

## ¿Restauración o intervención?

**Conferencia, octubre 7, 2011. Casa de las tejas verdes.**

En primera instancia quisiera un poco aclarar o tratar de explicar el por qué del título de esta conferencia y que en cierta medida, debe llevarnos a un determinado resultado o tesis.

De forma general nos hemos acostumbrado a hablar de **restauración**, a entender como tal a toda acción sobre la arquitectura existente; el tema está rodeado de cierta vaguedad e imprecisión.

Ignasi de Solá-Morales atribuye dos sentidos al término **intervención**: primeramente, en sentido general, por intervención debe entenderse cualquier tipo de actuación que es posible hacer en un edificio o en una arquitectura. La modalidad de intervención incluye la protección, preservación, restauración, renovación, etc. Y todas esas posibles acciones pueden ser designadas con ese término general de intervención.

En segundo lugar, con un significado más restringido y específico, la idea de intervención comporta una actitud crítica a las ideas que la traducirían en una modalidad específica; **el asunto se convierte en un conflicto, que es el conflicto de las interpretaciones porque “en realidad, todo problema de intervención es siempre un problema de interpretación de una obra de arquitectura ya existente”**, porque las posibles formas de intervención que pueden asumirse ante una obra determinada son en principio formas de interpretar el discurso que el edificio puede producir, que el edificio llegue a decir algo y que lo haga en una determinada dirección.

Esta afirmación general no implica obviar el concepto de “**restauración**”, tan generalizado y difundido y que también es importante definir, en este caso a partir de las afirmaciones de Cesari Brandi en su *“Teoría de la Restauración”*:

**“...la restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro”**

**“... la restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación artística o una falsificación histórica, y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte a través del tiempo”**

Por todo lo anterior prefiero adherirme al concepto, más general de **intervención**, aceptando el término **restauración** como la modalidad más generalizada, en muchos casos la más válida y de cierto modo como aspiración máxima de la intervención, siempre, desde luego, considerando la especificidad

del caso, y aceptando la advertencia de Brandi ante una *falsificación* artística o histórica.

Ahora bien, a los problemas de la intervención sólo se llega tras un largo proceso determinado, en primera instancia, a partir del origen y evolución en el tiempo del concepto de **patrimonio**.

El término estaba, en sus orígenes, *“ligado a las estructuras familiares, económicas y jurídicas de una sociedad estable, enraizada en el espacio y el tiempo”* como apunta Françoise Choay en su valioso estudio *“L’Allegorie du Patimoine”*.

El Patrimonio existe como resultado de la evolución histórica de la cultura y producto de la relación Identidad-cultura. A través de un constante proceso de **selección** son identificados objetos y determinadas manifestaciones, como evidencias (materiales y no materiales o espirituales) en las que la sociedad reconoce una evolución histórica y las pruebas objetivas a perpetuar y les confiere el rango de bienes culturales. A lo largo de los tiempos, la sociedad ha necesitado perpetuarlos y transmitirlos al futuro y para ello, ha debido conservar

Para la sociedad, no bastan los recuerdos de la memoria colectiva y las interpretaciones que hace de los mismos, en la verificación objetiva de su continuidad. Esta supone el estudio, evaluación y protección de las huellas del pasado, que adquieren esa categoría de **patrimonio** por un proceso de selección consciente como elemento **“que debe ser conservado por los valores que trascienden su uso o función primitiva”**

Y llegamos al concepto de monumento, como expresión genérica, y al **monumento histórico**, que es una invención del mundo occidental posteriormente exportado fuera de Europa a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

La conciencia de los monumentos se remonta más allá de la antigüedad clásica, y son apreciados como “monumentos del pasado”, como “modelos”, o utilizados simplemente como fragmentos materiales para construir nuevos edificios. Es el momento del clasicismo el primero en que se plantea la intervención como problema que demanda una teorización y, por tanto, de definición de cual es la relación entre la intervención y la arquitectura existente. **“En ese momento -según señala Solá-Morales- se inicia la definición renacentista de la arquitectura, porque todo lo que sucede antes, la relación entre la intervención y el edificio previamente existente es en realidad una relación absolutamente impremeditada” (19)**. Después asistimos a casi dos siglos de tanteos, posiciones, métodos y teorías que en su conjunto proporcionan un sólido andamiaje de ideas, de insoslayable referencia para todo trabajo contemporáneo; nada justifica cerrar los ojos a esa historia.

