

# Los restauradores de Camillo Boito

LUIS ARNAL

## Resumen

*El presente artículo analiza los principales criterios de restauración que desarrolla Camillo Boito en su conferencia de Turín en el año 1884, y que resultan vigentes y aplicables a la restauración actual, tanto de bienes muebles como inmuebles. Conceptos como belleza, arte, ruina, falsificación, originalidad, salvaguarda, liberación e intervención, son vertidos en su opinión y nos aproximan a las teorías contemporáneas de restauración; Boito concibe el paso del tiempo en los monumentos, como un material que debe preservarse, para que se mantengan fieles de la historia y no se desfigure la intención original del autor.*

*Palabras clave:* Boito, restauración, restauradores.

*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, casi siempre superfluos y peligrosos<sup>1</sup> (Boito, 2017: 38).*

En su texto *Los restauradores*, Camillo Boito (Roma 1836-Milán 1914), presenta una crítica y un análisis de algunos ejemplos de restauración de obras conocidas; el texto es producto de una conferencia que dio durante la exposición de Turín en 1884 y que había venido repitiendo en varios congresos. Aquí analiza su teoría de la intervención en los edificios y obliga a entender esta actividad reconstructiva como una disciplina científica y no solamente como una aplicación de datos pseudo históricos o emocionales.

La teoría o cuerpo crítico de Camillo Boito irá tomando forma a través del análisis para configurar el conocimiento del objeto a recuperar o completar, obligando al restaurador a la apreciación de la historia y al conocimiento del pasado, para interpretar el origen y vida del objeto artístico: “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”<sup>2</sup> (Boito, 2017: 33).

Sus discursos acerca de este tema fueron formando el criterio sobre la intervención y actuación en las obras artísticas que, en el caso de la arquitectura, integraron la primera *Carta del restauro* italiana de 1883, en la que se explican los siete axiomas o recomendaciones sobre la intervención en los monumentos, entre ellos, señalar la diferencia entre lo nuevo y lo existente en las restauraciones, mostrar y documentar todos los restos de la intervención y piezas dispersas en un sitio especial, de tal manera que se exponga claramente la distinción entre materiales y se comprenda la intención de mostrar la intervención.

<sup>1</sup> Cita original: “Senonchè, altro è conservare, altro è restaurare, anzi molto spesso l’una cosa è il contrario dell’altra; e la mia cicalata s’indirizza, non ai conservatori, uomini necessari e benemeriti, bensì ai restauratori, uomini quasi sempre superflui e pericolosi”.

<sup>2</sup> Cita original: “questi ultimi cinquanta e sessant’anni portano il vanto nello stimare e nel conoscere imparzialmente tutto ciò che è stato per lo innanzi in fatto d’arte e di bellezza”.



TURÍN, PUERTA NUEVA, 1884. Imagen: Wikimedia Commons.

Tanto en sus lecciones en el Politécnico de Milán como en su vida profesional, las obras de arte y su cuidado fueron temas recurrentes, no sólo la descripción histórica del tema, origen de la obra y estado de conservación, sus autores, técnicas de ejecución, materia y modelo de inspiración; lo que lo apasionaba era la manera de interpretar las diversas intervenciones que habían sufrido a manos de los restauradores en diferentes momentos de la historia. Hablando de las intervenciones en Venecia, que estaban cambiando la fisonomía de la ciudad, Boito menciona:

*...había liberado de impurezas la fachada del Palacio Vendramin Calergi, aquel milagro de 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 [ventanas geminadas]...<sup>3</sup> (Boito, 2017: 13).*

La obra fue proyectada por Mario Codussi y terminada por Pietro Lombardo que realizó la fachada, intervenida hacia mediados del siglo XIX. El arquitecto Pietro Selvatico Estense, quien mantuvo relaciones profesionales con Ruskin durante sus visitas a Venecia, le enseñó el arte medieval y renacentista italiano y lo mandó dibujar este edificio en varias ocasiones: “me hacía dibujar aquel castigado modelo”<sup>4</sup> (Boito, 2017: 13), durante su aprendizaje como arquitecto, en la Academia de Bellas Artes de Venecia (es extraño que Boito no mencione que Richard Wagner había vivido en ese palacio y muerto el 13 de febrero de 1883).

