

¿Conservar o restaurar? Ruskin vs. Viollet-le-Duc

Ricardo A. Tena Núñez*

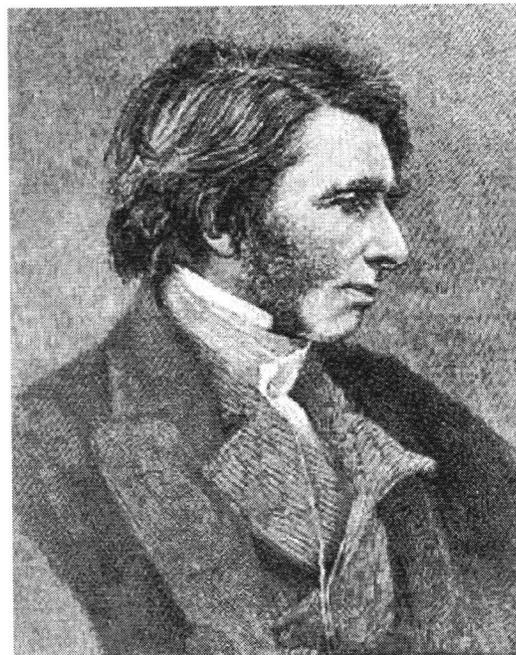
Durante el siglo XIX se configuró una percepción moderna de la sociedad y la historia, el pasado y el futuro se confrontaron y surgieron visiones nostálgicas y progresistas sobre las ciudades y su arquitectura; aparecieron los espacios afectados por la creciente expulsión de la población del medio rural (siervos, agricultores y oligarcas), el abandono de edificios, templos y castillos de las decadentes clases dominantes y el activo proceso de industrialización. La llegada de grandes contingentes de población a las ciudades en busca de casa y ocupación, se combinó con la demanda laboral de la naciente industria, lo que favoreció su rápida integración y dio lugar a la formación de barrios obreros carentes de las condiciones mínimas de habitabilidad y a un fuerte crecimiento urbano.

Así, las ciudades ingresaron al escenario de la Modernidad con las promesas de la Ilustración: la esperanza en un nuevo orden social y la fe en el Racionalismo; recibieron los primeros efectos con la transformación de los medios de producción y el transporte; la introducción de la energía (mecánica y eléctrica) acompañó la aparición de nuevas funciones urbanas, generando una visión social que hizo saltar las viejas estructuras de la ciudad medieval y barroca, provocando la emergencia de propuestas que pretendían, por un lado, incorporar las nuevas ideas de libertad e igualdad, y por el otro, las de eficiencia, higiene y orden. Las artes encabezaron la construcción de la modernidad y se expresaron en todos los campos de su producción contra el clasicismo. Es en esta línea que se pueden apreciar las intervenciones de Haussmann en París, la propuesta británica de la "ciudad jardín" de Howard, la "ciudad lineal" de Arturo Soria y los "ensanches" del plan urbano de Ildelfonso Cerdá para Barcelona y Madrid.

