran aquí, en el precioso Museo arqueológico el *Niño* del cual hablo. ¡Pobre Miguel Ángel, calumniado!

No eran restauradores aquellos artífices romanos de los cuales habla Fedro, los cuales, del mismo modo que él atribuía a Esopo sus propias fábulas, ponían bajo sus obras los nombres de Práxiteles, de Mirón, o de Zeusi; y las vendían como tales más ampliamente porque como hace notar Fedro, “la maligna envidia exalta siempre las cosas antiguas en detrimento de las buenas cosas presentes”.

³ El boj común (*Buxus sempervirens*) es un arbusto o pequeño árbol europeo. Nota de la traducción.

El segundo punto para poner en claro es el siguiente: no puede llamarse restauración a aquella operación que no se colme de lo que es arte en la obra antigua o vieja, y que busque sólo su conservación material.

El enorme contrafuerte, que hizo erigir el papa en 1805 para reforzar el Coliseo no es restauración, sino una medida benéfica, gracias a la cual los restos del anfiteatro, que los predecesores de Pío VII no habían logrado destruir, no se colapsaran. No es restauración el embeber el mármol de las esculturas con un líquido, el cual logre preservarlo de la acción corrosiva del tiempo, y que le devuelva al mármol su compactación, consistencia y transparencia primitivas. Si las afortunadas experiencias que se intentan hoy también en Italia se extienden a las grandes masas, verán la ventaja que de ellas sabremos sacar. Por lo pronto el *David* regresaría a la plaza de la Signoria, delante de Palazzo Vecchio, al lado de la Loggia dei Lanzi, donde lo había puesto su terrible autor; no viviría melancólicamente prisionero en una tribuna cerrada, con aire insuficiente para la respiración de cualquier tórax amplio, y de la cual el cuerpo robusto y esbelto querría romper las paredes y hacer colapsar la cúpula.



EL COLISEO

Detalle de la intervención de Raffaello Stern. Roma.

Imagen: Valerie Magar.

DAVID

Miguel Angel Buonarroti, 1505

Galeria de la Academia, Florencia.

Imagen: Valerie Magar.



También en la pintura se puede emular al cirujano, que con mano atenta opera y salva la vida, y devuelve la salud. No hablo de los milagrosos barnices, de los cuales algunos untan las superficies de las pinturas, y que a menudo, dando un brío ficticio y pasajero, empeoran a la larga la condición real de la obra; sino que me refiero a la transportación de la tabla, de la tela o del muro sobre una tabla, tela o muro nuevos. Son operaciones que requieren mucho cuidado, y asombran. Para librarse de las tablas cuarteadas, alabeadas y carcomidas es necesario rebajar la madera ligerísimamente detrás de la pintura; después, levantar las últimas fibras una por una; después cortar aquí con la esponja mojada, allí a través de la escofina con delicadeza infinita la imprimatura, la misma base de preparación, dejando intacta, pero descubierta la delgada hoja del color, donde aparecen las tintas de la preparación, los primeros trazos del dibujo, los arrepentimientos y los cambios. Se entra así en la imaginación del artista, se espían sus perplejidades, sus contrastes, se adivinan casi los fervores y los desengaños de su ánimo. El principio de la obra y el fin, la primera página y la última, el inquieto esbozo y la sublime obra maestra, que requirieron quizá el intervalo de largos años de estudio, helos aquí bajo nuestros ojos, divididos por el espesor de una superficie tan gruesa como una hoja de papel.

Si, por el contrario, la pintura está sobre tela luida o estropeada, es necesario quitar la trama de ésta hilo por hilo. Desnudada así la obra del pincel, se adhiere con cola fuerte sobre una nueva tela o tabla, y el trabajo está concluido. Para el buen fresco, la operación no resulta muy distinta; pero presenta más riesgos, no tanto en razón del nitro, de los criptogamas y de los palomeos de la cal como por causa de los retoques en seco, los cuales resisten mal a la humedad de la cola. Se intentó el transporte del buen fresco (no entiendo por ello del pedazo de muro, sino solamente de la superficie) desde el principio del siglo pasado, mientras el transporte de la pintura al óleo fue realizada en 1729 por un romano, Domenico Michelini, y poco después por un francés, Pierre Piccault, quien trabajó sobre un vasto cuadro de Andrea del Sarto en Versalles, y después, en 1752 sobre el San Miguel de Rafael en el Louvre. Nosotros, hace alrededor veinte o veinticinco años, regresamos con gran bombo y platillo a inventar los métodos que ya eran antiguos, y que hoy tienen una aplicación extendida y segura en todas las principales pinacotecas italianas.