<sup>3</sup> Cita original: “aveva purgato la facciata del palazzo Vendramin Calergi, quel miracolo di Pietro Lombardo, che rallegra il Canal Grande, e non è gotico, ma del Rinascimento – l’aveva purgata secondo i precetti del Vignola, mutando le proporzioni degli ordini, abbassando della metà l’ultimo cornicione, togliendo le bifore dalle arcate”.

<sup>4</sup> Cita original: “mi dava [...] quel castigato modello a copiare”.



PALACIO VENDRAMIN CALERGI. Venecia. Óleo sobre tela. Canaletto. Imagen: Wikimedia Commons.

Camilo Boito admiraba la irregularidad natural de la ciudad de Venecia: “considerándola un producto orgánico e imprevisto de una acumulación de siglos, oponiéndose a los proyectos de demolición de un bloque de viviendas pauperizadas, cercano al Duomo y del barrio del Rebecchino”<sup>5</sup> (Dezzi, 2004: 403) en Nápoles, donde se aplicó la Ley del Saneamiento y la Higiene como pretexto para la demolición de barrios enteros, el “desventramiento”<sup>6</sup> como opción para sanear las ciudades.

Boito pretende dar un mensaje a los restauradores en este periodo del eclecticismo, donde a pesar de los varios estilos o maneras de apreciar el arte, el que se afirma en el gusto personal debe entenderse, estudiarse y reproducirse todo el pasado del arte: “todos tuvieron un ideal propio de su tiempo, en absoluto distinto de otras épocas, un ideal único, absoluto, claro, inamovible”<sup>7</sup> (Boito, 2017: 14).

Boito plantea el doble debate entre la apreciación personal y los valores propios de la obra, sobre todo analiza las intervenciones que intentan completar destruyendo la obra original:

*...[en] 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!*<sup>8</sup> (Boito, 2017: 14).

<sup>5</sup> Cita original: “considerandolo un prodotto organico e imprevedibile di un accumulo di secoli, che si oppone ai progetti di demolizione di un blocco abitativo povero, vicino al Duomo e al quartiere Rebecchino”.

<sup>6</sup> *Sventramenti*: ensanchamientos, demoliciones extensas para abrir espacios amplios en los centros históricos.

<sup>7</sup> Cita original: “tutti ebbero un ideale proprio al loro tempo, diverso affatto da quello delle altre età, un ideale unico, assoluto, chiaro, irremovibile”.

<sup>8</sup> Cita original: “le opere d’ogni trascorso secolo, giunte a noi mutilate, alterate o rovinose, la sola cosa saggia che, salvo rari casi, ci rimanga a fare è questa: lasciarle in pace, o, quando occorra, liberarle dai più o meno vecchi, più o meno cattivi restauri. È dura! Saper fare una cosa tanto bene, o doversi contentare o di astenersene o di disfare!”.

En el tratamiento de las pinturas y esculturas, Boito demuestra su amplio conocimiento de la historia y apreciación por los artistas, escribe en 1879 *Leonardo e Michelangelo*, y en 1893 las *Questioni pratiche di belle arti*, donde advierte de los diferentes tipos de monumentos de la antigüedad y su objetivo o metodología de restauración según su ubicación en el tiempo: arqueológicos, pintorescos o de la Edad Media y de belleza arquitectónica del Renacimiento hasta el momento; explica por qué en cada uno de estos tipos de monumentos se debe actuar en consecuencia, enfatizando el carácter propio del edificio, distinción, hay que decirlo: “que no es válida ya en nuestro tiempo, aunque la fragilidad del material y el estado de ruina del monumento son los que orientarían los procesos de restauración actual”<sup>9</sup> (Gizzi, 1997: 117).

En el texto que analizamos, explica cómo las esculturas griegas y romanas que han llegado hasta su tiempo, “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... [con] restauraciones malas y mediocres”<sup>10</sup> (Boito, 2017: 14), cita como ejemplo esculturas transformadas incluso por famosos escultores como Bernini, sí, el mismo que le puso torres al Panteón para que pareciera una parroquia, cuando colocó en las manos de Apolo un violín en vez de una cítara, y exclama “¡De cuántos errores han sido causa las restauraciones!”<sup>11</sup> (Boito, 2017: 16).