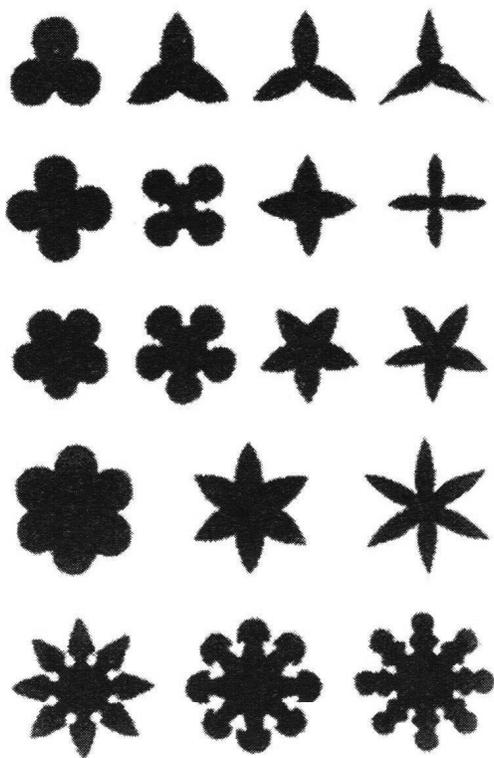
El nuevo orden urbano se imaginaba y se imponía paulatinamente con la incorporación de nuevas tecnologías y formas de vida: primero, el espacio público cobró importancia, la calle debía dejar de ser laberíntica, la nueva traza recogía la noción de bulevar y avenida, como racionalización de las vías de comunicación, logró la apertura de grandes arterias y la creación de estaciones de ferrocarril. Al nuevo orden se sumaron la especialización de los sectores urbanos (barrios de negocios en el centro y residenciales en la periferia, nuevas iglesias, áreas deportivas y recreativas), la arquitectura se abrió a la calle y se crearon nuevos órganos urbanos: casas de alquiler, almacenes, galerías, hoteles, cafés y centros nocturnos. La suburbanización adquirió gran importancia: la industria se implantó en la periferia de las ciudades, las clases media y obrera se desplazaron a los suburbios y la ciudad dejó de ser una entidad espacial delimitada por el "orden feudal".

En este contexto —donde agonizaba el poder de la monarquía y afloraban las luchas de las nuevas clases sociales, la técnica mostraba su potencial industrial, surgían nuevas visiones y teorías científicas, se agolpaban los cambios urbanos, se revaloraba la arquitectura gótica y se conocían los primeros traba-

*Maestro en Ciencias. Profesor e investigador de la Sección de Estudios de Posgrado e Investigación, ESIA-Tecamachalco.



John Ruskin.



Formas ornamentales geométrico-simétricas.
The Stones of Venice. John Ruskin.

jos arqueológicos-, surgió un importante debate internacional en torno a la valoración de los productos urbanos y arquitectónicos del pasado, cuyas principales tendencias se aprecian en las posturas que adoptaron dos importantes personajes: John Ruskin y Eugène Viollet-le-Duc.

John Ruskin

Nacido en Gran Bretaña (1819-1900), en su célebre obra *Las siete lámparas de la Arquitectura* (1849), expone una visión conservadora que contrasta con su postura estética y política, y cuya obra ha llegado a formar parte de las lecturas obligadas de innumerables generaciones de arquitectos, siendo considerado por muchos como un teórico de esta disciplina. Sin

embargo, Ruskin destacó más como escritor, crítico de arte y político.

Se sabe que sus pasiones juveniles por el arte, la literatura y los viajes, fueron alentadas por su padre (un rico comerciante), quien también lo apoyó en la realización de sus estudios en la Universidad de Oxford, donde fue profesor de historia del arte. Su denuncia de los problemas sociales de la época lo aproximó al socialismo; sin embargo, su principal preocupación fue la relación entre el arte y la moral. Con la publicación del primer volumen de *Modern Painters* (1843), logró un gran prestigio como crítico de arte, este trabajo era en parte una defensa del entonces controvertido pintor JMW Turner (paisajista) y de los "prerrafaelistas". Los dos libros que siguieron: *Las Siete Lámparas de la Arquitectura* (1849) y *Las Piedras de Venecia* (1851-1853), fueron estudios sobre el significado de la religión, la moral, la economía y la política en la arquitectura doméstica. Otras obras importantes fueron *Sésamo y las flores de lis* (1865), *La moral del polvo* (1866), *Fors Clavigera* (1871-1874) y *La Biblia de Amiens* (1880-1885), así como su autobiografía inconclusa: *Praeterita* (1885-1889), además de *Conferencias sobre la Arquitectura y Pintura* (1854), *Conferencias sobre la Economía Política del Arte* (1858), y una serie de cartas políticas a los obreros ingleses.