*

Hasta aquí no es actividad del pintor ni del restaurador; pero cuando se entra precisamente en tocar la pintura, saltan las controversias. Es necesario confesar, por lo demás, que los pintores-restauradores dan ejemplo de rara unanimidad en dos cosas esenciales. Primera: en jurar por todos los dioses que sobre los cuadros que se confían a sus manos no han dado arbitrariamente, ni siquiera el más ligero golpe de pincel; ni han agregado ni siquiera la más pálida veladura. Segunda: en el arremeter uno contra el otro, a sus espaldas, y a veces incluso cara a cara, los dulces títulos de falsificador o de imbécil.

—Por lo tanto estamos en el entendido, usted, señor profesor, no debe hacer otra cosa que quitar las gotas de cera, que cayeron de los candelabros del altar sobre este pobre Tiziano. ¿Nos entendemos?

—¡Imagínese! Si usted, señor director, me ordenara trabajar en la pintura, diría que no. Antes bien moriría de hambre. Con las gotas de cera, se entiende, debo sacudir el polvo. Mire aquí, si se toca como queda sucio el dedo.

—El polvo, me parece justo.

—Y también el humo.

—Pero ¡por favor! que sea con agua limpia.

—Seguro: con agua destilada. Es más, déjeme probar. ¿Ha visto cómo estropearon aquel Gaudencio? Las manos están todas descarapeladas, ya no tiene color; después la cabeza, que destacaba en luz sobre el aire ahora desentona; el aire fue repintado; ¿no le parece que el manto de la Virgen era de distinto valor?

—Tiene razón señor profesor, el Gaudencio no se reconoce ya. ¡Que sacrilegio!

—¡O si pensara en la responsabilidad del restaurador! El nuestro es un sacerdocio. Por mi parte, mire, me acerco a un cuadro viejo con más devoción que cuando voy a arrodillarme ante el altar. Mire cómo desde este ángulo, el color revive. Lástima que haya tantas restauraciones. Este paño fue rehecho por un bárbaro: lo entiende incluso uno que no sea del oficio. Examine, toque.

—Cierto, bien lo dice usted. El paño azul está rehecho; pero abajo ¿qué cosa habrá?

—Debajo está el paño original. Lo juro. ¿Se tendría que probar, cierto? Basta un poco de guata apenas embebida en este inocente líquido alcalino.

—Verdaderamente, no lo sé.

—Señor director, ésta es una infame restauración, ¿es cierto o no? Si es una restauración, como ocurre con Tiziano, es más, ¿no esconde Tiziano? Si quisiéramos tener al Tiziano genuino, es necesario incluso que se le quite esta cubierta. ¿Es verdad o no es verdad?

—Es verdad.

—Mire con cuánta dulzura: apenas se toca; pero se necesita la santa paciencia y es necesario tener la mano ligera como el viento. Estuve en Turín el año pasado, por un asunto. En los tiempos de Victorio Emanuel I, aquel Tamburini, barbero milanés, arruinó tantos cuadros; para raspar el color antiguo de los cuadros, en memoria de su primer trabajo, utilizaba una navaja de afeitar. Se había hecho amigo de los chambelanes y lo erigieron *conservador* de los cuadros de los palacios reales.

—¡Oh, barbero desollador!

—Usted ríe, pero Fígaro dejó escuela. Hace algunos meses en una ciudad de Italia (no quiero mencionarla), la Academia de las Bellas Artes confió a un viejo restaurador un gran cuadro de Lorenzo Lotto para limpiarlo bajo la vigilancia de una solemne Comisión. Cada mañana, esa Comisión iba a darle una ojeada. En el piso, bajo la tela, alguno había advertido una especie de montículo de raspaduras. Al principio creyeron que era tabaco; pero un buen día, junto al caballete, descubrieron fierros, cinceles, unos pequeños, otros grandes y todos muy filosos. Observan bien, espían. El restaurador, en lugar de lavar, rascaba la suciedad a golpe de cinceles, y con la suciedad, el color. Después, donde le parecía que las carnes no tenían suficiente luz, con el escalpelo rayaba a su manera hasta encontrar el blanco de la imprimatura. Nació un diablillo. De inmediato quitaron del trabajo al pobre viejo; pero el cuadro todavía muestra los trazos de los fierros en dos o tres angelitos, volando en el aire... Vea señor director, el paño azul deja paso al original. Es una revelación.