El primer momento en que se plantea la intervención como un problema que demanda una cierta forma de teorización y por ende de la relación entre la intervención y la arquitectura existente, es el que se inicia con la definición renacentista de la arquitectura. Todo lo que sucede antes respecto a la intervención y la preexistencia es una relación “absolutamente impremeditada” (Solá-Morales); primero los edificios antiguos son una pura base material para construir una nueva arquitectura; posteriormente, Roma, y la actuación paulatina de papas y anticuarios –la antigüedad se convierte en paradigma para el momento clasicista- y después de los arquitectos renacentistas, ponen sobre la mesa el tema de la preservación y en algunos casos de una intervención activa

Si no propiamente de “restauración”, en el sentido que damos en el presente a esa modalidad de intervención hubo ocasiones en el pasado en las que se interviene concretamente sobre una preexistencia de diferentes formas que podrían resumirse en las siguientes acciones que en ocasiones se sobrepusieron o se fundieron: (Carlo Perogalli, “*Monumento e metodi de valorizzazione*”:

- demolición total o parcial (expoliación)
- reconstrucción total o parcial
- limitación o ampliación del proyecto original
- abandono o adaptación a otro uso
- excavaciones arqueológicas
- restauraciones de tipo diverso

Ya en el siglo XVIII e inicios del XIX, la caracterización del monumento está dominado por el espíritu y acciones de la Revolución Francesa. En el plano filosófico se crea un clima de renovado interés por las obras de la Antigüedad Clásica y se consolida la noción de salvaguarda del patrimonio, pero *“fue solamente después de la Revolución Industrial cuando se generó una mayor sensibilidad por la preservación y reconstrucción del patrimonio –lo que llevó a que los conceptos se confundieran..durante todo el siglo XIX. No obstante, la continua investigación teórica hace que se desarrolle gradualmente una nueva disciplina, enunciada en términos conceptuales por dos corrientes distintas: la de conservación .asociada con el ámbito anglosajón- y la de restauración-más próxima a los franceses e italianos”* (Mariana Correia)

Estas dos vertientes, preconizadas inicialmente por Ruskin y Viollet-le-Duc, acaban por trascender su período temporal y se convierten en la base fundamental de la **restauración moderna**, como consecuencia de los alcances de las intervenciones en el patrimonio.

Los conceptos desarrollados permiten identificar esas tendencias:

La **restauración arqueológica** (no olvidar que el nacimiento de la arqueología puede situarse a fines del siglo XVIII; las importantes excavaciones en Pompeya, por ejemplo) en buena medida patrocinadas en Roma por el papa León XII, aplicada por los arquitectos italianos Rafael Stern (1774-1820) y Giuseppe Valadier (1762-1839), en sus intervenciones restauradoras en el Arco de Tito y el Coliseo de Roma que se proponían la integración de piezas arqueológicas en la construcción original, defendiendo una lectura unitaria, sólo posible mediante el relleno de las lagunas con

materiales nuevos y de refuerzo (interpretación bastante actual, con la cual manifiesta su desacuerdo Cesare Brandi).

Aunque englobadas bajo el sino de “restauración romántica” por algunos autores, están la **restauración estilística**, preconizada por Viollet-le-Duc y la **restauración romántica o “conservación”** defendida por Ruskin.

Estas dos figuras claves merecen detenernos un poco en los conceptos por ellos defendidos.

Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) continúa la obra de Arcisse de Caumont (1801-1873) y Ludovic Vitet (1802-1873), importante en los estudios sobre arquitectura medieval y su revalorización y además, promotores de las estructuras administrativas (superintendencias e inspectores de monumentos) para la protección del patrimonio arquitectónico en Francia.

Los conceptos que guiaron la obra de Viollet-le-Duc en sus restauraciones (en varias catedrales francesas: Amiens, Chartres, Evreux, Vezelay y París) y que pueden considerarse como una teoría generalizada para todo un largo período –incluso hasta nuestros días, en cierto sentido- pueden resumirse en dos puntos:

1. Tocar en un edificio todas aquellas partes, tanto arquitectónicas como decorativas, que fueron añadidas posteriormente a la construcción del edificio, con el objetivo de reintegrarlo a su unidad originaria y su pureza estilística
2. Cuando esas destrucciones provocan vacíos o que haya partes no existentes en la arquitectura –por razones diversas- deben ser **reconstruidas** (o construidas de nuevo) siguiendo lo que debía haber sido su aspecto original, como si esas partes hubieran sido construidas contemporáneamente con el resto.