Ruskin se rebeló contra las tendencias anties-téticas y los efectos devastadores de la Revolución Industrial, fortaleció la idea de que el arte es esencialmente espiritual y sostuvo que su

máxima expresión fue el gótico de la última fase de la Edad Media (al igual que Villet-le-Duc), misma que consideraba "inspirada por el celo religioso y moral". Ruskin fue el primer *Slade Professor* de Arte en Oxford de 1869 a 1879. Volvió a la actividad docente en 1883 pero renunció al siguiente año en protesta contra la práctica de disección de animales en los laboratorios de la universidad. Con una historia familiar de perturbación mental, tuvo ataques de locura a principios de 1870 y permaneció inválido desde 1889 hasta su muerte en 1900.

En el capítulo VI, "La Lámpara del Recuerdo" del libro *Las siete lámparas de la Arquitectura*, Ruskin nos brinda un cuadro de la Europa de la primera mitad del siglo XIX, se trata de un texto estructurado como la apreciación ética y estética de una "pintura real", donde el tema principal es la nostalgia, expuesta en un escenario donde destaca la naturaleza, la arquitectura, el tiempo y los hombres; la forma del trabajo da la idea de un proceso de producción artística que interpreta, pinta, describe y escribe, con los recursos de la luz y la sombra, con líneas y colores de las imágenes que él quiere destacar en cada una de las partes que componen el texto.

La postura de Ruskin fue severamente conservadora (calvinista) y al mismo tiempo innovadora, tanto por los recursos con que despliega la crítica a los efectos del cambio social, como por sus aportes para la valoración de la arquitectura y las ciudades antiguas. Su conservadurismo se expresa en las concepciones religiosas que atraviesan todo el texto: la fe en la voluntad divina, la misión de los hombres y su predestinación (base de la iglesia anglicana), son los elementos que soportan la mirada ética y se expresan en la "honra a la que aspira el hombre"; sin embargo, su apreciación estética desemboca en una recuperación excepcional de la arquitectura respecto a la naturaleza, la vida y el tiempo. Sus principios religiosos acentúan el destino de la inevitable muerte y el recuerdo, que lo lleva a rechazar la restauración de los edificios y la alteración de las ciudades.

Formalmente el texto constituye el penúltimo capítulo de toda la obra y se compone de 20 párrafos estructurados, donde la mitad son básicamente éticos y la otra mitad estéticos. Inicia el texto con el recuerdo que emana de una imagen del hombre frente a la "naturaleza salvaje" (como si fuera el Nuevo Mundo), cuya fuerza es capaz de sintetizar la vida (eterna) y delinear con sus sombras la construcción humana: la arquitectura; la cual es un recinto sagrado, producto de los hombres que retiene la memoria, abre el recuerdo. La arquitectura exhibe la renovación de la primavera. La ruta del recuerdo es la "Sexta lámpara de la arquitectura", es la que ilumina y rescata su carácter histórico, para conmemorar una época, para venerar la memoria de los hombres (salvarlos). La casa es sagrada: "Si los hombres vivieran como hombres

sus casas serían templos" y de allí la crítica a la destrucción y a la mala factura de los nuevos edificios, los ritmos, las exigencias de la modernidad frente a lo sublime: el recuerdo. Demanda el respeto a las grandes y pequeñas edificaciones, reclama dignidad y apunta las consecuencias: la deshonra, el olvido, el castigo divino.

Rescata la importancia del espíritu "valiente, noble y tranquilo" (inmutable conciencia de una vida satisfecha) que expresa la arquitectura antigua, el orgullo de una época y su inevitable destino: "no hay rosa sin espinas". Centra su atención en la relación de las habitaciones ordinarias y sus habitantes, su orgullo y su memoria, las concibe (habitaciones) como templos para ser respetadas y recordadas por toda la descendencia; alude a la memoria del constructor, sus aspiraciones, y las condiciones que lo llevaron a esa obra deben ser objeto de orgullo y honra para la familia (y para Dios), donde se percibe una desesperada angustia por reiterar el poder del padre: su fuerza, su honor y su severo recuerdo.

