

LA ACTUAL DIMENSIÓN ESTÉTICA DE LA RESTAURACIÓN

Paolo Fancelli, *Cátedra de Restauración de monumentos,*
Dep. S.A.-R.C. de la Sapienza, Universidad de Roma, paolo.fancelli@uniroma1.it

La actual dimensión estética de la restauración se refiere obviamente a la intervención en la obra de arte. No obstante, asimismo se encuentra latente una cierta preocupación por las cuestiones formales en todos los objetos históricos en general, tanto en las fases previas a su restauración, como durante la misma y, especialmente, una vez finalizada. Sin embargo, ¿sobre qué tejidos figurativos debemos actuar?, ¿sobre aquellos reconocidos como tales en el momento de su formulación, en épocas posteriores, o a siglos de distancia? Esta pregunta retórica no sólo aporta un significado a la obra de arte, destacándola de un amplio grupo de objetos para preservar, sino también y principalmente a la modalidad específica de la intervención encaminada a su conservación.

La relación explícita y clara entre la estética en sentido estricto y la restauración ha sido siempre y sigue siendo escasamente intensa. Y ello va en detrimento de ambos sectores. La figura de Cesare Brandi (1) puede considerarse como la única verdadera excepción al respecto. De hecho, este autor no sólo se ocupó de la restauración de las obras de arte, sino que también elaboró una verdadera teoría estética dotada de una originalidad propia (2). Su concepto filosófico del arte incide en su propia visión de la restauración y viceversa, como cuando, por ejemplo, afirma la supremacía, aunque sólo sea al final del proceso de restauración, de la instancia estética sobre la histórica. Pero, sobre todo, cuando define la restauración como *momento metodológico del reconocimiento* de la obra, así como cuando sostiene que esta sólo puede actuar sobre la materia y no sobre la imagen, según su definición del arte como *eterno presente, epifanía*. No obstante, afirma que la luz y el espacio forman parte también del tejido figurativo, entendidos estos elementos como *condiciones* aptas para la emisión y la recepción.

La restauración es una operación que se encara realmente con la corporeidad de la obra, pero al mismo tiempo necesita urgentemente de un horizonte estético con el que poder enfrentarse, de forma tangible y concreta, a los tejidos figurativos. Si una intervención conservativa responsable puede convertirse en una privilegiada forma de conocimiento figurativo, también la filosofía pertinente (y por tanto la teoría) del arte puede considerarse como una especie de *hermenéutica práctica* (3).

Nos podemos preguntar, y este es un problema que también se relaciona con la teoría de Brandi, si puede y debe existir una única visión estética

frente a la multiplicidad de contextos y obras existentes, pero sobre todo lenguajes del mundo del arte (figurativo y no figurativo). Por otro lado, es cierto que la mayor parte de los estudiosos, a pesar de que, por lo general, creen en una sustancial unidad entre las diferentes tendencias expresivas, al no conocerlas todas, dan más importancia a unas que a otras. Algo que hace que no exista una visión completa, global, del complejo universo al que estas pertenecen. Y el problema subsiste a la hora de interrogarnos acerca de los principales problemas específicos de la restauración.

En la visión estética de Luigi Pareyson, por ejemplo, el proceso generativo de la obra de arte se efectúa a través de una forma que, de *formante*, evoluciona gradualmente a *formada*, sin colisión entre la materia que la transmite y el resultado figurativo que se consigue con ella, sin escisiones, por tanto, entre la propia materia y su transformación en algo que posee una plena dimensión estética. Sobre este argumento, el lector puede consultar a Mikel Dufrenne (4). Haciendo alusión a Oskar Becker, dicho resultado se caracteriza por su caducidad (5). ¿Qué consecuencias tendrían estas cuestiones (que en ningún caso deben ser entendidas en sentido taxativo ni mecánico), en el campo de la restauración? En primer lugar, asistiríamos a la imposibilidad de sustituir la materia en la que se confía el mensaje estético, incluso aquella que no se ve; es decir, ya no, como sucedía con Brandi, por motivaciones de carácter historiográfico, sino también por razones estrictamente estéticas. Aquí, en definitiva, el medio expresivo se unifica con el resultado artístico, sin separación alguna entre ambos. En segundo lugar, se podría plantear también el problema de la decadencia de las obras en el ámbito de la filosofía del arte. Es decir, si las manifestaciones de alteración e incluso de degradación pueden, al menos en algunos casos, adquirir y conferir a la vez una connotación estética. En este sentido se pronuncia Pareyson cuando trata el tema, ciertamente extremo, de la ruina. A este propósito, cabe recordar que, aunque debido a motivaciones diferentes relacionadas con los medios y los filtros a través de los cuales fruimos culturalmente la propia ruina —principalmente la historia de la pintura de paisaje, la literatura y la poesía lírica—, también en Brandi hay una explícita apreciación de ella (6). Y, como es lógico, no sólo bajo un punto de vista historiográfico, sino también estético (**Figura 1**) (7).

