

La restauración de monumentos y la iglesia de Santa Chiara en Nápoles

ROBERTO PANE

Publicación original: Roberto Pane (1948) "Il restauro dei monumenti e la chiesa di s. Chiara in Napoli", in: *Architettura e arti figurative*, Neri Pozza Editore, Venezia, pp. 7-20.¹

Traducción de Valerie Magar

Las cuestiones relacionadas con la restauración de monumentos no son nuevas en Italia; de hecho, puede decirse que ningún otro país ha acumulado un conjunto de experiencias tan vasto en este campo. Sin embargo, lo que ya se ha hecho es todavía poco, comparado con aquello que se deberá hacer, porque los casos más diversos y, por desgracia, también los más desesperados, se presentan hoy a la mente de los expertos. Además, dado que no es posible restaurar todos los edificios de interés artístico, habrá que hacer una selección, cuyos criterios se determinarán mediante el escrutinio de no pocos contrastes y polémicas.² En cualquier caso, parece seguro que los privilegios defendidos durante veinte años por las ruinas romanas deberán reducirse, en gran medida gracias a la renovada democracia, dado que a aquella especie de afinidad electiva que unía a nuevos y viejos césares le ha llegado su hora.³

Además, los contrastes y las controversias ayudarán en éste y otros temas a despertar ese interés por el patrimonio histórico y artístico común, que es una de las primeras condiciones para la reanudación de la vida cultural. Así, nosotros nos sentimos alentados para repensar las antiguas y nuevas teorías de la restauración, con una participación tanto más viva y adherente cuanto más vasta e inmediata es la tarea por emprender.⁴

¹ Texto publicado inicialmente en 1944, en *Aretusa* (I (I): 68-79). Una segunda versión con muy ligeras modificaciones fue publicada con el título *Il restauro dei monumenti e la chiesa di s. Chiara in Napoli*, en R. Pane, *Architettura e arti figurative*, Neri Pozza Editore, Venezia (1948: 7-20). Una tercera versión, ligeramente modificada se publicó en *Attualità e dialettica del restauro* (1987: 23-37). Las modificaciones se han incluido aquí como notas al pie, para los estudiosos interesados en el estudio filológico, a excepción de los cambios en acentos en italiano (*più/più, così/così*) y mayúsculas (*s. Chiara/S. Chiara*). En la versión de 1987 se insertaron dos imágenes de Santa Chiara, con un breve texto que se transcribe al final del artículo.

² Versión de 1987: "Por otra parte, sin poder restaurar todas las edificaciones de interés artístico, se deberá proceder a una selección, cuyos criterios se determinarán a través del escrutinio de no pocos contrastes y controversias".

³ En la versión de 1987, los dos primeros párrafos están unidos.

⁴ Versión de 1987: "[...] con una participación tanto más vívida y adherente cuanto mayor e inmediata sea la tarea por realizar".

La restauración, entendida como la conservación y defensa de los monumentos, y no sólo la adaptación práctica de los mismos usos a nuevos, es una cosa por completo moderna, cuya historia se remonta a poco más de un siglo. La Antigüedad ignoró el problema de la restauración estética; la época del Renacimiento documentó amorosamente lo antiguo, pero en lugar de conservarlo, lo explotó, en ocasiones, como cantera de mármol y piedra; la época del Barroco alimentó una sonriente indiferencia hacia las formas del pasado y, en su ilimitada producción, no dudó ni siquiera ante los más graves peligros de contaminación. Hay que remontarse a los primeros decenios del siglo XIX para encontrar verdaderas y propias teorías de la restauración, como las expresadas por Quatremère de Quincy y por Viollet-le-Duc, este último tan célebre como perjudicial fue su obra.⁵ Tanto en los casos en los que completó como en los de *ripristino*,⁶ Viollet-le-Duc proclamaba la necesidad de que el arquitecto restaurador adoptara el lenguaje de los artistas antiguos, utilizando para ello no sólo el ejemplo proporcionado por la obra concreta por restaurar, sino también las formas típicas, y por tanto genéricas, del llamado estilo arquitectónico, que no es el estilo del arte, por el simple hecho de que nunca es genérico, sino individual.⁷ En su *Dictionnaire raisonné*, el teórico francés escribe: “lo mejor es colocarse en el lugar del arquitecto primitivo e imaginar lo que haría si, regresando a este mundo, se le plantearan los programas que nos plantean a nosotros mismos”.⁸ Esa suposición antihistórica parecía tan legítima que constituyó el fundamento de las numerosas restauraciones que, en la segunda mitad del siglo XIX y más allá, se llevaron a cabo tanto en Francia como en otros países europeos. No se trata aquí de mostrar cómo, aún hoy, esa mentalidad racional y no estética puede encontrarse de otra manera en esa historiografía de la arquitectura que sigue procediendo conforme a patrones y tipos de evolución. Pero, para no salirme del tema, no citaré las obras de Francia y Alemania, en las que el documento falso se mezcla de manera inseparable del auténtico, sino que bastará con recordar algunas de las más famosas reconstrucciones que se realizaron en nuestro país, en la misma línea. Éstas son la fachada de la catedral de Florencia, la fachada de Santa Croce, el Castillo de los Sforza de Milán y, aún más grave, por los daños causados a un vasto entorno, las restauraciones realizadas por Rubbiani en muchos edificios grandes y pequeños de Bolonia, empezando por la iglesia de San Francesco, y terminando por las casas medievales, los pórticos y toda la producción espontánea y admirablemente afinada que no necesitaba nada, o sólo alguna modesta obra de consolidación aquí y allá, y que en cambio fue rehecha y, con la intención de hacerla más bella, reducida a ser tediosa y convencional. Ante muchos de los monumentos de Bolonia, cualquier observador sensible no puede evitar sentir pena al ver que la policromía de los ladrillos y las piedras ha sido despojada de toda vivacidad, superficie y tono primitivos, y que lo que era inmediato y original, se ha convertido en imitación.