En los edificios públicos el recuerdo debía destacar la intención histórica, defendiendo las ventajas de la arquitectura gótica (opuesta a la clásica), para destacar los grandes hechos nacionales: lo digno de ser conmemorado, y propone como ejemplo una construcción gótica para el Ministerio de Indias "con la fuerza de la memoria histórica de la nación". Critica el desinterés por la posteridad y reclama la herencia que debe dejar la sociedad presente; el futuro es la visión lejana que aproxima al hombre con su creador: "la mayor gloria de un edificio no depende de su piedra ni de su oro. Su gloria toda está en su edad", testimonio de la verdadera luz, color y mérito de la arquitectura que se expresa en "la pátina dorada de los años".

Si la construcción debe traspasar el tiempo de varias generaciones, deben de cuidarse los detalles de acuerdo a la naturaleza del edificio (ley de la buena composición), arte que dará la posibilidad de ser un objeto pintoresco (las ruinas patinadas por los años). De esta forma Ruskin se introduce en la percepción estética, concibe lo pintoresco como "sublime parásito" (susceptible de ponerse en un cuadro) por oposición a lo bello. Lo sublime más elevado y verdadero, las formas que sigue la expresión artística. Refuerza y retoma el papel de las sombras para resaltar el contorno de los rasgos. De ellos depende la fuerza y lo sublime. Las sombras sólo existen en vista de los rasgos. Luz y sombra en lo sublime.

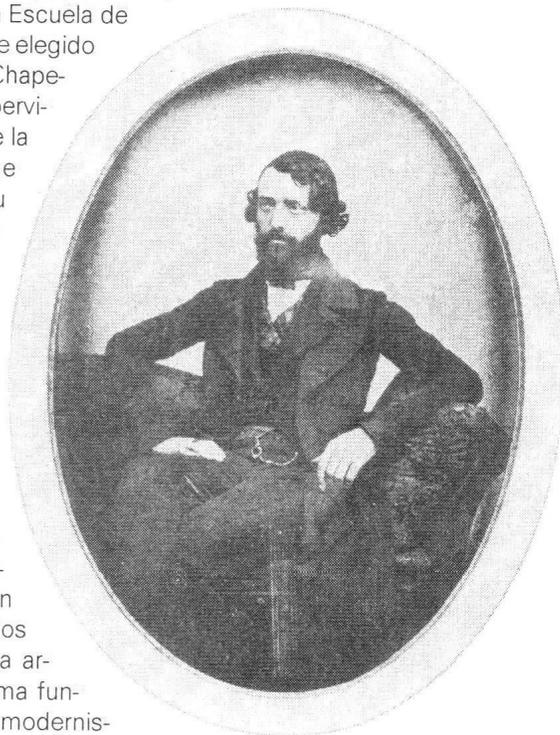
Ruskin desecha la posibilidad de restaurar una obra y destaca la importancia de la conservación: "Se saca más de las ruinas de Nínive que de la reconstrucción de Milán". Sostiene que hay que cuidar los edificios para no tener que restaurarlos: "No tenemos derecho de tocarlos. No nos pertenecen", se opone a la destrucción y a las condiciones que enfrenta la gente en las ciudades. Ruskin

observa la relación de la arquitectura antigua con la naturaleza, y cierra su cuadro con las sombras del atardecer en las calles de Verona.