Estos razonamientos me inducen a recordar que, de manera contraria a lo que comúnmente se piensa, a la filosofía del arte no sólo le pertenece el universo de la belleza, sino asimismo el de su opuesto, como indica Johan K. F. Rosenkranz (discípulo de Georg W. F. Hegel) (8). Y también podemos incluir en ella la dimensión de lo pintoresco y especialmente aquella de lo sublime, ambas filosóficamente elaboradas durante la antigüedad y posteriormente tratadas, en clave diferente y moderna, por Edmund Burke e Immanuel Kant (9). Una atenta consideración a dichas ideas, si bien teniendo en cuenta sus distintas raíces históricas, puede hacernos dudar de ciertas creencias, posturas y algunas convicciones

contenidas en la teoría de la restauración. Por otra parte, el arte contemporáneo introduce, de manera inevitable, nuevas ideas estéticas, que se aplican más o menos consciente y correctamente a las obras del pasado. En otro orden de cosas, la reproducibilidad, en un primer momento gracias a los grabados, a continuación con la fotografía en blanco y negro y después a color, pasando por la cinematografía y la informática, no sólo ha provocado una pérdida del aura de los propios originales, sino que también ha influido en nuestra propia visión *tout court* de las obras del pasado. Esto influye, como reconocía Alessandro Conti, tanto en la percepción que tienen los restauradores de las obras, como en su propio trabajo (10). Y, como proclama Cesare Chirici, el uso generalizado de colores acrílicos para la realización de obras contemporáneas condiciona inconscientemente nuestra manera de ver los tejidos figurativos del pasado, así como nuestro modo de situarnos ante ellos; también en el ámbito de la restauración (11).

Nos encontramos ante la paradoja de que si, por una parte, el arte es la puesta en escena de la verdad en una aspiración a la perfección, como concebía Martin Heidegger (12), si esta se separa de la realidad existencial, quien al restaurarla con ello la reconoce, actúa sin duda directamente sobre la materia que la vehicula, y por tanto sobre el hecho de que siempre será una cosa, un objeto determinado. ¿Pero cómo consigue la intervención no reflejarse en mayor o menor grado sobre la imagen encomendada a la materia en cuestión?

En cuanto a la pátina (**Figura 2**), una especie de veladura que de alguna manera sublima la obra —y que según Brandi se debe mantener, tanto debido a la instancia histórica como a aquella estética—, ¿no podría considerarse esta más bien como una mutación fuertemente ligada al fisiológico paso del tiempo? ¿No se trataría por tanto de una alteración (y no de una patología) consustancial tanto a la materia como a la imagen misma, heredera de manera más o menos inmediata de una determinada corporeidad tangible?

Un estudioso brasileño, Ricardo de Mambro Santos, ha evidenciado las aporías del reconocimiento de las obras de arte, entendido como interpretación y reformulación (13). Y según Brandi, el proceso de restauración reside en dicho reconocimiento. Reconocer la obra de arte no sólo significa diferenciarla de otras realidades particulares, sino también intervenir en ella —incluso con actos de extrema síntesis aunque sólo sean mentales— en una hermenéutica tanto de acercamiento como de regeneración, teniendo en cuenta la total imposibilidad de repetir el proceso formativo. Un único proceso formativo cerrado y sellado, como indica el propio Brandi, que se expresa, no sólo histórica sino también estéticamente como tal, una sola vez. El único modo de salir de este círculo vicioso parece, pues, aquel indicado por Brandi, con su inspirada prosa lírica, cuando él mismo se sitúa frente a la obra. De hecho, la suya es una interpretación participativa, regenerativa e incomparable que, en el

momento en que se exterioriza y desarrolla, decanta el tejido figurativo y lo redefine en términos estéticos mediante el instrumento específico de la *ékfrasis* (14). De esta manera, dicha reformulación, absorbiendo y asumiendo en sí misma el espíritu de la obra, la vuelve a proponer en el seno de una nueva expresividad poética. Esta última representa, entonces, tanto una interpretación del tejido figurativo como una renovada enunciación de él a través de un lenguaje diferente. Un lenguaje con el que se activa el difícil reconocimiento de la obra al que nos referíamos anteriormente. A él se puede llegar conjugando armoniosamente (y peligrosamente) los instrumentos de la filología y, asimismo, los de la poesía en prosa (15). También podría emplearse cualquier otra forma de lenguaje y de expresión estética, con la condición de que estuviera inspirada y, al mismo tiempo, impregnada de la obra y del tejido del que procede, con el fin de interpretarlo a fondo para poder así reformularlo.