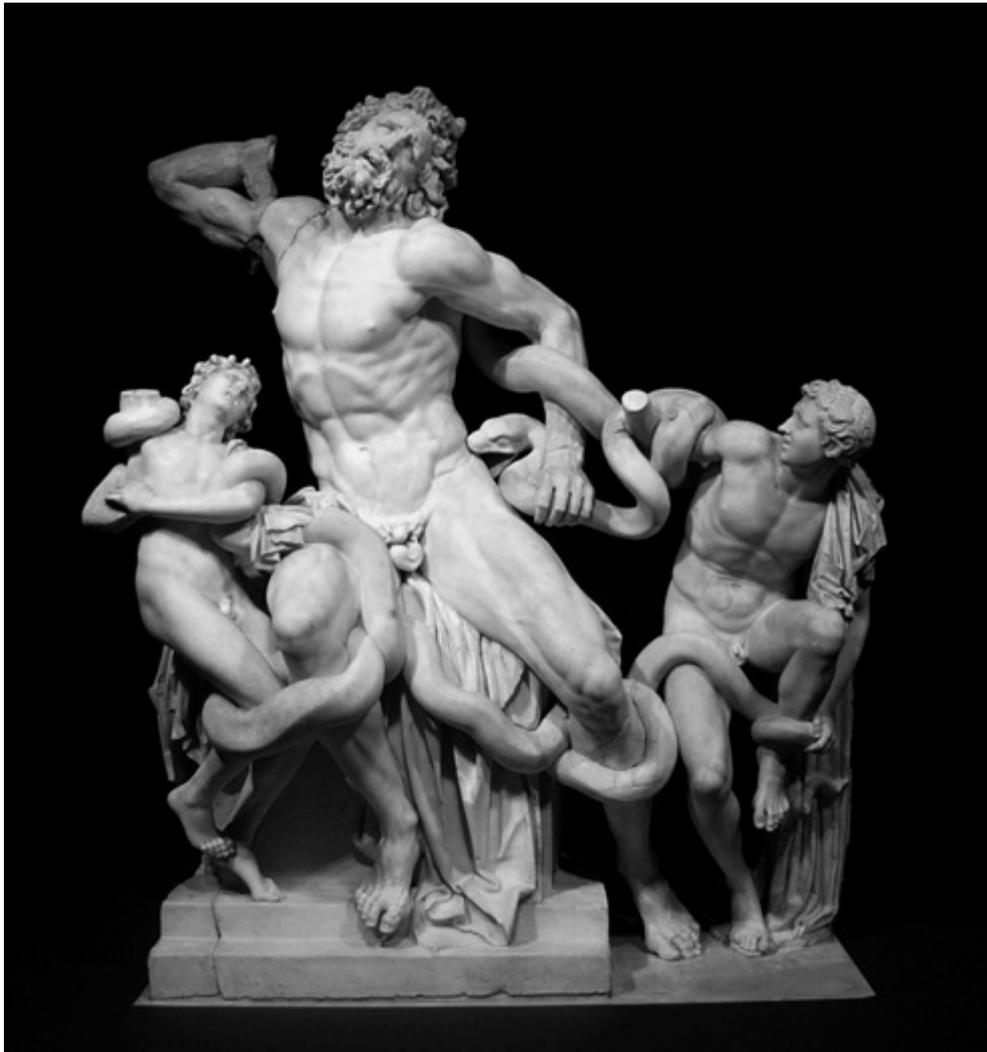
EL PANTEÓN Y LA PLAZA DE LA ROTONDA, ROMA. Acuarela, Jakob Alt, 1836. Imagen: Wikimedia Commons

<sup>9</sup> Cita original: “che non è valido nel nostro tempo, anche se la fragilità del materiale e lo stato di rovina del monumento sono ciò che guiderà gli attuali processi di restauro”.

<sup>10</sup> Cita original: “squate, monche, prive di qualche membro, almeno dell’una o dell’altra estremità. Dal Cinquecento in poi ci fu la furia di restaurarle. I restauri cattivi o mediocri”.

<sup>11</sup> Cita original: “Di quanti errori sono mai stati causa i restauri!”.