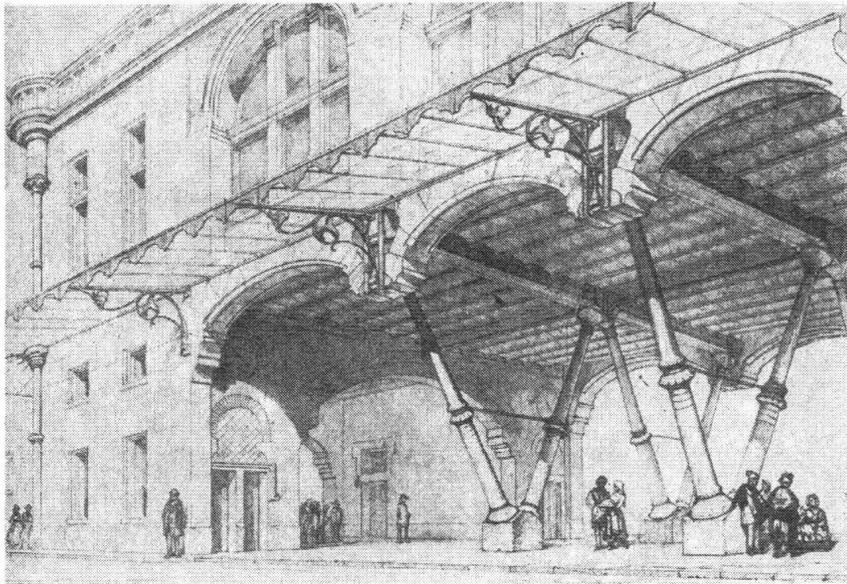
Viollet-le-Duc

Frente a esta concepción se levanta la obra de Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879). Este arquitecto parisino se formó en el *Collège Bour*, aunque su formación intelectual fue a través del salón de su madre, con su tío Étienne Delécluze y Prosper Mérimée, quien disponía de las influencias del círculo de Coppet (Madame de Staël); su filiación republicana quedó demostrada con su participación en la construcción de barricadas en París en 1830, viajó a Italia entre 1836-37, recibió los primeros encargos de restauración de manos de Mérimée en 1840 (Madeleine en Vézelay). En la polémica entre clasicistas y goticistas, defendió el punto de vista gótico a través de sus artículos en los *Anales Arqueológicos* desde 1844. Al principio de la década de 1850 su sistema teórico de la arquitectura había alcanzado plena madurez, como se muestra en sus obras fundamentales: *Diccionario razonado de la arquitectura francesa del siglo XI al XVI* (10 volúmenes, 1854-1868), *Entretiens sur l'architecture* (1863-72), *Diccionario razonado del mobiliario francés de la época Carlovingienne à la Renaissance* (6 volúmenes, 1855-75), *Historia de una casa* (1873) e *Historia de un ayuntamiento y de una catedral* (1878).

En 1853 Viollet-le-Duc fue nombrado inspector general de los edificios diocesanos, y por un año (1863-64) fue catedrático de estética y de historia del arte de la Escuela de Bellas Artes de París. Fue elegido para restaurar la Sainte-Chapelle de París. Diseñó y supervisó las restauraciones de la ciudad amurallada de Carcassonne, el château de Pierrefonds, Saint-Denis, la iglesia de Vézelay y las catedrales de Lion, Amiens y Notre de Dame en París. Con esta experiencia, es considerado uno de los especialistas más diestros en la restauración de edificios de arquitectura medieval, pero las audaces restauraciones que hizo en varias catedrales y edificios antiguos —concibiendo la arquitectura gótica de forma funcional y con una noción modernista— levantaron una gran polémica.



Viollet-le-Duc.