Como es sabido, los *Diálogos* de Brandi se refieren a las tres artes figurativas mayores y a la poesía (16) (él mismo publicó tres recopilaciones de poesía lírica) (17). De hecho, su *Teoría general de la crítica* abarca también la música, amada y cantada por él como refinado aficionado (18). Su familia, amistades, el maestro Roman Vlad y otros compositores fueron, entre otros, posteriores testimonios de ello. Como reconoce Pareyson, la música es continuamente interpretada y al mismo tiempo, a medida que se ejecuta, se va regenerando a partir de un punto fijo y común de partida: la partitura. En este sentido, el texto sonoro se encarna en múltiples versiones, casi infinitas. Sin embargo, el tejido figurativo lo hace sólo en un único ejemplar, salvo excepciones como los grabados o las fusiones de bronce. Esto significa que mientras la música normalmente se halla sujeta a una hermenéutica que se manifiesta dentro de una forma expresiva determinada, las artes figurativas, en cambio, son, por lo general, conjugables con otros lenguajes. No obstante, no se puede descartar *a priori* ni que un mismo proyecto pueda plasmarse en diferentes realizaciones arquitectónicas; ni que una música se pueda interpretar a través de una determinada *ékfrasis*; ni que un tejido figurativo pueda entenderse con instrumentos lingüísticos afines (incluso en términos de restauración).

Se me podría objetar que no me atengo a un tema concreto. Pero además del hecho de que constatar tanto analogías como diferencias entre las artes nos hace comprender mejor las que suscitan nuestro mayor interés —en el caso que nos ocupa aquellas figurativas—, las comparaciones con la música (y con la literatura) es algo que solemos realizar de forma natural. Esto puede relacionarse principalmente con el problema de las lagunas. Entre las reintegraciones miméticas, las intervenciones discernibles pero filológicamente fundamentadas (¿tinta neutra?), las reintegraciones modernas más o menos disonantes, el *rigatino*; es decir, la abstracción o selección cromática de Umberto Baldini (**Figura 3**) (19), el puntillismo (**Figura 4**) (20), etc., consideramos que el concepto de la paráfrasis (o el de las variaciones sobre un mismo tema) es en definitiva

aquel más convincente (21). No obstante, es evidente que las soluciones mencionadas no son aplicables indistintamente a las diferentes artes, siendo el *rigatino-tratteggio* de Brandi y la propuesta de Baldini, así como el puntillismo, más aplicables a las superficies pintadas que a los lenguajes tridimensionales. La idea de la paráfrasis practicada habitualmente en la música, además de interesante en un plano teórico, se podría experimentar en diferentes tipos de expresiones figurativas, con el fin de tratar de adaptarse a las múltiples exigencias, a veces divergentes, que se requieren con las reintegraciones (necesarias al menos para las obras expuestas al exterior, por cuestiones conservativas).

En lo referente a las lagunas, como por otra parte sucede en los demás tipos de intervención, el problema de fondo es el de la percepción visual. La cuestión consiste en que nos situamos frente a una obra irrepetible, en lo que se refiere a sus equilibrios y jerarquías compositivas, en su estricta lógica estética, a pesar de hallarse alterada, puesta en discusión o comprometida en parte por la presencia (*irrelativa*, como diría Brandi) de todas las variantes posibles de lagunas, ya se encuentren diseminadas por la obra como concentradas en una zona determinada. Así, por ejemplo, una pequeña pérdida en una zona estratégica, como un rostro (este sería el caso del ojo de la Virgen de *La Piedad* de Miguel Ángel en el Vaticano), puede resultar más devastadora que una falta más amplia situada en una zona periférica o más fácilmente restituible mentalmente. Otro tema es el de la coexistencia de lagunas, más o menos contiguas, que hacen imposible completar mentalmente la continuidad de las formas, al contrario de lo enunciado en la comparación brandiana de la mancha en el cristal. Siguiendo con las referencias a Brandi, es posible afirmar que el discurso de la *unidad potencial* de la obra de arte, en el que los fragmentos sugieren una unidad y en el que esta, a su vez, alude a cada uno de ellos, se ha quedado estancado. Según dicho enfoque, la reintegración se consideraría como un acto inútil, pleonástico, al igual que cuando las pérdidas se encuentran presentes en motivos seriales, repetitivos. Todo esto vale incluso teniendo presente tanto las aportaciones de Paul Philippot (22) como las objeciones al *rigatino* señaladas por Heinz Althöfer para casos como el de una pintura tan minuciosamente ejecutada como la flamenca (23). Lo dicho demuestra notablemente cómo la restauración es, incluso involuntariamente, reconocimiento e interpretación estética. Y cómo, además, dentro de dicho discurso, también encaja la idea de la paráfrasis como algo para experimentar en profundidad. En este sentido, cabe citar el ejemplo de los frescos derrumbados y pacientemente recompuestos de la Basílica de Asís. En esta restauración se observa una densa trama de discontinuidad entre los propios fragmentos originales —debido a la profunda deformación de aquellos nuevamente adheridos al soporte— y entre estos y las partes perdidas, lo que genera una visión fragmentada que entra en contradicción con una posible restauración mental, una expresión acuñada por Roberto Longhi (24). De ahí que se deban buscar resultados, tanto en lo que se refiere al estudio de la percepción de las obras lagunosas, como

de aquellas reintegradas, probando para ello, mediante las simulaciones oportunas, las diferentes soluciones posibles antes mencionadas, incluida la paráfrasis, en teoría más aplicable a la arquitectura y/o a la escultura, es decir, a las obras de tres dimensiones (25).