Boito explica con detenimiento dos interpretaciones fallidas realizadas en esculturas, el Hércules Farnesio que está actualmente en el museo de Nápoles, gigantesca escultura de Glicón, apareció sin piernas, entonces en ese afán restaurador del siglo XVI, el papa Pablo III le encargó a Miguel Ángel que le agregara unas piernas, lo que no pudo o no quiso hacer, según dicen que exclamó “ni siquiera un dedo sabría hacer de esta escultura”; las piernas finalmente fueron esculpidas por Guglielmo della Porta, pero no se entendió dice Boito, que las había hecho mal hasta dos siglos después, cuando se encontraron las originales no muy lejos del cuerpo. En otra parte de su texto, Boito hace un análisis de la restauración de la escultura conocida como el Laocoonte, cuando la encontraron en 1506, le faltaba el brazo derecho, las manos de los hijos y parte de la serpiente; a solicitud del papa Julio II, Miguel Ángel dio su opinión de cómo debía ser la posición del brazo faltante, sin embargo varios restauradores quisieron reinterpretar la parte perdida, Giovanni Montorsoli primero y luego Agostino Cornacchini la intervinieron en el siglo XVII, incluso Canova dos siglos después también dio su opinión, pero ninguno acertó. Con esta anécdota, Boito nos invita a reflexionar si las restauraciones finalmente no son sino interpretaciones de la verdad, realizadas por artistas que creen en lo que hacen, aunque lo hagan incorrectamente.



LAOCOONTE. Museo Vaticanos. Imagen: Valerie Magar.

Cuando apareció el brazo en 1905, resultó que estaba en la posición que Miguel Ángel había sugerido, y que Boito había explicado a finales del siglo XIX, dándole la razón a su argumento sobre las restauraciones fallidas.

El asunto que expone su discurso es por qué restaurar, dándole a la obra antigua ese concepto de obra terminada, en vez de aceptar las mutilaciones y pérdidas que dejan a la imaginación el genio perdido. La sustitución con nuevas adiciones e implantes supone otro acto creativo, que nunca será igual a lo original; Boito se cuestiona si esas fantasías no son sino adaptaciones al gusto del restaurador, por eso añade con énfasis: “Nada de restauraciones y eliminar de inmediato sin remisión, todas aquellas que se hicieron hasta ahora, recientes o antiguas”<sup>12</sup> (Boito, 2017: 19). Como regla general, Boito recomienda que en la escultura no se hagan intervenciones, ya que se puede desfigurar la obra, excepto cuando se tengan los datos precisos de lo faltante, de otra manera se desfigura el concepto del autor. La vocación de maestro de Boito se aprecia aún más en estos argumentos que exponen su didáctica, donde establece diálogos, exageraciones y anécdotas que mantienen el interés por el tema.

Cuando pasa a las restauraciones de pintura, Boito, con su gran conocimiento del tema, ya había escrito *Scultura e pittura d'oggi: ricerche*; en 1877, en la introducción dice: “El arte de hoy es titubeante, confuso, dominado por diversas tradiciones del pasado... pero mientras viene el futuro debemos guardar las memorias de los artistas y de sus obras...”<sup>13</sup> (Boito, 1877: 35). En el texto que nos ocupa, habla sobre las falsificaciones de obras que se vendían en el mercado y de las obras de recuperación, o de “transportación de la tabla, de la tela o del muro sobre una tabla, tela o muro nuevos”<sup>14</sup> (Boito, 2017: 21). Su interés por la pintura hizo que escribiera varios textos sobre sus autores e historia, respecto a las intervenciones dice que el transporte del fresco (*strappo*) se intentó desde principios del siglo XVIII, mientras el transporte de la pintura al óleo fue realizada en 1729 por Domenico Michelini y después por Robert Picault, quien trabajó sobre un cuadro de Andrea del Sarto; la técnica empleada por Picault en esa época fue terrible, ya que utilizó vapores provenientes del ácido nítrico, pasándolos por detrás de la tela para ablandar la pintura y la base, y destruir la tela anterior, y en el momento preciso antes de que el ácido atacara la pintura misma, esta se aseguraba con papel (*cartonnage*), así la capa de pintura se separaba y se pasaba a otra base; desde luego las técnicas utilizadas hoy día son menos agresivas y más precisas, sin comprometer la pintura.