Unos cincuenta años antes de Rubbiani, también Nápoles tuvo su propio restaurador, Travaglino, bien conocido por los estudiosos por la destrucción que llevó a cabo, en San Domenico Maggiore, de las numerosas lápidas que cubrían el suelo de la iglesia y por esas vagas cruces doradas que, más que un intento de restauración, son una expresión peregrina de la moda neogótica, llegada con cierto retraso desde Inglaterra a la capital del Reino de las

⁵ Versión de 1987: “[...] Viollet-le-Duc, este último, tan célebre como vasta y a menudo perjudicial fue su obra e influencia”.

⁶ *Ripristino*: reconstitución del aspecto o de la forma original de un monumento, mediante la eliminación de añadidos o superposiciones. Nota de la traductora.

⁷ Versión de 1987: “[...] sino también las formas típicas, y por tanto genéricas, del llamado estilo de la arquitectura, que no es el estilo del arte por la sencilla razón de que éste nunca es genérico sino individual”.

⁸ Cita original: “le mieux est de se mettre à la place de l’architecte primitif et de supposer ce qu’il ferait, si, revenant au monde, on lui posait les programmes qui nous sont posés à nous-mêmes”.

dos Sicilias.⁹ Travaglini es también responsable de otra iglesia que modificó gravemente: la de San Eligio, primera construida en estilo puramente gótico tras la conquista angevina. En ella, las bombas derribaron el banal enmascaramiento de repellido blanco, dejando al descubierto algunas de las espléndidas bóvedas de crucería de la antigua iglesia. Más adelante veremos cómo se presenta aquí también el problema de la restauración, aunque en un programa más modesto, muy parecido al que habrá que resolver para la iglesia de Santa Chiara. Desfiguraciones más recientes, realizadas conforme a los cánones de Viollet-le-Duc, es decir, todavía según el así llamado estilo, son la fachada de la catedral de Nápoles y la de la catedral de Amalfi. Pero aún más numerosas serían las restauraciones en otras ciudades italianas que deberían citarse como ejemplos no dignos de imitación. Por otro lado, junto a las reconstrucciones fantasiosas, también ha habido aquellas de *ripristino* que, aunque realizadas con documentos en mano,¹⁰ han conseguido resultados expresivos no menos ingratos: por ejemplo, en Venecia, la fachada gris y neutra del Fondaco dei Turchi, que ni siquiera conserva el recuerdo de aquella maravilla de color que era la fachada primitiva.¹¹

Por fortuna, los errores del pasado ya han ayudado a educar a los restauradores modernos, y la cultura crítica y estética, más avanzada en Italia que en otros lugares, ha contribuido en gran medida a la formación de una conciencia madura de los problemas en cuestión. Prueba de este progreso es el conjunto de normas relativas a los criterios que deben seguirse para el cuidado de los monumentos, que hace años se formuló gracias a la intervención de los organismos responsables de dicha protección; es decir, las superintendencias de monumentos y excavaciones. Ese conjunto constituye un documento de gran interés y, aunque tiene el desafortunado título de *Carta del Restaura*, tendrá sin duda mejor suerte que muchas otras Cartas similares, porque parece, en general, estar dictada por un sano e ilustrado sentido del arte y la historia. En su impronta fundamental muestra que se inspira en una concepción claramente antitética a aquella predicada por Viollet-le-Duc. De hecho, la restauración de *ripristino* sustentada en analogías estilísticas está prohibida, y sólo se permite en los casos en que se fundamenta en bases absolutamente fiables.¹² Con referencia a las obras de la Antigüedad, tales normativas establecen que se debe excluir el completamiento de las partes faltantes, aunque se puedan deducir con certeza los elementos particulares de éstas, porque el sentido formal de una ejecución moderna no podría, en ningún caso, alcanzar a conformar lo antiguo y lo nuevo en unidad estilística.¹³ Sólo se admite la anastilosis, es decir, la recomposición mecánica de las partes desmembradas, como podría ser el caso, por ejemplo, de los tambores dispersos de una columna dórica o de los bloques de una mampostería isodómica. En el caso de que para cualquier tipo de restauración sea necesario crear nuevas partes, se sugiere que éstas se limiten a lo indispensable y, en todo caso, que se efectúen con material diferente al original, o bien adoptando superficies envolventes en las que se represente de manera esquemática la recurrencia de la forma antigua. Todo esto se hace con la intención correcta de distinguir la parte antigua de la nueva, y eso es, como ya se ha dicho, en un sentido justo opuesto a aquel practicado por Viollet-le-Duc.