También en términos de percepción, podemos considerar otra cuestión relevante, la de las alteraciones cromáticas que se producen, como señala Baldini, de manera heterogénea en función de los distintos pigmentos presentes en una pintura. En efecto, los equilibrios y contrapesos cromáticos originales se modifican con el tiempo (**Figura 5**). Pero la gravedad del asunto reside en que ciertos colores oscurecen, mientras que otros se desvanecen y algunos permanecen prácticamente inalterados, con lo que se crea un desequilibrio, a veces muy intenso, en las relaciones de proporción cromática de una obra. A pesar de que Baldini, con su *limpieza equilibrada*, no ofreció soluciones ni científicas ni convincentes al respecto, al menos fue capaz de centrar el problema. Philippot, sostiene que, tras cualquier acción de limpieza, incluida la más impecable, nos hallamos en presencia de la materia pictórica del momento y no de aquella original.

Otra cuestión eterna en materia de restauración es la de los añadidos. En este sentido, Brandi, por lo general, considera apropiado su mantenimiento desde un punto de vista historiográfico, mientras que, desde un enfoque estético, tiende a fomentar su supresión, aunque con la precaución de dejar su huella directamente sobre la obra. Como para Brandi, en un caso de conflicto como éste, prevalece el aspecto figurativo, se suele mantener la indicación de restituir, recuperándolo, el tejido figurativo en su pureza, libre de eventuales contaminaciones sucesivas. Este es también un discurso tremendamente complejo, dada la enorme variedad de situaciones que se producen en el campo de la pintura, y no digamos en otras especialidades de la restauración.

Uno de los problemas más frecuentes podría ser el derivado de la tendencia a exagerar en la aplicación de añadidos en las partes desaparecidas o dañadas de una obra, a modo de reintegración de sus lagunas. Ante casos como este, nos encontraríamos ante la eventualidad de tener que eliminar las restauraciones de una restauración. Aquí, como siempre ha sostenido Philippot, será el juicio crítico el que tenga que prevalecer, ya que no siempre es fácil saber con antelación —ni siquiera mediante análisis no invasivos, ni destructivos— lo que hay realmente bajo un añadido. En cualquier caso, la intervención se caracterizará siempre por ser una interpretación práctica, que se deberá llevar a cabo con un lenguaje en armonía con el de la obra y que necesariamente se verá sometida al juicio crítico de los demás. El tema de los añadidos es realmente inagotable. Resulta imprescindible, por ejemplo, verificar su consistencia en relación con el tejido preexistente, su impacto en él, su homogeneidad o no con el mismo, etc. Estamos, por tanto, frente a un juicio de valores transitorio. Además, la reversibilidad de una intervención depurativa no

es posible en la práctica. Hay que subrayar que Brandi establece una distinción entre los añadidos, o adiciones como tales, y las verdaderas fusiones*, figurativamente logradas. Por ello, de nuevo en función de un juicio de valores y no de uno meramente cuantitativo, a ser posible la fusión, debería mantenerse, incluso en los casos en los que esta debilita y ensombrezca la obra original.

Brandi, en su *Teoría*, a pesar de profundizar notablemente en el lenguaje escultórico y, más aún, en aquel arquitectónico, se centra en mayor medida en la pintura. Esto resulta evidente cuando habla de la reintegración de las lagunas, con la solución empírica adoptada por el ICR del *rigatino* o *tratteggio*, pero con un método preciso distinto; es decir, con acuarela, y no con óleo en las pinturas realizadas con esta última técnica (ni tampoco al fresco en las pinturas murales).