Si antes de Viollet-le-Duc puede considerarse (según León en su *Historia de la Restauración*) un período “empírico” este, dominado por las ideas del francés, lo considera “doctrinario”, lo que se pone en clara evidencia con la más notable y típica máxima de Viollet-le-Duc:

**“Restaurar un edificio es restablecerlo a un estado completo que puede no haber existido jamás en un monumento dado”**

La llamada **restauración romántica** propugna el sentido estricto de conservación, condenando cualquier práctica de reconstitución o de reconstrucción aunque admite la consolidación de los monumentos. Su refuerzo estructural en caso de riesgo y hasta las reparaciones puntuales siempre que no sean perceptibles por el observador; la conservación se convierte en este caso en una alternativa de restauración; es decir, conservar el monumento como documento histórico, con exclusión posible de cualquier daño, bien por tocar partes deterioradas o por adjuntar otras nuevas o por consolidar parte en peligro. La figura emblemática de este “movimiento” fue John Ruskin (1819-1900) en Inglaterra y tuvo entre sus principales defensores a William Morris.

Ruskin fue un acucioso estudioso de la arquitectura medieval inglesa e italiana y es el autor de dos importantes libros: “Las siete lámparas de la arquitectura” y “Las piedras de Venecia”

Paulatinamente aquel vasto movimiento europeo de reexamen histórico no sólo de la arquitectura medieval –como antes lo había sido de la Antigüedad- , sino que se extiende a todas las manifestaciones arquitectónicas del pasado siguiendo un concepto crítico. En ese clima y con notoria veleidad y variedad de posiciones, van a resolverse la mayor parte de las restauraciones de los monumentos italianos.

En los momentos de ese clima cultural la palabra verdaderamente nueva y también revolucionaria –como afirma Perogalli- la pronuncia Camillo Boito (1836-1914), un hombre de amplia y multifacética formación y actuación en el campo intelectual.

En el campo de la restauración pudiera decirse que la máxima de su pensamiento fue conservar y no restaurar (“*conservare no restaurare*”) y ataca por igual las intervenciones de Viollet-le-Duc y la teoría romántico-ruinista de Ruskin.

Boito establece una serie de principios contra la deshonestidad de la restauración y para eso sugiere ocho directivas básicas:

1. Diferencia de estilo entre lo nuevo y lo viejo
2. Diferencia de los materiales de fabricación
3. Supresión de perfiles, molduras y ornamentos innecesarios
4. Muestra o exposición de las viejas piezas removidas junto al monumento en cuestión
5. Incisión, en algún fragmento de los renovados, de la fecha de restauración
6. Epígrafe descriptivo grabado en el monumento
7. Documentación fotográfica de las diferentes etapas del trabajo
8. notoriedad.

Para sintetizar en pocas líneas la teoría de Boito (**restauración filológica**, según Mariana Correia) es importante retomar fragmentos de la conferencia por él ofrecida durante la Exposición Nacional de Turín en 1884; principios estos que dirigirá también al III Congreso de Ingenieros y Arquitectos italianos, Roma, 1883:

- a. Se necesita hacer lo imposible, milagros, para conservar el monumento en su viejo aspecto artístico y pintoresco; ante todo, ser consolidados más que reparados, antes reparados que restaurados;
- b. Se necesita que los complementos, si son indispensable, y los añadidos, si no pueden evitarse, no deben mostrarse como obra antigua sino como elementos modernos, de hoy.

Y así aparecen conceptualizaciones y tendencias prácticamente en un corto período de tiempo respecto a la intervención-restauración, las que sólo citaré muy brevemente:

La **restauración histórica**, basada en el trabajo del arquitecto Luca Beltrami (1854-1933) quien defendía la reconstitución y la reconstrucción arquitectónica sobre bases objetivas y rigurosamente documentadas y aunque esta teoría tuvo impacto principalmente a principios del siglo XX pero es cuestionada cuando se demuestra que, en ocasiones, la investigación de la documentación histórica puede conducir a equívocos o falsas interpretaciones.

Gustavo Giovannoni (1873-1947) por su parte, defendía la hoy llamada **restauración científica**, basada en el principio de la mínima actuación, valorizando el máximo de autenticidad del monumento y siguiendo metodologías de rigor científico. Giovannoni clasificó la actuación sobre los monumentos en cinco categorías:

1. restauración por consolidación

2. restauración por recomposición, conocida como anastilosis
3. restauración por liberación o remoción de partes no originales
4. restauración por completamiento –recuperar la imagen del monumento- o renovación.