—Me parece que sí. Pero como está pálido el color allí abajo: parece un claroscuro.

—Porque está mojado. Espere un poco a que se seque. Conozco bien la manera de Tiziano. Delante al cuadro de Adán y Eva, aquel que Veccelio dejó incompleto, y donde Tintoretto hizo el Adán, Ludovico Pozzo de Treviso realizó el pueblo, y Vasano agregó los animales, yo, con los ojos vendados tocando, detuve los dedos sobre las rodillas de Eva, y grité: "He aquí mi Tiziano". Pero mientras se discutía probé, mire usted, a purgar un ángulo del fondo del repinte. ¡Mire que bello verde, que verde tan preciado!

—Bien, bien. Usted sabe, profesor, la estimación que siento por usted; pero los reglamentos me obligan a nombrar una Comisión. La Comisión, por otra parte, lo molestará poco. Hasta luego.—

La Comisión se nombra. En principio resiste, después se cansa y deja pasar las cosas; en fin habiendo dejado pasar, aprueba —salvo en caso de escándalos grandes, como el de Lorenzo Lotto; y el restaurador, arrastrado por una fatalidad invencible, dominado por una fuerza irresistible, continúa su propio trabajo. ¿Por qué, de hecho, eliminar

religiosamente de un cuadro antiguo los pintarrajes que lo esconden parcialmente y le quitan cualquier esplendor de belleza? La obra maestra en tal estado, ¿no debería considerarse casi perdida? ¿Quizá está mal liberarlo de aquel denso velo negro, de aquellos horribles emplastes, devolviéndolo a la admiración de todos?

Este es el primer paso muy razonable y quizá, a decir verdad, inevitable. Pero en el quitar los viejos retoques y restauraciones, por mucho cuidado que se ponga, no se está siempre seguro de no llevarse un poquito del color primitivo. Y cuando el restaurador entiende que peló, como se dice, la pintura y teme la desaprobación, ¿sabe siempre resistirse a las tentaciones fáciles de su oficio? Se trata de una veladura, pero como la limpieza de una parte lleva a la limpieza de otra, así la veladura lleva a otra y el velar obliga a menudo a repintar. ¿Hasta dónde se llega?

El restaurador, por lo tanto, ¿debe ser una especie de obrero, que encuentre en su propia ignorancia el más seguro de los frenos al repintar y al hacer?; o ¿debe ser un pintor, ciertamente conciencioso pero también hábil en todas las técnicas de la pintura, o perito en los varios estilos de arte?

Yo confieso, en este caso temo la ambición del sabio; pero temo todavía más la ambición del ignorante. No es suficiente desafortunadamente el no saber hacer para no hacer. Por ello, en las restauraciones de pintura aquí está la advertencia: DETENERSE A TIEMPO; y aquí está la sabiduría: CONTENTARSE DE LO MENOS POSIBLE.

*

En general, los que hablamos del arte, lo hacemos como el padre Zapatta, quien no predicaba con el ejemplo; pero en ninguna cosa es tan difícil operar y tan fácil razonar como en aquello que se refiere a la restauración de monumentos arquitectónicos. Escuchen a cada rato a los diputados en la Cámara, a los periodistas en sus volantes, a los ingenieros en sus congresos, a los académicos en sus asambleas dictar sentencias llenas de sabiduría en torno a los modos de conservar para nuestros nietos las grandes obras de nuestros abuelos, sin que pierdan nada del aspecto antiguo. Y los pobres arquitectos, los pobres miembros de las Comisiones, encargados de alguna restauración, son gente que se debería *someter al escarnio público* o incluso mandarse al patíbulo; y nos sentimos beatos cuando se puede hacer eco a los nobles desdeñosos de los extranjeros, especialmente de los ingleses, reavivando el fuego cuando se necesita y dándole mayor fuerza.

El mal va develado sin remisión, estamos de acuerdo; pero, antes de gritar *al bárbaro*, sería necesario examinar si el bárbaro habría podido actuar de otra manera. Todos ustedes, señores, conocen Venecia. No es una ciudad de esta tierra: es un espejismo divino. Yo sin embargo me la imagino más bella. Cuando, como en Aquilea, como en Grado, como en Torcello, el fango arrastrado por los ríos haya enterrado las lagunas, y las fiebres hayan expulsado a los últimos pobres habitantes, y todas las casas hayan colapsado, y sobre los amplios espacios llenos de maleza arrojarán una breve sombra los delgados árboles; se alzarán, no obstante, al caer el sol bajo las nubes de oro, los restos de algunos edificios vetustos. La iglesia dei Frari mostrará sus enormes naves desventradas; desde lejos, la sólida cúpula de La Salud dominará impasible; más distante el templo de San Juan y San Pablo será un montón de ruinas salvo en las cinco ábsides, y permanecerá intacto el Colleoni sobre el pedestal informe, pero los ornamentos del Hospital, tan finos, tan gentiles tendrán que ser buscados entre los escombros y los desechos.