Volviendo al tema de los añadidos, será necesario no descuidar la especificidad de cada tipo de lenguaje figurativo. Analicemos, por ejemplo, el caso de una escultura clásica que, como ocurre frecuentemente, hubiera llegado a nosotros mutilada, pero hubiera sido reconstruida durante el Renacimiento o el Barroco. En relación con esta cuestión encontramos algunos casos notables, como el del *Ares Ludovisi* sobre el que intervino Gianlorenzo Bernini (**Figura 6**). Quizá los añadidos berninianos impidan una lectura filológico-arqueológica de la estatua, tal y como se realizó en origen, con sus atributos específicos. Sin embargo, aquí los añadidos pueden llegar a considerarse como una fusión en toda regla que no oculta materialmente partes del tejido originario. En este caso, tendríamos que admitir que nos encontramos ante una fusión especial y además estéticamente lograda. Pero ¿qué haríamos si se encontraran los fragmentos antiguos que le faltan a la escultura, ya fueran anatómicos o no? El caso mencionado no puede no haber supuesto una valoración de unos añadidos que enlazan armónicamente lo antiguo con lo moderno, y que además son de una calidad excepcional. Sin embargo, en el supuesto de tantas otras obras con problemas parecidos, que podrían ser anónimas en todos los sentidos, ¿cómo deberíamos comportarnos ante sus añadidos? ¿Estaríamos ante añadidos o fusiones? Y, en todo caso, ¿qué se recuperaría eliminándolos, sino quizá muñones? El ejemplo de la eliminación de los añadidos de Bertel Thorvaldsen en el *frontón de Egina* es ilustrativo al respecto y constituye una advertencia seria permanente (26). En definitiva, ¿qué debemos hacer en cualquier caso, pero particularmente en una pintura, si nos encontramos frente a una verdadera fusión y la supresión de las adiciones podría hacernos recuperar, sin lagunas, la obra primitiva?

Con respecto a la arquitectura, se pueden decir algunas cosas más. En primer lugar, en relación con el largo proceso de ejecución que normalmente la concierne; en segundo lugar, sobre la disociación entre el proyecto y la realización de la obra, algo que no se produce de la misma manera en otros bienes. Aquí el proceso generativo, entre la inicial *cons-*

titución del objeto y la conclusiva *formulación de la imagen*, como diría Brandi, puede durar años, decenios y hasta siglos, y en él se incluyen todos los cambios que pueden producirse en el transcurso de la ejecución de la obra. A menudo se trata de realizaciones *in progress*, en las que hablar de añadidos, si no impropio, puede significar otra cosa, algo diferente de lo que con ello se entiende comúnmente. Es decir, la restauración de arquitectura no puede, al menos bajo este punto de vista, permanecer indiferente a las características particulares de esta tipología de obras. Y esto atañe, como hemos visto, tanto a las lagunas como a sus reintegraciones.

Y también partiendo de Brandi, puede proponerse un ulterior discurso referido a la relación materia-forma más arriba mencionada, pero ahora en los términos brandianamente más precisos de la dialéctica entre la estructura y el aspecto de las obras. Según el maestro, la materia que más directamente da lugar a la imagen se debe mantener siempre de acuerdo con las dos instancias mencionadas. Sin embargo, la otra materia, aquella que ejerce sólo como soporte, pero que no es visible (la estructura), debe mantenerse más por exigencias historiográficas que estéticas, a pesar de que esto, como añade Brandi, pueda comportar una incidencia, si bien no inmediata, de la estructura sobre el aspecto. Podemos citar al respecto el ejemplo de los bloques de piedra murales que deben mantenerse (justamente) *in toto*, según Brandi, aunque afecten directamente a la imagen externa de la obra. No creo que haya alguien que no encuentre problemático este punto de la teoría brandiana. Sin embargo, si adoptamos los argumentos de Pareyson, llegamos a la decisión, que podríamos definir extrema, de mantener la materia (o la estructura) íntegramente, incluso por motivaciones intrínsecas a la estética. Se puede añadir que existe también aquí un encadenamiento entre los medios y los fines, y estos últimos pueden convertirse en instrumentos para conseguir ulteriores objetivos. Por tanto, el rol y la identidad de los medios o de los propios instrumentos, en cuanto tales, no son absolutos, sino que sólo varían en función de los resultados que se consiguen con ellos. En concreto en el campo de la arquitectura, esto se puede observar en relación con las estructuras estáticas que se pueden detectar visualmente, como no serlo, pero que pueden a su vez asumir roles específicos de manifestación visual indirecta. En cualquier caso, privar a un monumento de su estructura, sustituyéndola por otra, implica sustraerlo no sólo de uno de sus componentes fundamentales en sentido histórico, sino también de un factor intrínsecamente constitutivo del lenguaje arquitectónico sin el cual ya no se puede hablar de arquitectura en sentido estricto, sino más bien de escenografía, cuando en realidad la estructura debe ser exclusivamente asistida e integrada.

Otro tema que podría tratarse en relación con las instancias históricas y estéticas es el de las exigencias diacrónicas y sincrónicas, que afectan al mundo historiográfico y a aquel figurativo. Aquí también tendríamos que volver a mencionar a Brandi cuando dice que el presente es el único

momento correcto de la intervención de restauración, y que no caben indebidos retrocesos temporales. En efecto, los cortes sincrónicos del tiempo y su flujo diacrónico convergen siempre en el *hic et nunc* (27).

Todo esto constituye, a mi parecer, las coordenadas de la actual dimensión estética —entendida ésta como experiencia sensible— de la restauración. Y es precisamente sobre ellas, entre otras cosas, sobre lo que debemos trabajar, con todas las dudas y la pasión que plantea cada caso, con el fin de lograr así cualificar de la mejor manera posible nuestros pensamientos y nuestras intervenciones, situándonos a la altura de las obras sobre las que debemos intervenir.