Por último, me referiré a una figura muy peculiar, la de Ambrosio Annoni, defensor del no método o **negación del método**. Annoni niega la posibilidad de la existencia de un método general de restauración que pueda asumirse universalmente y de valor constante. Si puede asumirse alguna regla es la del **caso por caso**, una sola norma puede ser asumida:

*“...fundamental y resumidota, el maestro está frente al monumento; y cada buena restauración, para el que estudia profundamente el monumento, y lo interroga con la severidad del historiador, con pasión de artista, con amor de arquitecto... y esta teoría del “caso por caso”, que es eminentemente realizadora, pero que requiere de un complejo y delicado sentido de estudio, de gusto, de sinceridad, en una palabra, de armonía”*

Aunque se puede concluir que Giovannoni fue el último gran teórico de la restauración arquitectónica en su sentido tradicional, limitada al monumento mismo –sin considerar todavía el ambiente urbano y natural- típica de una época ya superada a pesar de su poca distancia en el tiempo, el ejemplo de Annoni merece un estudio más detenido pues además de ser un teórico y un hombre eminentemente práctico, sus concepciones sobre la intervención en monumentos o zonas o partes de la ciudad destruidas significan un notable paso de avance al admitir y favorecer la presencia de la arquitectura contemporánea.

En medio de un amplio repertorio de conceptos y criterios que de alguna forma han sido analizado antes, se produce en Atenas, Grecia, en 1931 una conferencia convocada por la entonces existente Oficina Internacional de Museos y en la cual se van a analizar, por vez primera en el plano internacional importantes temas de la todavía simplemente llamada “restauración de monumentos”. El documento resultante de la conferencia, la **Carta de Atenas** se convierte en una importante referencia al respecto por más de tres décadas (en 1964, se promulga la **Carta de Venecia**).

Es importante señalar que ya en ese momento, en su artículo VII, la Carta destaca la importancia de respetar la *“fisonomía de la ciudad...”* y *“el ambiente debe ser objeto de cuidado particular...”*, etc. Ya se menciona, por vez primera el tema de la valoración y preservación del entorno, tema que va a convertirse, a partir del futuro concepto de “centro Histórico o ciudad histórica” en una constante en las preocupaciones y normativas en el plano universal.

Posteriormente el tema es objeto de una amplia y seria preocupación universal y son numerosos los documentos, y declaraciones que lo reflejan. Vale aquí, una reflexión personal; generalmente esos documentos enfrentan temas y situaciones ya superadas por la realidad práctica pues las realizaciones superan las posibles previsiones que impone la arquitectura moderna y el uso de nuevos materiales y tecnologías en la intervención.

El siglo XX debe enfrentar una muy compleja situación creada por una serie de problemas que aunque de génesis europea, van a incidir en el plano universal:

1. Las dos grandes Guerras Mundiales, la primera, de 1914 a 1918 y la segunda, de efectos más devastadores, de 1939 a 1945, con la inevitable secuela de

- destrucción y muerte y desde luego, los efectos económicos y sociales a escala planetaria y su incidencia en el patrimonio construido y las ciudades;
2. La entrada en escena del “movimiento moderno” y su actitud hacia los monumentos y los centros históricos tradicionales que va desde el desprecio, la negación o la ignorancia de los valores históricos, a pesar de lo cual aparecen las primeras intervenciones de arquitectura moderna en ámbitos patrimoniales:
  3. El desarrollo mismo de las corrientes arquitectónicas, tanto conceptualmente como en el uso de nuevos medios y tecnologías de la construcción. Se imponen los criterios de intervenciones moderna y la presencia de la “nueva arquitectura” en las acciones sobre los edificios históricos.

Este conjunto de circunstancias, muy simplemente esbozadas, dejan y están dejando aun una poderosa impronta en intervenciones en preexistencias arquitectónicas destinadas a museos, notables desde la llamada “escuela italiana” entre los años cuarentas y sesentas del siglo XX, los casos particulares de ciudades arrasadas por la segunda conflagración mundial, y los importantes aportes conceptuales, técnicos y estéticos de la nueva arquitectura, tanto en obras puntuales como en la conceptualización de las intervenciones a escala de centros históricos y de ciudades enteras, a partir de estudios y teorías como es el caso muy significativo de “*La arquitectura de la ciudad*” de Aldo Rossi, al analizar los monumentos como elementos primarios de la estructura urbana.