⁹ Versión de 1987: "Dos Sicilias". El texto que sigue se convierte en un nuevo párrafo.

¹⁰ Versión de 1987: "Y por otro lado, junto a las reconstrucciones de fantasía, no faltaron los de *ripristino*, que, aunque realizados con documentos en mano [...]".

¹¹ Versión de 1987: "así, en Venecia, la fachada gris y neutra del Fondaco dei Turchi no conserva ni rastro de aquella variedad de episodios plásticos que distinguían a esa maravilla del color que era la fachada primitiva".

¹² Versión de 1987: "De hecho, la restauración basada en analogías estilísticas está incuestionablemente prohibida y sólo se permite en aquellos casos en que se fundamenta en bases absolutamente fiables".

¹³ Versión de 1987: "aunque sea posible deducir con certeza los elementos particulares de éstas, y ello porque el gusto formal de una ejecución moderna no podría en ningún caso llegar a componer en unidad estilística lo antiguo y lo nuevo".

Otra norma digna de interés es la que afirma la necesidad de conservar todos los elementos de un monumento que tengan carácter artístico o histórico, "cualquiera que sea su antigüedad; sin que el deseo de unidad estilística y de retorno a la forma primitiva intervenga para incluir unos en detrimento de otros, pudiendo eliminarse sólo aquellos elementos como la mampostería de las ventanas o las entretelas de los pórticos que, careciendo de importancia y de significado, representen desfiguraciones inútiles". En principio, esto también puede considerarse legítimo. Sin embargo, me parece que no se puede excluir de manera absoluta un criterio de selección, por la misma razón por la que no podemos sentir históricamente nuestro pasado dándole a todo la misma importancia. Aquí surge la duda de que la extrema imparcialidad, sugerida por la regla mencionada, genera cierta preocupación¹⁴ por el juicio futuro que, a medida que cambian los gustos y las tendencias, pueda pronunciarse acerca de nuestra forma de actuar. Esa preocupación sólo es correcta si se limita a inspirar una conciencia seria y prudente de la tarea que tenemos que resolver; de lo contrario, correría el riesgo de reducirnos a una neutralidad estéril que no es menos condenable que la activa ignorancia artística de Viollet-le-Duc.¹⁵

En otras palabras, respetando la norma en cuestión, se tratará de juzgar si ciertos elementos tienen o no el carácter de arte, porque, en caso negativo, será por completo legítimo abolir lo que enmascara o incluso ofende las imágenes de la verdadera belleza y, en consecuencia, comprometerse con una predilección inspirada en una verdadera y propia valoración crítica. Es cierto, lo feo también pertenece a la historia, pero eso no significa que deba recibir la misma atención que lo bello merece de manera exclusiva.¹⁶ Tampoco me parece que tal observación deba apoyarse en ejemplos: cada lector habrá visto monumentos en los que la contaminación aportada por una mala reconstrucción le habrá hecho recordar, por clara analogía, el repinte realizado por algún artesano en el lienzo de un gran maestro y, en términos rigurosos, incluso ese repinte, que no dudamos en eliminar en alguna ocasión, tiene su propio interés histórico. En definitiva, consideraciones similares deben llevarnos a reconocer¹⁷ que no se puede dictar ninguna regla fija en este campo, porque equivaldría a dictarla a la actividad del espíritu crítico.

Cada monumento deberá, por lo tanto, verse como un caso único, porque así es como obra de arte y así deberá también ser su restauración.