NOTAS

1. C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma, 1963.
2. Véase C. Brandi, *Segno e immagine*, Milán, 1960; C. Brandi, *Le due vie*, Bari, 1970. Comparar con G. Morpurgo Tagliabue, *L'esthétique contemporaine. Une enquête*, Milán, 1960, pp. 444-445; *Brandi e l'estetica*, ed. de L. Russo, Palermo, 1986; P. D'Angelo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata, 2006.
3. M. Carboni, *L'occhio e la pagina tra immagine e parola*, Milán, 2002, pp. 145-147. Véase también M. Carboni, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Roma, 1992, pp. 107-123.
4. Véase respectivamente L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Turín, 1954; M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, vol. I, *L'objet esthétique*, París, 1953, pp. 301-302 (vol. II. *La perception esthétique*, París, 1953).
5. O. Becker, «Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers. Eine ontologische Untersuchung im ästhetischen Phänomenbereich», *Festschrift Edmund Husserl zum 70. Geburtstag*, Halle a.d. Saale, 1929, pp. 27-52.
6. L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Turín, 1954, cap. III, § 7.
7. C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma, 1963, pp. 58-61, 67-70.
8. K. Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg, 1853.
9. Véase Pseudo Longino, *Del sublime*, ed. de F. Donadi, Milán, 1991, e *Il sublime*, ed. de G. Guidorizzi, Milán, 1991, y también E. Burke, *A Philosophical Enquire into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londres, 1757; I. Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, Königsberg, 1764.
10. A. Conti, «La patina della pittura a vent'anni dalle controversie "storiche". Teoria e pratica della conservazione», *Ricerche di storia dell'arte*, Roma, 1982, 16, pp. 22-35, sobre todo 29, 31; A. Conti, *Restauro*, Milán, 1992, pp. 15, 27; A. Conti, *Manuale di restauro*, ed. de M. Romiti Conti, Turín, 1996, pp. 224-225.
11. C. Chirici, «Filosofia dell'arte e problemi di restauro: il caso di Cesare Brandi», *Parol quaderni d'arte e di epistemologia on line*, (1985-2003), 2000, pp. 1-11.
12. M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt am Main, 1950.
13. R. de Mambro Santos, *Opera al bivio. Alle origini della moderna storiografia critica dell'arte*, Sant'Oreste, 2001, pp. 29, 38, 83.
14. P. Fancelli, «Ecfraisi e rudero», *Cesare Brandi oggi. Prime ricognizioni*, Actos del Convenio, Roma 30/5-1/6/2007, ed. de G. Basile, Saonara, 2008, pp. 97-124.
15. G. Carbonara, «Filologia e restauro: il problema delle lacune», *Restauro tecnologia e architettura*, Actas de las Jornadas, Venecia 22/10/1993, 21/1/1994, ed. de R. Ballardini y P. Ventrice, Venecia, 1995, pp. 73-100.
16. C. Brandi, *Elicona I. Carmine o della Pittura*, Roma, 1945; C. Brandi, *Elicona III-IV. Arcadio o della Scultura. Eliante o dell'Architettura*, Turín, 1956; C. Brandi, *Elicona II. Celso o della Poesia*, Turín, 1957.
17. C. Brandi, *Poesie*, Siena, 1935; C. Brandi, *Voce sola*, Roma, 1939; C. Brandi, *Elegie*, Florencia, 1942.

18. C. Brandi, *Teoria generale della critica*, Turín, 1974, pp. 319-384.
19. U. Baldini, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, vol. I, Florencia, 1978; véase también, con el mismo título, el vol. II, Florencia, 1981.
20. G. Bandini, «Forma ed immagine, ossia ulteriori considerazioni sulle lacune nelle ceramiche», *OPD Restauro*, Florencia, 2002, 14, pp. 108-120.
21. P. Marconi, *Arte e cultura della manutenzione dei monumenti*, Roma-Bari, 1984, p. 55: el autor postula teorías, pero no extrae conclusiones pertinentes en relación con las intervenciones, que encarnan la reconstrucción *à l'identique*.
22. P. & A. Philippot, «Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures», *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Bruselas, 1959, II, pp. 5-19.
23. H. Althöfer, «Zur Frage der Retuschen in der Gemälderestaurierung», *Beiträge zur Untersuchung und Konservierung mittelalterlicher Kunstwerke*, ed. de H. Althöfer, Múnich, 1974.
24. R. Longhi, «Restauri», *La critica d'arte*, XXIV, Florencia, 1974, pp. 121-128.
25. Con referencia a la percepción visual de la restauración, véase A. Argenton y G. Basile, «Restauro e psicologia dell'arte. Un'occasione di verifica della 'Teoria del restauro' di Cesare Brandi», *Il restauro della Cappella degli Scrovegni. Indagini, progetto, risultati*, Actas del Convenio (*Giotto e la Cappella Scrovegni dopo il recente restauro*), Padua 21-23/11/2002, ed. de G. Basile, Ginebra-Milán, 2003, pp. 272-286; A. Caronna, «L'eredità della Gestalt e la Teoria di Cesare Brandi», *Kermes*, Florencia, 2005, XVIII, 57, pp. 57-64; D. Torcellini, *La percezione del colore nella pratica del restauro*, Florencia, 2007.
26. Sobre las diferentes posturas en relación con la restauración escultórica, véase W. Oechslin, «Il Laocoonte o del restauro delle statue antiche», *Paragone-Arte*, Florencia, 1974, XXV, 287, pp. 3-29.
27. P. Fancelli, *Il restauro dei monumenti*, Fiesole, 1998, pp. 129-148. P. Fancelli, «La Teoria di Cesare Brandi», *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Actas del Congreso, Viterbo 12-15/11/2003, ed. de M. Andaloro, Florencia, 2006, pp. 361-373, especialmente p. 364.