Cada vez, de forma más dinámica y yo diría acelerada, la comunidad mundial se actualiza en conceptos, como lo demuestran los documentos internacionales al respecto: desde la Carta de Atenas en 1931, la Carta de Venecia de 1964, la de Quito de 1967, la importante Convención de París –para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural, promulgada en 1972, y posteriormente la Declaración de Nairobi (1976), dedicada particularmente a la salvaguarda de los conjuntos históricos tradicionales y su inserción en la vida contemporánea. Además, la Carta de Burra en Australia, de 1979, hasta la Carta para la Protección y Manejo del Patrimonio Arqueológico, ICOMOS (1990), el Documento de Nara (1994) sobre la diversidad cultural y la Carta de Cracovia del año 2000.

Los casos de ciudades europeas devastadas por los cruentos bombardeos nazis ponen sobre la mesa un concepto importante de “*reconstrucción-restauración*” hasta entonces inédito. Calles enteras, plazas y ambientes urbanos son rigurosamente reproducidos a su estado original a partir de una acuciosa investigación histórica, complementada por documentación gráfica.

Este discutible criterio de intervención está respaldado por un poderoso sentimiento nacional, de identidad perdida y recuperada que se ha propuesto transmitir la sensación, o mejor, la ilusión, que no todo el carácter del ambiente estaba perdido y que aún puede existir un viejo y querido mundo, en vez de aceptar su desaparición.

En general, muchas de las ideas –especialmente las de Giovannoni- fueron entendidas... “*a favor de una conservación aparental, fachadista y pseudo.histórica – actitud de la cual no estamos exentos hoy- que según Solá-Morales “propone una banal escenografía a veces próxima al folklore turístico”*”

Vale la pena contraponer otras posiciones frente a la intervención en edificios dañados o parcialmente afectados durante la guerra, en los que se asume una posición de arquitecto-restaurador imbuido de un espíritu contemporáneo, en ese momento racionalista o funcionalista.

Un ejemplo de excepción a la banalidad escenográfica fue el esfuerzo desarrollado en Italia en torno al magisterio de Ernesto Rogers y a la idea de las *preexistencias ambientales*. *“Tal idea corregía la ideología ortodoxa del movimiento moderno que aún a pesar de haber incorporado los criterios de Giovannoni a la Carta de Atenas-veía al monumento y a la ciudad histórica como un tejido aislado, extraño a la ciudad nueva...expresivamente demostradas, por ejemplo, en el Plan Voisin para París, de Le Corbusier”*

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, la generación italiana de Rogers, estaba preparada por una aventura juvenil tanto académica como racionalista en los años del fascismo y tuvo que enfrentarse con la reconstrucción y acciones puntuales en viejas ciudades, buscando para ello soluciones arquitectónicas y de intervención en edificios históricos dañados, que sin dejar de ser moderna, reaccionara formalmente ante los monumentos, entablando un diálogo muy especial.

En los trabajos del estudio B:B:P:R., de Franco Albini, de Ignacio Gardella y otros, y sobre todo de Carlo Scarpa hay un hermoso y yo casi diría, insuperado, intento, ya histórico y válido como permanente referencia, de escapar de la inaceptable alternativa entre el pastiche y el llamado “estilo internacional”

Ahí estarán, siempre válidas las intervenciones en el Palazzo Bianco y el Palazzo Rosso y el Claustro de los Agostinos entre otros, de Franco Albini; la maravillosa intervención e instalación museística de Carlo Scarpa en el Castelvecchio de Verona, y en la Yesoteca Canoviana en Posagno, la hermosa casa de Gardella frente al canal de la Giudeca en Venecia y el tratamiento integral del estudio B:B:P:R. en el Castello Sforcesco.

Sería interminable la lista de intervenciones vinculadas a preexistencias arquitectónicas en edificios destinados a museos, intervenciones que incluyen desde el completamiento del viejo edificio, ampliaciones y modificaciones y nuevas construcciones anexas a esos edificios, en las que se imponen sobre todo, un lenguaje contemporáneo de las más diversas tendencias arquitectónicas, el uso del lenguaje formal, de materiales y terminaciones que si en algunos casos se inclinan más del lado del “vedettismo”, la mayoría se distingue por la calidad de la arquitectura y por el diálogo provechoso que se establece entre lo viejo y lo nuevo.