Pero, ¿es posible que a un restaurador le baste con tener la sensibilidad y la cultura de un crítico? Si pensamos que incluso la superficie de un enlucido y la aparente neutralidad de un tono de conexión pueden comprometer el gusto creativo, y que el más escrupuloso respeto por la mejor experiencia puede conducir, a pesar de todo, a un resultado negativo, debemos concluir que eso no es suficiente. Por mucho que se avance exclusivamente por el camino trazado por los elementos más controlados y seguros, siempre llegará el momento en el que será necesario tender un puente, alcanzar una conjunción, y ello sólo podrá hacerse gracias a un acto creativo, en el que quien lo ejecute no encontrará más ayuda que en sí mismo, ni podrá, como antaño, engañarse pensando que el fantasma del creador primitivo está a su lado para guiarlo.

¹⁴ Versión de 1987: "Aquí surge la duda de que la extrema imparcialidad, sugerida por la regla antes mencionada, adorne una cierta preocupación [...]".

¹⁵ Versión de 1987: "de reducirse a una neutralidad estéril, no menos condenable que la restauración artística de acuerdo con Viollet-le-Duc".

¹⁶ Versión de 1987: "[...] que merece lo bello".

¹⁷ Versión de 1987: "En definitiva, consideraciones similares deben inducirnos [...]".

Pero una actitud diferente ante las tareas que el restaurador de hoy deberá mostrar, se sugiere no tanto por la complejidad de los nuevos problemas como por su carácter de necesidad. En otras palabras, una condición por completo nueva vendrá determinada por el hecho de que, mientras que antes la restauración, o al menos modificar el aspecto de un monumento, procedía casi siempre del deseo más o menos justificado de devolver la primitiva impronta de autenticidad y belleza a obras que no estaban mutiladas ni en peligro, hoy se trata de salvar los vestigios de unas formas preciosas, cuyo abandono no sería compatible con la vida de una sociedad culta y civilizada. Es cierto que no han faltado aquéllos a los que ese abandono, o incluso la destrucción total de fábricas difíciles de conservar, les ha parecido la única solución digna de aplicarse. Se ha dicho, y se volverá a decir, que hay que sustituir con nuevos monumentos a los antiguos dañados, sin demasiada nostalgia del pasado; lo que equivale a decir: borremos las glorias del pasado y produzcamos otras nuevas. Eso podría incluso merecer una sonrisa de simpatía, si sólo estuviera inspirado por un fervor cándido e ingenuo, pero produce una viva sensación de alarma si se piensa que, mucho más probablemente, está dictado por una ambición muy activa y práctica. Además, esta actitud también tiene, por así decirlo, su propio presupuesto teórico que conviene examinar. Consiste en creer que el actual respeto generalizado por las obras del pasado, y el cuidado y los estudios a los que son sometidas atestiguan la escasa capacidad artística de nuestro tiempo, y que no sentiríamos ese respeto si nos animara un impulso creativo más vivo y fecundo. Tal juicio puede parecer justificable cuando lo pronuncian los artistas, pero no lo es en absoluto cuando lo pronuncian, como ocurre a veces, los escritores y los críticos de arte. En otras palabras, significa que, puesto que no pueden hacer arte, se contentan con escribir su historia y su crítica; como si no se tratara de cosas diferentes, sino de dos grados de una misma actividad espiritual, de los cuales uno es de verdad esencial y soberano, el otro subordinado e innecesario. Es bien sabido por todos, de hecho, que tal suposición es común entre los artistas; pero también está claro que la crítica y la historia están subordinadas al arte sólo en el sentido del tiempo, por la misma razón que no se podría hacer historia de nada si no ocurriera nada más en este mundo. En realidad, si queremos desear lo mejor, esto consistirá en vernos enriquecidos por nuevas formas de belleza, sin que éstas vengan a destruir aquello por lo que ya tenemos razones para amar y, por tanto, razones para defender contra los estragos del tiempo y otros acontecimientos trágicos.

Al inicio de la guerra, un importante diario publicó un referéndum, entre los arquitectos italianos, acerca del problema de la restauración de los monumentos y, entre las muchas propuestas que se presentaron, estaba la ya mencionada. La gran disparidad de los juicios expresados en aquella ocasión demostró cómo cada uno había extendido su propio juicio o su gusto particular a los casos más diversos, sin pensar demasiado en que, antes de abordar un tema tan vasto, era necesario referirse a las ideas generales, cuestionando los fundamentos históricos y estéticos del trabajo por emprender.

Dada la imprevisible variedad de casos específicos, está claro que habrá ocasión de realizar los más diversos experimentos; desde el de la pura consolidación estática y la recomposición de fragmentos dispersos, hasta el de la obra por completo nueva, que deberá sustituir la parte destruida de una fábrica, creando un feliz contraste en lugar de una falsa imitación. Y aquí hay que señalar que, mientras que un interior o una fachada son expresivos en virtud de una unidad estilística fundamental, lo que llamamos un ambiente, es decir, lo que se recoge en la perspectiva de una plaza o de una calle, requiere en cambio una variedad de formas, porque en este caso no se trata de una obra única, aun cuando, en los mejores ejemplos, el ritmo concordante de diferentes tendencias formales da la impresión de una fusión perfecta e ideal; y en tales casos ningún obstáculo debe oponerse a la manifestación de una arquitectura nueva.