BASILICA DE FRARI
Venecia.
Imagen: Wikimedia Commons.



SANTA MARÍA DE LA SALUD EN VENECIA. Óleo sobre lienzo, Canaletto. *Imagen: Wikimedia Commons.*



BASÍLICA DE SAN JUAN Y SAN PABLO EN VENEZIA. Óleo sobre lienzo, Canaletto, c. 1735-38. *Imagen: Wikimedia Commons.*



BASÍLICA DE SAN MARCO. Venecia. *Imagen: Valerie Magar.*

La Plaza de San Marcos, ¡qué sorpresa! Tres cúpulas de la basílica, oscilantes, todavía no habrán caído, los mosaicos de las bóvedas interiores se verán desde fuera brillar de oro, a través de las hendiduras de las paredes desmanteladas, y los mármoles y los pórfidos y los alabastros de las columnas rotas mandarán extraños cintilares, en esta tristeza sepulcral.

En cuanto al Palacio Ducal, el más maravilloso palacio del mundo, no habría sido necesario, dejándolo como estaba, esperar mil o dos mil años, ni quizá cien o diez antes de verlo reducido al ideal descrito de belleza pintoresca. Buena parte de las bases y de los capiteles, y algunos fustes de columnas, y muchos pedazos del entrelazado de los arcos habrían sido reducidos a añicos. Ahora es necesario también sustituirlas que no se sostienen más por nuevas las piedras. Cierto, es una lástima; cierto, es una profanación; pero, en suma, ¿el palacio se quería en pie o se quería en tierra? Hay quien dice: debían hacer nuevo el núcleo de los capiteles, por ejemplo, y después volverles a poner sobre la superficie, los antiguos, con su follaje y sus figuras admirables. ¿Sí? Y creen ustedes que estos capiteles, ya despedazados y disgregados, reducidos a un delgado revestimiento, después de algún año no se habrían disuelto a polvo? Una vez destruidos, ¿quién los habría admirado ya? ¿No es mejor reproducirlos fielmente, y guardar los antiguos en una sala junto, donde los estudiosos actuales y futuros puedan investigarlos a placer? A este punto, se hace lo que se puede; pero ni siquiera para los monumentos se ha encontrado hasta ahora la *Fuente de la Juventud*.



PALACIO DUCAL
Venecia.
Imagen: Valerie Magar.

Hace dos años, una cincuentena de pintores, escultores y arquitectos, entre ellos Favretto, Mion, Dal Zotto, Marsigli y otros valientes se adhirieron formalmente a un opúsculo sobre *El futuro de los monumentos en Venecia*, escrito con fuego, rico en poesía y cosas sabias en el cual se lee:

no nos ilusionemos, es imposible como hacer levantar a un muerto, el restaurar cualquier cosa que fue grande y bella en arquitectura... Se nos opondrá: puede ser necesario restaurar. Pongámonos de acuerdo. Mírese bien de frente tal necesidad y entiéndase qué cosa significa. Es la necesidad de destruir. Acéptenla como tal, tiren el edificio, dispersen las piedras, hagan de ellas lastre o cal, si quieren; pero háganlo honestamente, y no pongan una mentira en el lugar de la verdad.

Esta sigue una lógica, pero es una lógica despiadada. No pudiendo mantener incólume el monumento, destruirlo, o dejarlo sin refuerzos y sin las inevitables renovaciones, morirá en paz de muerte natural. Vuelvo a decir, el arte del restaurador es como el del cirujano. Sería mejor, ¿quién no lo ve? que el frágil cuerpo humano no tuviera necesidad de intervenciones quirúrgicas; pero no todos creen que sería mejor ver morir al pariente o al amigo antes que dejar que le corten un dedo o que porte una pierna de palo.