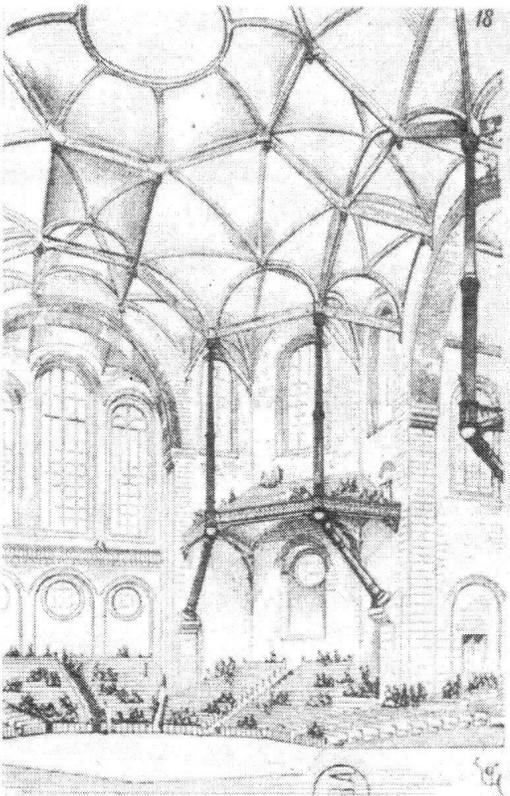


Dibujo para el libro *Pláticas con la arquitectura*, enero 1865.

El trabajo teórico de Viollet-le-Duc se desarrolló justo en el periodo de la Restauración del Estado Bonapartista y en medio de un pujante movimiento obrero, ambiente político de gran receptividad social sobre los aspectos históricos y la importancia de recuperar los valores culturales y la identidad expuestos en la arquitectura. Su obra se inscribe en la polémica francesa respecto a la revaloración

de las obras arquitectónicas y los conjuntos urbanos de la Edad Media, particularmente de mediados del siglo XIII. Sus principales referencias provienen del interés de los románticos por las obras del pasado, y desde el punto de vista de la historia del arte, constituye una inversión del planteamiento de Vasari.

La concepción arquitectónica de Viollet-le-Duc tiene en cuenta factores técnicos, formales, pero sobre todo, histórico-sociales. En su opinión la arquitectura es la expresión más directa de una determinada estructura social, cuyas referencias son el positivismo social de Augusto Comte (1798-1857) y la teoría respecto del entorno de Hippolyte Taine (1828-93) este último, sucesor de Viollet en la cátedra de historia del arte en la Escuela de Bellas Artes. En sus



Sala abovedada con construcción de hierro y ladrillos. Entretiens (II,1872). Viollet-le-Duc.

teorías expone una crítica al historicismo renacentista, así como al clasicismo, sostiene que el estilo gótico es resultado de los intentos de la ingeniería por resolver el problema de la relación entre los arcos puntiagudos con la bóveda reforzada, tales conceptos arquitectónicos lo convirtieron en pionero de la arquitectura funcionalista desarrollada en el siglo XX.

En la introducción del *Diccionario*, queda claro que él concibe al gótico como un estilo nacional, no sólo como "alma del país" sino como un "principio de unidad y un desarrollo regular y lógico". Su interés se centra en "exponer la razón de ser de estas formas, los principios que han conducido a que éstas sean acogidas, las costumbres y las ideas en cuyo entorno éstas han germinado, para llevar a cabo sobre esta base una feliz revolución de los estudios de arquitectura". Enfatiza la importancia de las premisas histórico-religiosas, políticas, regionales y folclóricas, pero su interés de conocimiento no es puramente histórico. En la medida que ve la arquitectura gótica como algo racional, como expresión cabal de una sociedad que él califica de democrática, los principios racionales de esta arquitectura pasan a ser un modelo para el presente, no una imitación (Kruft:496).

En Viollet-le-Duc reaparecen los conceptos de funcionalismo, desarrollados en el siglo XVIII: atención a las propiedades de los materiales, aspectos de orden constructivo y planificación del espacio. Considera además los condicionantes tecnológicos y sociales, estableciendo una diferenciación entre principios arquitectónicos constantes y variables. El aspecto más fecundo es su teoría de las restauraciones, donde se propone conscientemente "recrear un edificio según un hipotético estado ideal que nunca ha existido en la realidad. Restaurar no significa reconstruir formas reales, sino proyectar postulados actuales sobre el pasado".