Si en este punto, al ver la propuesta de un programa tan poco uniforme, el lector me preguntara quién podría regularlo, le respondería recordando cómo uno de los autores del citado referéndum propuso la abolición preventiva de toda polémica, para que se pudiera proceder a un trabajo práctico. A esto respondí elogiando la polémica, y creo que ahora, no por efecto de mi respuesta, ese autor ha tenido tiempo suficiente para cambiar de opinión; pues debe ser la participación viva de los iniciados y del público culto la que determine, por medio de discusiones libres, la atmósfera favorable para las diferentes tareas por afrontar, para hacer posibles aquellas soluciones que, por ser diferentes, no pueden ajustarse a un programa preestablecido.

Algunos ejemplos de lo que he dicho arriba pueden ser proporcionados por el conjunto de obras que se van a realizar en Nápoles, en la iglesia de Santa Chiara, en la de San Eligio y en otros lugares.

La imposibilidad de recomponer el interior barroco de Santa Chiara es evidente a primera vista. En las condiciones actuales, dada la desaparición de la bóveda y de casi todas las decoraciones del siglo XVIII, la restauración sólo ofrece una posibilidad desde el punto de vista de la dirección formal: la de repetir las líneas del siglo XIV, continuando con el descubrimiento de lo que el fuego ya ha dejado parcialmente al descubierto. Sin embargo, se conservan restos significativos de la reconstrucción del siglo XVIII, como las esculturas sepulcrales de algunas capillas y el pavimento que, aunque muy dañado, no será difícil de recomponer, dado su carácter geométrico, que predomina. En cambio, las pilastras de estuco y los marcos de las ventanas no podrán conservarse, ya que esas partes han perdido todo vínculo orgánico de recurrencia, tras la desaparición de la bóveda y de los pilares entre las capillas. Además, la conservación de tal revestimiento,¹⁸ que constituía el motivo fundamental y el pretexto arquitectónico de la transformación de la forma gótica a aquella barroca, no sería posible, también porque las partes mismas serán cortadas por el *ripristino* de las antiguas ventanas, y esto será en beneficio de la perspectiva interna, porque contribuirá más que cualquier otro elemento al desarrollo vertical completo de la nave.

En honor a la verdad y no para encontrar a toda costa, en medio de tanta ruina, un motivo de consuelo, hay que reconocer que, a pesar de la vastedad y audacia del programa decorativo, el siglo XVIII napolitano no había alcanzado con Santa Chiara una de sus expresiones más felices. Los frescos, los dorados, la bóveda, que en su intradós fuertemente deprimido no podía enmascarar la ficción estructural, y sobre todo el estridente contraste entre todo ello y el gusto formal de los monumentos angevinos que dominaban el fondo, provocaban en el visitante una sensación de perplejidad e insatisfacción que sólo se superaba cuando el ojo, renunciando a la visión de conjunto, pasaba a considerar las obras de arte y los documentos de la historia que cinco siglos habían acumulado en este grandioso interior. Sin embargo, esto no altera el hecho de que incluso la Santa Chiara barroca sea digna de ser lamentada, y que su recuerdo despierte en nosotros un sentimiento de nostalgia, no tanto por la imagen perdida, como por el hecho de que su memoria está asociada, en la mente de muchos de nosotros, a los años de juventud y a su vago y dulce imaginar. En este sentido, la antítesis entre la iglesia del siglo XVIII, tan rica y profana, y aquella austera y desnuda que resurgirá tras la restauración, simbolizará la antítesis entre el tiempo pasado y el que nos espera.

En cuanto al destino de otras obras especiales de la iglesia, cabe señalar que el altar mayor, con sus suntuosas incrustaciones de mármol y sus volutas, también puede declararse por completo como perdido.

¹⁸ Versión de 1987: "Además, la conservación de este revestimiento, [...]".



SANTA CHIARA DESPUÉS DEL BOMBARDEO.

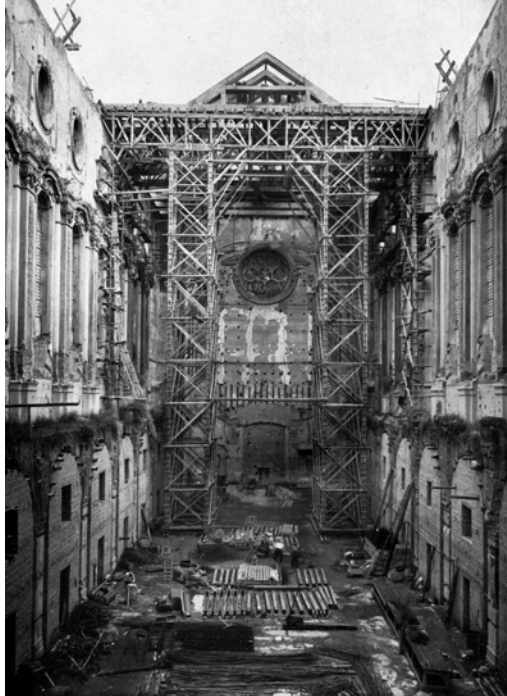
Imagen: Cinquanta monumenti danneggiati dalla guerra, Roma, 1947.