En el siglo XIX se extendió la técnica del reentelado a todas las pinacotecas italianas y, en muchos casos, se cometieron terribles errores al retocar demasiado una pintura o transformarla en otra, con lo que se cambiaba la historia del arte; la limpieza del hollín, las gotas de cera de las capillas y templos hicieron que muchos llamados restauradores rasparan los cuadros, incluso con navajas o escalpelos, para quitarles los barnices antiguos o la suciedad:

*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*<sup>15</sup> (Boito, 2017: 23).

<sup>12</sup> Cita original: “Restauri niente; e buttar via subito, senza remissione, tutti quelli che sono stati fatti sinora, recenti o vecchi”.

<sup>13</sup> Cita original: “Le arti al giorno di oggi sono ancora titubanti, confuse, dominate dalle diverse tradizioni del passato ... ma mentre il futuro sta arrivando dobbiamo conservare i ricordi degli artisti e delle loro opere...”.

<sup>14</sup> Cita original: “trasporto della tavola, dalla tela o dal muro sopra una tavola, tela o muro nuovi”.

<sup>15</sup> Cita original: “Bisogna confessare, per altro, che i pittori-restauratori porgono esempio di una rara unanimità in due cose essenziali. Prima: nel giurare per tutti gli Dei che sui quadri affidati alle loro mani non hanno dato arbitrariamente neanche il più leve colpetto di pennello, non hanno aggiunto neanche la più pallida velatura. Seconda: nello scagliarsi l'un contro l'altro, dietro le spalle, e talvolta anche in faccia, i dolci titoli di falsificatore o somaro”.

Boito arremete contra los pseudo restauradores y advierte que es mejor “Detenerse a tiempo; y aquí está la sabiduría: contentarse con lo menos posible”<sup>16</sup> (Boito, 2017: 48); es decir, no intervenir más de lo técnicamente posible. La pregunta es si esto es también válido para nuestros tiempos; los cuadros que vemos intervenidos por causas accidentales o por el propio paso del tiempo, ¿son realmente obra del artista original, o ya no lo son? ¿Los Tintoretos y Tizianos restaurados son realmente los mismos que el autor pintó o son otra cosa, como en la escultura? Boito prefiere la verdad a la interpretación de otra verdad, y añade que teme más la ambición de destacar sobre la obra que la ignorancia, ya que el que no sabe y no interviene daña menos que el audaz que reinterpreta y elimina la pintura original.

Hay que ubicarse en el tiempo de Boito, cuando todavía no se conocían los instrumentos y técnicas que hoy permiten la intervención sin alterar la pintura original, y cuando los criterios de restauración nos obligan a la conservación de la obra de arte, dejando los testimonios del proceso y la distinta manera de hacer que permite la identificación de lo original y la intervención.

El tercer apartado y último del discurso de Camillo Boito es sobre la restauración en arquitectura, recordemos que en este sentido: “propone una teoría de la restauración que tiene como primer axioma la preeminencia de la instancia histórica y la salvaguarda de la autenticidad documental de la obra de arte” (González, 1999: 229). A partir de las intervenciones en el Coliseo (1807-1827) y en el arco de Tito (1819-1824) por Giuseppe Valadier, en colaboración con Rafaele Stern, el concepto de restauración adquirió una nueva forma de resolver la incorporación de elementos nuevos en estructuras antiguas, Boito retomará estos criterios cuando menciona los modos para evidenciar la intervención en los edificios históricos (*IV Congresso degli ingegneri ed architetti*, 1883, Roma).



ARCO DE TITO. Roma. Imagen: Valerie Magar.

<sup>16</sup> Cita original: “Fermarsi a tempo; e qui sta la saviezza: contentarsi del meno possibile”.

Lo que propone Boito es conservar la autenticidad y la historia, a pesar de que los objetos no estén en su estado completo o hayan sido ya intervenidos. La idea de la preservación del objeto para que pueda conservarse para otras generaciones obliga a intervenciones desmedidas o erróneas; para Boito es mejor un torso incompleto como el Hércules del Belvedere, cuya fuerza reside en lo incompleto, o una arquitectura sincera, aunque dañada que una intervención bárbara. Como ejemplo cita a Venecia, donde se estaban haciendo en ese momento intervenciones completas cambiándole la cara a la ciudad. Las dudas que plantea Boito consisten en explicar que, si los monumentos se quedan tal cual, sin tocarlos, probablemente se caerán con el tiempo:

*Cuando [...] 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 [...] se alzarán [...] 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 [...] y permanecerá intacto el Colleoni [...] pero los ornamentos del Hospital, tan finos, tan gentiles tendrán que buscarlos entre los escombros [...]*<sup>17</sup> (Boito, 2017: 27).