* El término que aparece en el texto original italiano es *rifusione*. Esta palabra *brandiana* aparece en la traducción española de la *Teoría del Restauro* de Brandi con los nombres *fusión* y *refundición* (*Teoría de la Restauración*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 32 y 41, respectivamente). Hemos preferido utilizar aquí el primero por parecernos que se acerca más al significado de la palabra italiana. (N. T.).

BIBLIOGRAFÍA

- ALTHÖFER, H., «Zur Frage der Retuschen in der Gemälderestaurierung», *Beiträge zur Untersuchung und Konservierung mittelalterlicher Kunstwerke*, ed. de H. Althöfer, Múnich, 1974.
- ARGENTON, A.; BASILE, G., «Restauro e psicologia dell'arte. Un'occasione di verifica della 'Teoria del restauro' di Cesare Brandi», *Il restauro della Cappella degli Scrovegni. Indagini, progetto, risultati*, Actas del Congreso (*Giotto e la Cappella Scrovegni dopo il recente restauro*), Padua 21-23/11/2002, ed. de G. Basile, Ginebra-Milán, 2003, p. 272-286.
- BALDINI, U., *Teoria del restauro e unità di metodologia*, I, II, Florencia, 1978, 1981.
- BANDINI, G., «Forma ed immagine, ossia ulteriori considerazioni sulle lacune nelle ceramiche», *OPD Restauro*, Florencia, 2002, 14, pp. 108-120.
- BECKER, O., «Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteurlichkeit des Künstlers. Eine ontologische Untersuchung im ästhetischen Phänomenbereich», *Festschrift Edmund Husserl zum 70. Geburtstag*, Halle a.d. Saale, 1929, pp. 27-52.
- BRANDI, C., *Poesie*, Siena, 1935.
- BRANDI, C., *Voce sola*, Roma, 1939.
- BRANDI, C., *Elegie*, Florencia, 1942.
- BRANDI, C., *Elicona I. Carmine o della Pittura*, Roma, 1945.