En las iglesias napolitanas de los siglos XVII y XVIII, el altar suele ser el punto central del virtuosismo, y el de Santa Chiara no era una excepción.¹⁹ Me parece que esa pérdida merece, menos que las otras, ser deplorada, tanto por su escasa importancia artística como porque, incorporado a la mampostería de la obra barroca y, por tanto, salvado del incendio, aún se conserva el primitivo altar gótico, con su delicada y preciosa ornamentación²⁰ y un tamaño que, aunque proporcionado a la figura del sacerdote oficiante y en perfecta armonía con el entorno gótico, posibilita que el monumento del rey Roberto y los otros que lo flanquean dominen plenamente. Pero aquí podría surgir la duda de que tal vez sería mejor, dado su actual estado de ruina, que esos monumentos dejaran de dominar la vista de la nave, mientras que, para agudizar el dolor, surge el recuerdo del perfecto estado de conservación en que habían llegado hasta nosotros las esculturas de Bertini, Tino di Camaino y Baboccio; y, si no bastara, las fotografías tomadas después del incendio muestran partes de las esculturas aún intactas, pero que después se derrumbaron por no haber podido ser protegidas de la intemperie de inmediato. En cualquier caso, parece claro que una parte de los fragmentos puede volver a montarse *in situ*, y que el resto deberá recogerse y conservarse, junto con las partes supervivientes de otras obras, en aquellas estancias del convento que, una vez restauradas de manera adecuada, puedan utilizarse como museo de la iglesia. Concebida con fines puramente estáticos, la restauración deberá limitarse a reconstruir, cuando sea necesario, algunos elementos portantes de forma resumida y esquemática, de modo que sean reconocibles del resto por su carácter diferente, al tiempo que contribuyan a reconstituir una

¹⁹ Versión de 1987: “En las iglesias napolitanas de los siglos XVII y XVIII, el altar suele aparecer como el centro del virtuosismo, y el de Santa Chiara no fue una excepción”.

²⁰ Versión de 1987: “[...] aún se conserva el primitivo altar gótico, con su delicada y preciosa ornamentación [...]”.

visión de conjunto y ayuden a proteger lo que queda de una ruina posterior. Ahora bien, parece muy probable que esta visión de conjunto pueda alcanzarse; pero sólo se tendrá la certeza de ello cuando, una vez recogidos y examinados los miembros dispersos, se esboce el *ripristino* gráfico que deberá preceder al trabajo ejecutivo.²¹



SANTA CHIARA EN EL INICIO DE LOS TRABAJOS. *Imagen: La ricostruzione del patrimonio artistico italiano, Roma. 1950.*

Casi todas las iglesias importantes de Nápoles pertenecen al periodo angevino, incluida Donnaregina, que ha sido objeto de una de las mejores restauraciones realizadas en Italia en las últimas décadas.²² Con el mismo gusto y respeto, aunque la tarea es aún más difícil, sería deseable ver reconstruidas Santa Chiara y la iglesia de San Eligio. Esta última muestra, ahora, algunos elementos nuevos de gran interés, entre ellos las hermosas crucerías de piedra viva que flanqueaban el ábside, y que la neutra e indiferente remodelación de Travaglini, el mismo que en otro lugar inventaba dorados góticos, había enmascarado con escuálidas paredes de enlucido. Aquí, incluso más que en Santa Chiara, la tarea del restaurador está indicada con claridad, tanto en el interior como en el exterior, por los restos orgánicos y valiosos del edificio gótico. Las ventanas tapiadas se volverán a abrir para dar luz y ritmo a la nave única.

Pero la mayor dificultad no consistirá en el ordenamiento de las partes supervivientes de los monumentos, para lo cual nos ayudarán los numerosos medios que la tecnología moderna pone a nuestra disposición, sino en atribuir una forma estética a todo el vasto conjunto; algo que, procediendo con la mayor sobriedad y cautela, tendrá que lograrse. Ahora bien, es justo en este sentido en el que, aun siguiendo el concepto de “simplicidad desnuda y cumplimiento del esquema constructivo” que recomiendan convenientemente las normas²³

²¹ Versión de 1987: “Ahora bien, que esta visión de conjunto pueda lograrse parece muy probable; pero sólo será cierta cuando, reunidos y examinados los miembros dispersos, se profile esa restauración gráfica que deberá preceder a la obra ejecutiva”.