Ante este panorama desolador de la ruina imaginada se lamenta; dice que será necesario sustituir o reproducir fielmente las partes perdidas y guardar los antiguos en un lugar donde puedan ser estudiados.

Una idea romántica recorre el pensamiento de Camillo Boito, no sólo en sus escritos, también en sus obras. Hay que recordar que él construyó la casa de reposo para músicos en estilo neogótico italiano, patrocinada por Giuseppe Verdi, quien era su amigo, y que por cierto está enterrado ahí mismo. El eclecticismo, un periodo de moda entre los arquitectos, también permitió que se conociera la historia; el reflejo del pasado en las formas adaptadas en obras de arquitectura facilitó la conservación y la interpretación de la restauración; al igual que Viollet-le-Duc, en Francia, el estudio de la arquitectura del pasado reforzó la idea de nacionalismo.

En Italia en 1870, pocos años antes de los escritos fundamentales sobre restauración de Camillo Boito, apenas se había logrado la unificación de Italia, esta idea romántica y libertaria, que también se explica en la obra de Verdi, fue fundamental para la expresión de su teoría y el resguardo de esa historia que ahora formaba parte del nuevo Estado Italiano. En 1882, un grupo de arquitectos y pintores se sumaron al texto sobre *L'avvenire dei monumenti in Venezia*:

*No nos ilusionemos, es imposible, como hacer levantar a un muerto, el restaurar cualquier cosa que fue grande y bella en arquitectura [...] [si hay] necesidad de destruir [...] tiren el edificio, dispersen las piedras, hagan de ellas lastre o cal [...]; pero háganlo honestamente, y no pongan una mentira en el lugar de la verdad*<sup>18</sup> (Boito, 2017: 28).

La idea del nacionalismo sólo puede existir mostrando en su esplendor la arquitectura del pasado, una ruina sólo significa pérdida y duelo; si se interviene la historia no puede deformarse, debe hacerse informando la verdad.

<sup>17</sup> Cita original: "Grado [...] la bellèta portata dai fiumi avrà interrato le lagune, e le febbri avranno cacciato via gli ultimi pitocchi abitatori, e le case saranno tutte crollate, e sugli ampi spazi erbosi [...] si alzeranno [...] gli avanzi di alcuni vetusti edifici. La chiesa dei Frari mostrerà sventrate le sue navi enormi; di lontano la salda cupola della Salute dominerà impassibile; più distante il tempio de' Santi Giovanni e Paolo sarà un mucchio di rovine [...] e resterà intatto il Colleoni [...] ma gli ornati dell'Ospedale, così fini, così gentili, bisognerà cercarli fra le macerie [...]"

<sup>18</sup> Cita original: "Non c'illudiamo, è impossibile, impossibile come far rialzare un morto, il restaurar cosa qualsiasi, che fu grande e bella in architettura [...] la necessità di distruggere. [...] gettare giù l'edificio, disperdetene le pietre, fate di esse zavorra o calce [...]; ma fate ciò onestamente, e non ponete una menzogna al posto del vero".



GRAN CANAL, VENECIA. Óleo sobre tela. Pietro Bellotti. Imagen: Wikimedia Commons.

Consciente de la adaptación pintoresca de Venecia, Boito reclama a los falsificadores de la arquitectura, y advierte que es importante respetar el derecho a la autenticidad. En esto Boito y Ruskin tienen puntos comunes sobre el respeto al monumento y no alterarlo; es preferible aceptar su pérdida, pero no tratar de imitar las partes faltantes o demolidas. La duda también está entre sus principios. Los cambios en los criterios de restauración, sobre todo a finales del siglo XIX, entre la restauración de estilo o la conservación de la ruina; entran en juego y confiesa que no se siente libre de contradicciones. Afirma que la labor del restaurador es como la del cirujano: “[si el] 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”<sup>19</sup> (Boito, 2017: 28). Algo similar dirá Marco Dezzi Bardeschi:

*...los dos deberes fundamentales del arquitecto son conservar e innovar, es decir: respetar el testimonio del pasado y crear un nuevo recurso para transmitir el futuro... personalmente prefiero un documento material impuro, pero con el signo de los tiempos o de la historia... Es preciso enfrentarse a la contraposición [...] que se establece entre los dos conceptos de permanencia y mutación, dos maneras opuestas de relacionarse con la realidad [...] y representan dos opciones conflictivas y antitéticas, pero ambas necesarias para nuestro mismo equilibrio*<sup>20</sup> (Dezzi Bardeschi, 2004: 164-165).