Estas nociones constituyen una de las primeras aportaciones sistemáticas que pugnan por la conservación y la restauración de los edificios. De sus comentarios se derivan una gran cantidad de implicaciones de carácter conceptual, técnico y metodológico que alentaron el desarrollo de la arquitectura, el urbanismo y la ingeniería, al forzar la reflexión sobre el contexto (histórico, geográfico y social) y el carácter de los edificios, el estilo, los sistemas constructivos y el comportamiento de los materiales. Estos elementos obligaron a un registro cada vez más especializado y minucioso de los edificios y de los trabajos de construcción, que fortalecieron la enseñanza y la aplicación profesional, como se ve posteriormente en Sullivan y Le Corbusier.

Viollet-le-Duc considera la "restauración" como un asunto moderno, argumentando que nunca antes ninguna sociedad la había realizado de esa forma. Bajo esta premisa, trata de llevar a cabo la

"restauración" de los edificios atendiendo a las características de su estilo, la función y los materiales empleados, más que en correspondencia con su estado original, el cual considera ambiguo y difícil de precisar, sobre todo por los largos periodos en que fueron construidos y las modificaciones que sufrieron a lo largo de su vida, conformando diversas etapas constructivas.

Esta postura le permitió una gran flexibilidad en sus iniciativas, ya que al no sujetarse a la pureza del estilo y a las condiciones originales (muchas veces desconocidas y sin registros), desarrolló una alta capacidad de reproducción y perfeccionamiento de técnicas que se aplicaron en forma errónea. Tal vez la parte más rica del texto radica en la argumentación sobre los principales factores que se deben conocer antes de intervenir un edificio, no sólo para evitar un desastre, sino para preservar la concepción original del estilo y darle mayor realce. La descripción detallada de casos específicos y de los factores que en un momento pueden ser o no alterados. La referencia a los criterios de decisión, soportada en un conocimiento detallado de la obra y del universo arquitectónico, fomentaron la integración de cuerpos especializados, con los que se socializaron las experiencias y se sistematizaron los conocimientos técnicos, pero también como un dispositivo que generó un doble efecto: ampliar el campo de conocimientos y diluir las responsabilidades individuales.

Otro aspecto relevante en la obra de Viollet-le-Duc, es la consideración del uso de los edificios restaurados que rompe con la idea del monumento decorativo e inútil, por tanto, su percepción sobre la valoración histórica de los edificios encuentra una importancia social que la hace vigente y capaz de encontrar financiamiento, no solamente en esa época sino en varias generaciones posteriores, ya que recupera escenarios representativos del poder público y de las concepciones religiosas, en tanto que la arquitectura era capaz de desarrollar una concepción más adecuada a los nuevos espacios para las estructuras republicanas y liberales.

Llama la atención la forma en que Viollet-le-Duc recupera la importancia de los trabajadores de la construcción: albañiles, maestros y artesanos, así como los efectos que prevé respecto a la reactivación de varias actividades asociadas con la restauración de monumentos antiguos; la vinculación que encuentra con la desactivación de la producción artesanal en las provincias y la forma en que recrimina a las elites arquitectónicas su brutal desconocimiento de los trabajos que requiere una obra arquitectónica.

Como se puede apreciar, el debate entre las concepciones de Ruskin y Viollet-le-Duc resulta fundamental para comprender el desarrollo ulterior de las iniciativas urbanas y arquitectónicas de corte racionalista y funcionalista, donde la fuerza