Dije al inicio que el arte de restaurar es reciente, y que sólo pueden encontrarse sus teorías en una sociedad que no tuviera ningún estilo propio en las artes de lo bello, pero fuera capaz de entenderlos y, a veces, de amarlos todos. Nosotros estamos en este caso desde hace un poco más de medio siglo; pero si bien el tiempo es breve, también los criterios sobre la restauración han cambiado, sobre todo en estos últimos años. Yo tampoco, señores, lo confieso, me siento libre de cualquier contradicción.

Hay una escuela vieja ya, pero no muerta, y una nueva. El gran legislador de la antigua fue Viollet-le-Duc, quien con sus estudios históricos y críticos sobre el arte del Medioevo en Francia hizo progresar la historia y la crítica también en Italia. Aunque fue arquitecto, pero de valor contrastado, y restaurador que hace poco fue llevado al cielo por todos, ahora ha sido arrojado al infierno por muchos por las mismas obras en la antigua ciudad de Carcassonne, en el Castillo de Pierrefonds y en otros insignes monumentos. He aquí su teoría, de la cual derivó su práctica: *Restaurar un edificio quiere decir reintegrarlo a un estado completo, que puede no haber jamás existido en un tiempo dado. ¿Cómo se hace? Se pone uno en el lugar del arquitecto primitivo y se adivina aquello que habría hecho si se le hubiera permitido terminar la construcción.* Esta teoría está llena de peligros. Con ella no hay doctrina, no hay ingenio que valgan para salvar de arbitrariedades: y lo arbitrario es una mentira, una falsificación de lo antiguo, una trampa que se tiende a los descendientes. Cuanto mejor sea conducida la restauración, tanto más la mentira resulta insidiosa y triunfa el engaño. ¿Qué cosa dirían señores, de un anticuario, que habiendo descubierto, supongamos, un nuevo manuscrito de Dante o de Petrarca, mutilado y en gran parte ilegible, se aplicara en reemplazar a su entender, astuta y sabiamente, las lagunas, de modo que ya no fuera posible distinguir entre los agregados y el original? ¿No maldecirían la habilidad suprema de este falsificador? E incluso pocos segmentos, pocos vocablos interpolados en un texto, ¿no les llenan el ánimo de molestia y el cerebro de dudas? Aquello que parece tan reprochable en el padre Piaggio y en *monsieur* Silvestre ¿será por el contrario razón de alabanza para el arquitecto restaurador?



CASTILLO DE PIERREFONDS. Oise. Imagen: Wikimedia Commons.

En 1830 Vitet fue nombrado inspector general de monumentos históricos en Francia, y cinco años después fue sustituido por Mérimée, autor de graciosas novelas, el cual denominaba a los italianos *un tas de fumistes et de musiciens*⁴, y calificaba sin gusto e imaginación la arquitectura de los palacios venecianos, y notaba cómo la música de Verdi *et consorts*⁵ pareciera una indumentaria de Arlequín, y de Milán decía: *Vous ai-je parlé des cailles au riz qu'on mange à Milan? C'est ce que j'ai trouvé de plus remarquable dans cette ville.*⁶ Esto importa poco, pero Mérimée fue secretario de una Comisión elegida en 1837 para clasificar y conservar los monumentos franceses, la cual contiene elementos que valen oro. Escuchen:

No se repite nunca demasiado que, en cosa de restauración, el primer e inflexible principio es éste, no innovar, incluso cuando se es impulsado a la novedad por el loable intento de completar o embellecer. Conviene dejar incompleto e imperfecto todo aquello que se encuentra incompleto e imperfecto. No es necesario permitirse corregir las irregularidades ni alinear las desviaciones, porque las desviaciones, las irregularidades, los defectos de simetría son hechos históricos llenos de interés, los cuales a menudo proporcionan los criterios arqueológicos para descubrir una época, una escuela, una idea simbólica. Ni agregados, ni supresiones.

⁴ “un montón de charlatanes y de músicos”.

⁵ “y consortes”

⁶ “¿Le he hablado de las codornices con arroz que se comen en Milán? Fue lo que me pareció más notable en esa ciudad”.



LA CATEDRAL. Milán. Giacomo Brogi (1822-1881). Imagen: Wikimedia Commons.