²² Versión de 1987: “Casi todas las iglesias importantes de Nápoles pertenecen al periodo angevino, incluida la de Donnaregina, que ha sido objeto de una de las mejores restauraciones de Italia en las últimas décadas”.

²³ Versión de 1987: “Que la restauración es en sí misma una obra de arte sui generis; una conclusión ya implícita en lo dicho anteriormente, pero que no lo es en absoluto en la citada normativa [...]”.

de restauración citadas, debe realizarse una obra que, al dar nueva vida a la iglesia, sea a la vez antigua y moderna. Los vínculos de la restauración impondrán sus justos y rigurosos límites al gusto y a la imaginación, pero serán siempre y sólo estos últimos los que aporten una solución satisfactoria al problema. Ahora bien, si esto es cierto, ¿qué conclusión es legítimo sacar de ello? Que la restauración es en sí misma una obra de arte. Esta conclusión ya está implícita en lo que se ha dicho antes, pero no lo está en absoluto en las citadas normas; por el contrario, parece que en la mente de quienes las elaboraron estaba presente, sobre todo, la intención de negar toda función creativa a la intervención del restaurador, y ello por un plausible temor a las consecuencias prácticas que podría acarrear una actitud diferente. Prueba de ello es, entre otras cosas, el pasaje en el que se afirma que sólo “puede admitirse la continuación de líneas existentes en los casos en que sean expresiones geométricas sin individualidad decorativa”. Pero no hay líneas geométricas en la arquitectura sin individualidad decorativa, ya que si una individualidad está presente en la obra, lo está también en virtud de aquellas partes que, consideradas aisladamente, pueden parecer indiferentes desde el punto de vista expresivo.²⁴ Por otra parte, la mencionada disposición de poner en evidencia la parte nueva debida a la restauración con materiales y líneas de envoltura diferentes es, aunque inconscientemente, una admisión implícita del carácter artístico de la restauración, mientras que la antigua tendencia a la imitación que conducía al documento falso negaba el arte en la medida en que lo sustituía por un virtuosismo mimético.²⁵

Con estas consideraciones, pretendía aclarar y, en cierto modo, llevar hasta sus últimas consecuencias estéticas los dictados de los conceptos más modernos de la restauración.



SANTA CHIARA. Interior en la actualidad. *Imagen: Valerie Magar, 2023.*

²⁴ Versión de 1987: “Pero en arquitectura no existen las líneas geométricas desprovistas de individualidad decorativa, ya que si una individualidad está presente en la obra, lo está también en virtud de aquellas partes que, consideradas de manera aislada, pueden parecer indiferentes desde el punto de vista expresivo”.

²⁵ Versión de 1987: “Por otra parte, la mencionada disposición a destacar la parte nueva debida a la restauración con materiales y líneas envolventes diferentes es, aunque inconscientemente, una admisión implícita de la naturaleza artística de la restauración, mientras que la antigua tendencia a la imitación que conducía al falso documento negaba el arte al sustituirlo por un virtuosismo genérico”.

Además del enfoque que debe seguirse para restaurar el interior de Santa Chiara, también hay que tener en cuenta la posibilidad de una disposición del entorno. Como es sabido, no sólo la iglesia sufrió graves daños, sino casi toda la zona edificada que rodea a la “sagrada ciudadela” y, en especial, las casas adosadas al convento de los frailes y aquellas situadas entre el campanario y la entrada al sagrario de la iglesia. En este caso, la destrucción provocada por las bombas ofrece una oportunidad que es de esperar que no se pase por alto: la de liberar al monumento de la fealdad que lo ha oprimido durante siglos. Todavía hoy, un edificio de cuatro plantas oculta la fachada de la iglesia a quienes miran hacia la plaza del Gesù, y reduce el claustro de los frailes contiguo a la miserable apariencia de un patio. Si se derriba este edificio y en su lugar se levanta un pórtico, no sólo se obtendrá un espléndido resultado en términos de perspectiva, tanto desde lo ancho de la iglesia como desde la plaza adyacente y el claustro de los frailes, sino también un notable resultado práctico, al aliviar la congestión del tráfico en una de las zonas más estrechas y concurridas de la ciudad, ya que se podrá crear un paso peatonal a través del pórtico, mientras que el tráfico de vehículos continuará por la via Trinità Maggiore. De igual manera, habrá que liberar el campanario en los dos lados en los que se apoyan las casas semidestruidas, quitando aire y luz al ambiente, y sustituirlo por una valla baja o una reja, respetando los límites del recinto primitivo y la puerta de entrada con su singular alero ojival. Al otro lado del campanario, las casitas indecorosas podrían sustituirse por un pequeño mercado abierto, a una distancia conveniente de la base del propio campanario. En ese sentido, la obra de liberación se combinaría favorablemente con otra de utilidad práctica.