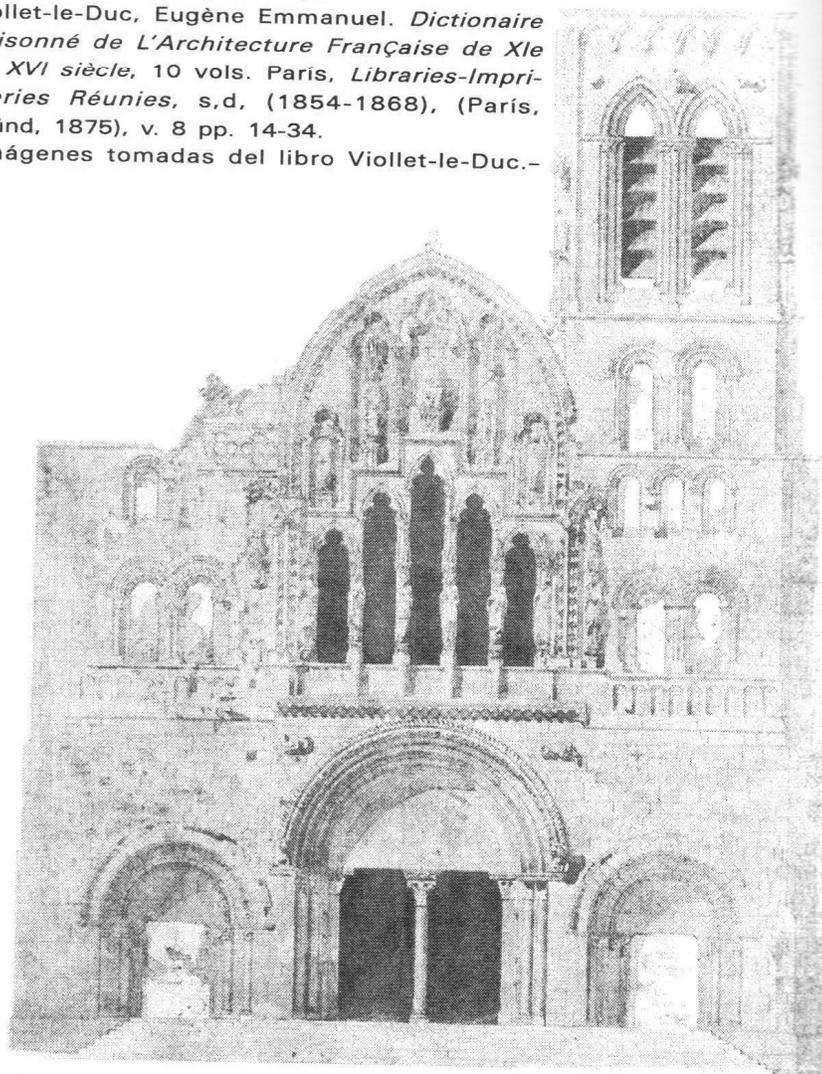
de los argumentos que se esgrimieron durante el siglo XIX, fueron insuficientes para frenar la destrucción del capital arquitectónico y urbanístico durante la primera mitad del siglo XX y aún en nuestros días; los principios de este debate verán una nueva luz en la segunda posguerra y serán un factor decisivo en la crítica a los modelos funcionalistas, para ser reubicados en la base de una corriente teórica que desarrolla la noción de "patrimonio histórico y cultural" para instrumentar su conservación, restauración y salvaguarda; primero, como soporte de la identidad nacional, y posteriormente —con base en los lineamientos internacionales expuestos en diversas cartas y adoptados por las Naciones Unidas (básicamente la UNESCO)— como patrimonio mundial 

Bibliografía:

Kruft, Hanno-Walter. *Historia de la teoría de la arquitectura*, 1985. Alianza Forma, Madrid, 1990.
Ruskin, John. *Las siete lámparas de la Arquitectura*, 1849, capítulo VI. "La Lámpara del Recuerdo". Edit. Ateneo. Buenos Aires, Argentina, 1956, pp. 233 a 260.

Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel. *Dictionnaire Raisoné de L'Architecture Française de XIe au XVI siècle*, 10 vols. Paris, Librairie-Imprimeries Réunies, s.d. (1854-1868), (Paris, Gründ, 1875), v. 8 pp. 14-34.

—Imágenes tomadas del libro Viollet-le-Duc.—



Vézelay, iglesia de la Madeleine antes de la restauración.