Recientemente se han concluido las obras de **recuperación** del edificio del Neues Museum, construido por Fiedrich August Stüler a mediados del siglo XIX (entre 1841 y 1859) en Berlín como parte del gran conjunto conocido como *Isla de los Museos*, en la cual se alzaba ya el espléndido y paradigmático el edificio del Altes Museum, de Karl Friedrich Shinckel. El edificio quedó prácticamente en ruinas durante el bombardeo masivo nazi durante la Segunda Guerra Mundial.

Como afirman en un trabajo introductorio los redactores de la revista *Restauración y Rehabilitación*. Nos. 112-113,

*“En el Neues Museum , como criterio de actuación cabe hablar de continuidad espacial, material e histórica y como mecanismo cabe reconocer el de la esencialización formal y material”*

*“Chipperfield asume la ruina como un ente vivo. De forma que mantiene las huellas del pasado, más como un concepto que como una realidad, dando con ello una respuesta*



*moderna que se entiende como tal, y que a su vez, se nos muestra como una actuación abierta que permite nuevas intervenciones a lo largo de su historia futura”*

Se ha logrado establecer una relación entre la preexistencia y lo nuevo, no por el mecanismo de contraste sino por el de transición y continuidad y lo nuevo se reconoce claramente por su contemporaneidad, buscando el equilibrio con la totalidad del edificio mediante el mantenimiento de la estructura espacial.

El propio autor del proyecto, el arquitecto inglés David Chipperfield (ganador del concurso) ha definido la filosofía de su acción con estas palabras: *“No deseo imitar ni anular la compleja permanencia de la fábrica en ruinas, una piranesiana estructura de ladrillos y fragmentos arquitectónicos, nuestro interés ha sido motivado por el deseo de proteger y reparar las preexistencias, de crear un lenguaje comprensible y de volver a conectar las partes en una totalidad arquitectónica”*

*“esta intención de continuidad y de compleción ha sido realizada dentro de un enfoque filosófico y técnico que elevó la protección de la estructura original a su credo central. Este enfoque inevitablemente niega la ambición de “hacer las cosas tal como eran”. La reconstrucción histórica hubiese querido ocultar, sino destruir, el material original, en un deseo de hacerlo nuevo otra vez”*

También el propia arquitecto declara como *“en el desarrollo de estrategias y técnicas capaces de resolver reparaciones a diferentes escalas, pero manteniendo la coherencia. A una escala mayor, la reparación, la reparación se convierte en intervención, y requiere su propio discurso. El Neues Museum contiene una serie de intervenciones importantes, donde la imitación neutral del original se consideraba insuficiente. Estas intervenciones se producen, inevitablemente donde el daño había sido mayor: el vestíbulo de la escalera, la cúpula noroeste, el ala sudoeste y el patio egipcio”*

En general se trata de un modo específico de entender la preexistencia, lleva a la convicción de que no existen verdades o planteamientos únicos para actuar sobre las mismas, por el contrario, se debe individualizar cada situación o cada caso, y realizar una profunda reflexión sobre las diferentes opciones posibles como lo son la conservación, reconstrucción, reparación restauración, y hasta la innovación.

Y como se escribe en el trabajo introductorio;

*“...sólo cabe reconocer que la buena arquitectura, aquella que es capaz de emocionar, de permanece, y en la que se está bien, no es patrimonio de lo novedoso, sino que es precisamente en su reinterpretación de la historia y en su compromiso cultural, cuando más aflora su fuerza”*

Retomando las palabras iniciales en las que me proponía expresar la mayor amplitud, englobadora, del término intervención con respecto al más restringido a una modalidad, el término restauración, vuelvo a recalcar que el asunto se convierte en el conflicto de la interpretación de una obra de arquitectura ya existente y acentúo además, la convicción de que la intervención incluye la protección, conservación o preservación, la restauración misma y la renovación. La historia y las tendencias que se han sucedido a lo largo de la misma nos refuerzan el concepto de que el pasado es experiencia aprovechable en el presente para proyectar el futuro.

Y no excluyo la validez del enunciado de Brandi de que la restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra, sin cometer falsificaciones y sin

borrar huellas producto del transcurso del tiempo sobre la misma; los modos de lograr esa unidad pueden y deben andar por diversos caminos.

**No podemos llegar a una nueva verdad sino quitamos de las ruinas los escombros mentales y eliminamos el prejuicio predominante que ha tendido continua y exclusivamente a la restauración ortodoxa y la reconstrucción historicista.**