Los desbastes²⁶ realizados en las inmediaciones de la iglesia podrían continuarse a través del Pallonneto Santa Chiara hasta la via Mezzanone, e incluso en este tramo se podrían aprovechar y completar algunas demoliciones parciales. Sin embargo, es evidente que, dadas las dificultades que hay que superar para aplicar este programa más amplio, podría ser conveniente limitar, por el momento, el estudio del ordenamiento al ámbito de interés más inmediato. Por otra parte, hay que recordar que en el pasado ya se elaboraron varios proyectos para Santa Chiara y sus alrededores, y si en su momento parecieron viables, ahora lo son mucho más, ya que la guerra creó circunstancias favorables para su realización. A este respecto, y de forma más general, cabe señalar que, si bien harán falta muchos años para que se lleven a cabo programas de restauración tan amplios, es necesario elaborar desde ahora mismo un plan preciso de ordenamiento urbano, en especial en la ciudad antigua, donde pueden favorecerse trabajos de desbaste oportunos por las demoliciones provocadas por la guerra.

Será necesario actualizar el plan de ordenamiento territorial de la ciudad, tomando en cuenta la nueva situación: muchas de las fábricas dañadas ya no deberán reconstruirse, para que su demolición total redunde en beneficio de la higiene pública, de la vialidad y de la mejor ambientación de las obras monumentales.²⁷

El tan esperado desbaste de la vieja Nápoles será posible, por lo menos en parte, si se aprovechan de manera adecuada las circunstancias actuales con estudios detallados. Los *decumani* y los *vici* del antiguo centro grecorromano estaban bordeados por casas de no más de diez o doce metros de altura, mientras que la Nápoles moderna ha visto surgir, por medio de sucesivas

²⁶ Roberto Pane usa el término *diradamento*, que en agricultura consiste en eliminar algunos frutos o ramas para permitir el mejor crecimiento de los frutos o de la planta. En urbanismo, consiste en la eliminación de construcciones consideradas menores para permitir la creación de espacios menos densos o vacíos en torno a los edificios monumentales. Nota de la traductora.

²⁷ Versión de 1987: “Se deberá volver a trazar el plan regulador de la ciudad tomando en cuenta la nueva situación: es deseable que muchas fábricas dañadas ya no se reconstruyan, para que su demolición total se convierta en un beneficio de la higiene pública y de la mejor ambientación de obras de interés importantes”.

estratificaciones, casas que a veces superan los veinticuatro metros, en un tramo de calle que sigue siendo el mismo que antes del nacimiento de Cristo. Pero, repito, para que tal liberación sea posible, hay que impedir a tiempo las reconstrucciones inoportunas; y ello no puede hacerse aplicando vagos criterios de selección, sino sólo siguiendo un programa que prevea la solución orgánica de los casos individuales y la consiguiente reconstrucción de las nuevas edificaciones en aquellas zonas periféricas que ya están provistas de nuevas y amplias vías.

Varios ordenamientos monumentales serían también muy útiles para la viabilidad y para la higiene, y presentarlos bajo el aspecto de este doble interés tendría la ventaja de hacer más práctica su ejecución. Además del ya mencionado ordenamiento de Santa Chiara, habrá que estudiar otros, como el de la iglesia de San Lorenzo, alrededor de cuyo ábside se adosan algunas casas mugrientas, y promover la apertura de algunas plazas o espacios amplios en puntos oportunamente elegidos: por ejemplo, frente al hermoso edificio del Monte de Piedad.

La destrucción de tantas obras de arte nos hace sentir hoy cuán cierta es la máxima de Leonardo de que las cosas bellas pertenecen a quienes las aman. Esto podría parecer una expresión un tanto retórica hasta que comprobamos, a nuestra costa, que en realidad era una afirmación de verdad positiva y concreta.

Restaurar y proteger nuestros monumentos debe ser una de las tareas especiales de nuestro futuro, a pesar del juicio de los llamados hombres prácticos, que creen que el propósito de una sociedad humana ya está satisfecho con el logro del bienestar práctico.²⁸ Pero en nuestra difícil labor de persuasión hacia ellos, los argumentos lógicos serán de mucho menos provecho que los inspirados por el amor a los frutos más preciosos de nuestra civilización; del mismo modo por el cual no es la lógica sino un sentimiento lo que da impulso a nuestra vida moral.

*

²⁸ Versión de 1987: "Restaurar y proteger nuestros monumentos debe ser una de las tareas especiales de nuestro futuro, a pesar del juicio de los llamados hombres prácticos, que creen que el propósito de una sociedad humana ya está cumplido por el logro de un bienestar práctico".