<sup>19</sup> Cita original: “che il fragile corpo umano non avesse bisogno dei sussidi chirurgici; ma non tutti credono che sia meglio veder morire il parente o l’amico piuttosto che fargli tagliare un dito o portare una gamba di legno”.

<sup>20</sup> Cita original: “...i due doveri fondamentali dell’architetto sono di conservare e innovare, vale a dire: rispettare la testimonianza del passato e creare una nuova risorsa per trasmettere il futuro ... Personalmente preferisco un documento materiale impuro, ma con il segno dei tempi o della storia ... è necessario affrontare l’opposizione [...] che si stabilisce tra i due concetti di permanenza e mutazione, due modi opposti di relazionarsi con la realtà [...] e rappresentare due opzioni contrastanti e antitetiche, ma entrambe necessarie per il nostro stesso equilibrio...”

Boito se adelanta a los criterios contemporáneos o, mejor dicho, inicia la teoría de la restauración moderna al contemplar al monumento como un documento; como decía Víctor Hugo, establece que cualquier cambio en él debe estar precisamente explícito y documentado para no llamar a engaño, pero también toma fundamentos de otros teóricos y pensadores, entre ellos Prosper Mérimée, quien en 1834 sucedió a Louis Vitet como Inspector General de Monumentos Históricos, a quien cita en su texto:

*...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<sup>21</sup> (Boito, 2017: 30).*

Finalmente, Boito establece dos principios que serán retomados después en la *Carta de Atenas* (1931), en la *Carta italiana del restauro* (1932) y en la *Carta de Venecia* (1964), sobre todo los artículos 9, 10, 11 y 12 de esta última, y en otras normas y recomendaciones para restauración modernas:

1. *Es necesario hacer lo imposible, es necesario hacer milagros para conservar al monumento su antiguo aspecto artístico y pintoresco;*
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<sup>22</sup> (Boito, 2017: 30).*

En la última parte de su texto hace una advertencia a los simuladores y expoliadores de las obras de arte, los comerciantes que arrancan de los edificios los ornamentos, los muebles y objetos que complementan la arquitectura y los revenden, traficantes que comercian con el arte llegando incluso a la falsificación, y exclama que se necesita amor por los monumentos y su pasada grandeza, para respetarlos y entenderlos en su integridad.

Boito, con sus críticas, inicia una vía científica hacia la restauración, no falsificar y conocer la historia, conscientes que la restauración tiene un límite y que se debe respetar al edificio, a riesgo de pasar a la suposición y a la falsedad.

El talento literario de Boito y su elocuencia discursiva no sólo explicaron claramente como ver y tratar a los monumentos; intentó crear un lenguaje para interpretar la restauración, explicando lo que se interviene y cómo se interviene; ese análisis inició la tercera vía de la restauración, el conocimiento de la historia del edificio, su momento creativo y sus intervenciones a través del tiempo, que le dan la apariencia con la que llega hasta nosotros. Boito destaca que la intervención tiene límites y que depende de nuestro conocimiento histórico y arquitectónico extender esos límites, para así poder dar una interpretación lo más acertada posible. En la manera de apreciar el monumento, Boito intuye una dialéctica que explica.

---

<sup>21</sup> Cita original: "in fatto di restauri, il primo e inflessibile principio è questo, di non innovare, quand'anche si fosse spinti alla innovazione dal lodevole intento di compiere o di abbellire. Conviene lasciare incompleto e imperfetto tutto ciò che si trova incompleto e imperfetto. Non bisogna permettersi di correggere le irregolarità, nè di allineare le deviazioni, perchè le deviazioni, le irregolarità, i difetti di simmetria sono fatti storici pieni d'interesse, i quali spesso forniscono i criterii archeologici per riscontrare un'epoca, una scuola, una idea simbolica. Nè aggiunte, nè soppressioni".