Verdaderamente, en 1837 *del dicho al hecho había mucho trecho*; pero ¿y ahora? ¿No podría alguno interrumpirme gritando: *entre el decir y al hacer hay un mar*? Cuánto me duele que la hora de la cena me impida mostrarles, señores, dónde alguna excepción debe vencer la santa regla general y cómo el *Genio* llamado *civil*⁷, es la mayor plaga de los monumentos italianos, y finalmente en qué modo el Gobierno podría y debería reordenar útilmente su oficina en esta materia. Por lo tanto, sobre las restauraciones arquitectónicas concluyo:

1. ES NECESARIO HACER LO IMPOSIBLE, ES NECESARIO HACER MILAGROS PARA CONSERVARLE AL MONUMENTO SU ANTIGUO ASPECTO ARTÍSTICO Y PINTOESCO;
2. ES NECESARIO QUE LOS COMPLETAMIENTOS, SI SON INDISPENSABLES, Y LOS AGREGADOS, SI NO SE PUEDEN EVITAR, MUESTREN NO SER OBRAS ANTIGUAS, SINO SER OBRAS DE HOY.

*

⁷ El *Genio civile*, en Italia, es una oficina gubernamental; hoy día regula y dirige las intervenciones en los monumentos —y en general en obras públicas— en cuestión de seguridad. Nota de la traducción.

Antes de terminar, quiero decirles, señores, que me surgió un remordimiento. Temo haber calumniado los siglos transcurridos en el repetirles que nosotros sabemos idear mejor que nuestros predecesores, las bellezas del pasado. La cosa es cierta; pero nosotros buscamos, por ejemplo, la antigüedad clásica a través del cristal terso de nuestra crítica, erudita, aguda, pedante, desmenuzadora, curiosa, mientras que, por ejemplo, el Renacimiento la veía a través de la lente del propio genio artístico, singular; y jurando imitar, recomponía, recreaba. Tanto como nuestra piadosa sabiduría es infecunda, aquella era una envidiable ignorancia prolífica.

Tenemos poco para alegrarnos. Pensando cómo es avaro, sórdido el balance de nuestro Reino en todo aquello que se refiere a las indiscutibles glorias históricas italianas —los monumentos, las artes, las industrias artísticas—; pensando en los innumerables objetos bellos de cualquier clase y de cualquier tiempo, que la vieja Italia supo hacer, y que hoy la nueva sabe vender, se siente el sonrojo quemar las mejillas, y nos viene a la mente aquel rey ostrogodo, quien en la pluma de Casiodoro escribía al Prefecto de Roma:

el decoro de las construcciones romanas exige que tengan un curador, para que esta admirable abundancia de obras sea conservada con diligencia. Nuestra generosidad no es menor al entendimiento de mantener las cosas antiguas y de vestir las nuevas con la gloria de la antigüedad.

Y se piensa en las palabras de aquella dama, dignas de ser repetidas, no solamente a los negociantes ávidos, sino también al duque millonario, quien vende a los extranjeros la tabla de Pietro Peruggino, y al conde millonario, que vende a los extranjeros la *Familia de Dario*, pintada por Paolo Veronese para los ancestros del mismo vil patricio que hace dinero. Había pues, en Florencia, un cierto caballero Battista della Palla, hombre adinerado, narra Varchi, y buen conversador, que andaba recogiendo cuantas esculturas y pinturas, y medallas y cuantas cosas antiguas pudiera, y las mandaba al rey Francisco de Francia. Y tanto dijo que persuadió a su Señoría de dar la orden para que los ornamentos fueran pagados y retirados, para donarlos a aquel rey; se trataba de los ornamentos de la Cámara de Pier Francesco Borgherini, donde habían trabajado Jacopo de Puntormo, Granacci, Baccio d'Agnolo y Andrea del Sarto. Battista della Palla se presentó, con los enviados de los señores, en casa de Pier Francesco, y ahí se encontró a la esposa de éste, la señora Margherita, hija de Ruberto Acciaiuoli, quien dijo:

Entonces, ¿quieres ser el audaz, tú, Giovanbattista, vilísimo revendedor, mercante de cuatro monedas, quien desmante los ornamentos de las cámaras de caballeros, y así despojar a esta ciudad de las más ricas y honorables cosas, como lo has hecho y lo haces todavía, para adornar los distritos extranjeros y a nuestros enemigos? Viniendo de ti no me asombra, hombre plebeyo y enemigo de tu patria; pero de los magistrados de esta ciudad, quienes consienten en tus abominables fechorías... Sal de esta casa con tus ladrones, Gianbattista, ve y di a quien te ha mandado, ordenando que estas cosas se retiren de su lugar, que yo soy aquella quien, de aquí dentro, no quiero que ninguna cosa se mueva.

¡Gustase al cielo, señoras y señores, que tal desdén, que tan grande amor encendiera nuestro ánimo para celar para Italia los monumentos de su pasada grandeza!