- BRANDI, C., *Elicona III-IV. Arcadio o della Scultura. Eliante o dell'Architettura*, Turín, 1956.
- BRANDI, C., *Elicona II. Celso o della Poesia*, Turín, 1957.
- BRANDI, C., *Segno e immagine*, Milán, 1960.
- BRANDI, C., *Teoria del restauro*, Roma, 1963.
- BRANDI, C., *Le due vie*, Bari, 1970.
- BRANDI, C., *Teoria generale della critica*, Turín, 1974.
- Brandi e l'estetica*, ed. de L. Russo, Palermo, 1986.
- BURKE E., *A Philosophical Enquire into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londres, 1757.
- CARBONARA, G., «Filologia e restauro: il problema delle lacune», *Restauro tecnologia e architettura*, Actas de las Jornadas, Venecia 22/10/1993, 21/1/1994, ed. de R. Ballardini y P. Ventrice, Venecia, 1995, pp. 73-100.
- CARBONI, M., *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Roma, 1992.
- CARBONI, M., *L'occhio e la pagina tra immagine e parola*, Milán, 2002.
- CARONNA, A., «L'eredità della Gestalt e la Teoria di Cesare Brandi», *Kermes*, Florencia, 2005, XVIII, 57, pp. 57-64.
- CHIRICI, C., «Filosofía dell'arte e problemi di restauro: il caso di Cesare Brandi», *Parol quaderni d'arte e di epistemologia on line* (1985-2003), 2000, pp. 1-11.
- CONTI, A., «La patina della pittura a vent'anni dalle controversie "storiche". Teoria e pratica della conservazione», *Ricerche di storia dell'arte*, Roma, 1982, 16, pp. 22-35.
- CONTI, A., *Restauro*, Milán, 1992.
- CONTI, A., *Manuale di restauro*, ed. de M. Romiti Conti, Turín, 1996.
- D'ANGELO, P., *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata, 2006.
- DE MAMBRO SANTOS, R., *Opera al bivio. Alle origini della moderna storiografia critica dell'arte*, Sant'Oreste, 2001.
- DUFRENNE M., *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, I, *L'objet esthétique*, II, *La perception esthétique*, París, 1953.
- FANCELLI, P., *Il restauro dei monumenti*, Fiesole, 1998.
- FANCELLI, P., «La Teoria di Cesare Brandi», *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Actas del Congreso, Viterbo 12-15/11/2003, ed. de M. Andaloro, Florencia, 2006, pp. 361-373.
- FANCELLI, P., «Ecfraisi e rudero», *Cesare Brandi oggi. Prime ricognizioni*, Actas del Convenio, Roma 30/5-1/6/2007, ed. de G. Basile, Saonara, 2008, pp. 97-124.
- HEIDEGGER, M., *Holzwege*, Frankfurt am Main, 1950.
- KANT, I., *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, Königsberg, 1764.
- LONGHI, R., «Restauri», *La critica d'arte*, Florencia, 1974, XXIV, pp. 121-128.
- MARCONI, P., *Arte e cultura della manutenzione dei monumenti*, Roma-Bari, 1984.
- MORPURGO TAGLIABUE, G., *L'esthétique contemporaine. Une enquête*, Milán, 1960.
- OECHSLIN, W., «Il Laocoonte o del restauro delle statue antiche», *Paragone-Arte*, Florencia, 1974, XXV, 287, pp. 3-29.
- PAREYSON, L., *Estetica. Teoria della formatività*, Turín, 1954.
- PHILIPPOT, P. & A., «Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures», *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Bruselas, 1959, II, pp. 5-19.
- PSEUDO LONGINO, *Del sublime*, ed. de F. Donadi, Milán, 1991.
- ROSENKRANZ, K., *Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg, 1853.
- TORCELLINI, D., *La percezione del colore nella pratica del restauro*, Florencia, 2007.

CURRÍCULUM VITAE

Paolo Fancelli, es director de la revista científica semestral *Materiali e Strutture*. Traducción del italiano al castellano: Cristina Ordóñez Goded.





PAOLO FANCELLI



Fig. 1. Las ruinas y su sistematización como tales en la iglesia del Carmine, Lisboa.



Fig. 2. Pátinas y zonas privadas de pátina en el *Retrato de Jacob Trip*, de Rembrandt, National Gallery, Londres

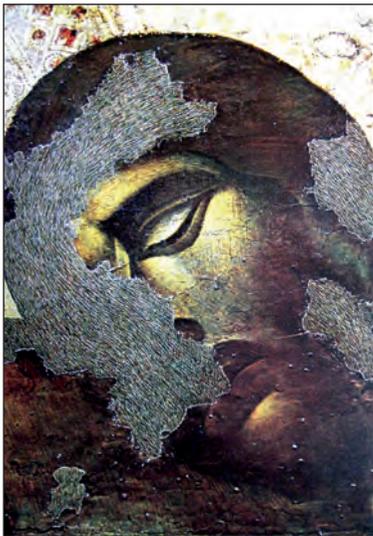


Fig. 3. Ejemplo de abstracción cromática, detalle de un *Cristo* sobre tabla de Cimabue, Museo dell'Opera di San Marco, Florencia.

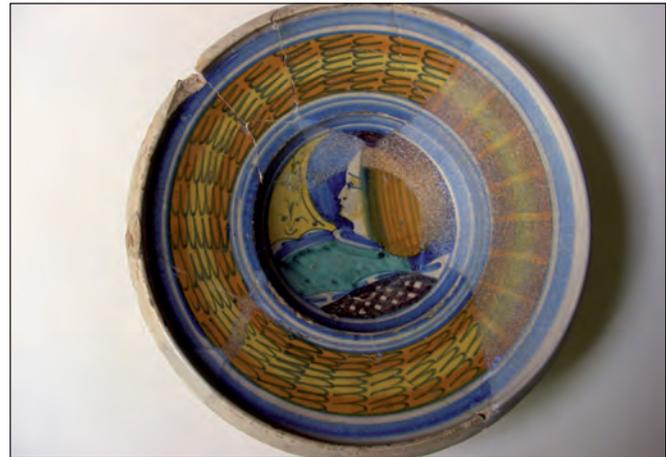


Fig. 4. Caso de reintegración con puntillismo, plato renacentista de cerámica con figura masculina, n. 518119, Museo Nazionale Romano, Roma.



Fig. 5. Modificaciones, desequilibrios cromáticos y partes relativamente poco alteradas en los paneles del *Altar de Raffellino del Garbo*, en Santa María Maddalena dei Pazzi, Florencia.



Fig. 6. Restauraciones históricas de esculturas clásicas: el *Ares Ludovisi*, con las intervenciones berninianas, Museo di Palazzo Altemps, Roma.