<sup>22</sup> Cita original: "1º Bisogna fare l'impossibile, bisogna fare miracoli per conservare al monumento il suo vecchio aspetto artistico e pittorresco; 2º Bisogna che i compimenti, se sono indispensabili, e le aggiunte, se non si possono scansare, mostrino, non di essere opere antiche, ma di essere opere d'oggi".

En la creación de este lenguaje para la restauración, Boito discurre entre las diferencias en la intervención, tanto en técnicas como en materiales, justificando lo que se restaura y cómo se restaura; esa visión literaria ubica al monumento en su historia, en su vida futura, al distinguir la restauración de la interpretación, se crea un lenguaje explícito en el monumento.

Camillo Boito sugiere a los arquitectos restauradores que deberán comprender y leer adecuadamente al monumento y a sus autores por medio de las intervenciones que se han sucedido en ellos. El conocimiento de los elementos constructivos, de estilos, periodos artísticos e influencias es necesario para lograr la interpretación correcta de la intervención; esto se conoció como restauración filológica, es decir, la estructura y evolución del monumento, su legado patrimonial y cultural.

La inquietud literaria de Boito se extendió también hacia otros horizontes y temas menos arquitectónicos, como el cuento y la novela, una de las más conocidas fue *Senso*, incluida en su obra *Storielle vane*, la cual fue un éxito al relatar los sucesos de un matrimonio compuesto por una joven y un marido viejo y achacoso, con el resultado que uno podría esperar. En 1954 fue adaptada al cine por Luchino Visconti.

\*



CARTEL DE SENSO. 1982. Imagen: Wikimedia Commons

## Referencias

- A.A.V.V. (1997) *La reintegrazione nel restauro dell'antico. La protezione del patrimonio dal rischio sismico*, Gangemi Editore, Roma.
- Boito, Camillo (1877) *Scultura e pittura di oggi: la ricerca*, Fratelli Brica, Turin, [<https://archive.org/details/sculturaepittura00boit>], (consultado el 21 de junio de 2017).
- Boito, Camillo (1884) *I restauratori, Conferenza tenuta all'Esposizione di Torino, 7 giugno 1884*, Firenze, G. Barbèra, Editore.
- Boito, Camillo (2017) [1884] "Los restauradores", Trad. Mariana Coronel, Juana Gómez Badillo y Valerie Magar, *Conversaciones... con Camillo Boito y Gustavo Giovannoni* (4): 33-55.
- Carta de Atenas* (1931) [[http://conservacion.inah.gob.mx/normativa/wp-content/uploads/VARIOS.1931.carta\\_atenas.restauracion.monumentos.historicos.pdf](http://conservacion.inah.gob.mx/normativa/wp-content/uploads/VARIOS.1931.carta_atenas.restauracion.monumentos.historicos.pdf)], (consultado el 4 de agosto de 2017).
- Carta del restauro* (1883) [<http://conservacion.inah.gob.mx/normativa/wp-content/uploads/Documento3092.pdf>], (consultado el 4 de agosto de 2017).
- Carta italiana del restauro* (1932) [[https://www.unirc.it/documentazione/materiale\\_didattico/597\\_2010\\_253\\_8833.pdf](https://www.unirc.it/documentazione/materiale_didattico/597_2010_253_8833.pdf)], (consultado el 4 de agosto de 2017).
- Carta de Venecia* (1964) [<http://conservacion.inah.gob.mx/normativa/wp-content/uploads/Documento274.pdf>], (consultado el 4 de agosto de 2017).
- Dezzi Bardeschi, Marco (1996) *Restauro: due punti e da capo*, Francoangeli, Torino.
- Dezzi Bardeschi, Marco (2004) *Cari maestri. Architetture negate, tradite, dimenticate*, Rossana Gabaglio (a cura di), Edicopli, Milano.
- Gizzi, Stefano, "Modelli di comportamento per la reintegrazione delle lacune nel restauro archeologico in ambito mediterraneo", en: A.A.V.V. (1997) *La reintegrazione nel restauro dell'antico. La protezione del patrimonio dal rischio sismico*, Gangemi Editore, Roma.
- González Varas, Ignacio (1999) *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Ediciones Cátedra, Madrid.
- Muñoz Viñas, Salvador (2014) *Teoría contemporánea de la restauración*, Editorial Síntesis, Madrid.