LA RESTITUCIÓN DEL CICLO PICTÓRICO DE LA DECORACIÓN MURAL DE LA CAPILLA SCROVEGNI Y DE LA BASÍLICA SUPERIOR DE SAN FRANCISCO EN ASÍS*

Giuseppe Basile
Istituto Centrale del Restauro, Roma

RESUMEN
El texto analiza las recientes intervenciones de restauración en la Capilla Scrovegni y en la Basílica Superior de San Francisco en Asís a la luz de la tradición de la restauración de Tintori y Brandi. La teoría de la restauración contemporánea, sin embargo, considera también la necesidad de interpretar las decoraciones como un conjunto narrativo, para poder restituir la complejidad originaria del programa pictórico.

Palabras clave: Restauración, Capilla Scrovegni, Basílica Superior de San Francisco en Asís, Giotto, Leonetto Tintori, Antonio Bertolli, Cesare Brandi.

ABSTRACT
The text analyses the recent interventions of restoration in the Scrovegni Chapel and in the Basílica Superior of San Francisco in Assisi in the line of the tradition of the restoration of Tintori and Brandi. The theory of the contemporary restoration, however, also considers the necessity to interpret the decorations like a narrative set, to be able to restitute the original complexity of the pictorial program.

Keywords: Restoration, Scrovegni Chapel, Superior Basilica of San Francisco in Assisi, Giotto, Leonetto Tintori, Antonio Bertolli, Cesare Brandi.

En las últimas dos décadas la noción de conservación se ha ido afirmando cada vez más en menoscabo de la noción de restauración, sin duda a causa de la convergencia entre un fenómeno estrechamente lingüístico y la relevancia cada vez más grande asumida por la ciencia (en particular por las ciencias de la naturaleza) como precioso instrumento de salvaguarda de nuestros bienes culturales.

Por una parte, se encuentra la peculiar aversión del mundo anglosajón por el término restauro que corresponde literalmente al utilizado en las lenguas neolatinas (restauro, restauración, restauração, etc.) pero que, sobre todo a los ingleses, les evoca una página muy triste de su pasado, cuando las iglesias en particular fueron “restauradas como nuevas”, o sea vueltas a su prístina forma. Por otra parte, está el cada vez mayor intrusismo de la ciencia llamada a salvar monumentos y obras pero que, sin embargo, puede actuar correctamente sólo en el campo de la conservación de los materiales constitutivos de los bienes culturales materiales, considerados éstos en su interacción con el ambiente circundante además de sus propias relaciones.

Todo ello es cierto en cuanto que la ciencia actúa de manera cuantitativa mientras la restauración, en el sentido más elevado de la palabra, actúa de forma cualitativa teniendo que (y pudiendo sólo) ocuparse de fenómenos históricos.

Esto no quiere decir, a mi parecer, que no se deba hablar de restauración y, sobre todo, que no se haya de hacer; es decir, que se tenga que hacer siempre y únicamente conservación: no hay ninguna duda de que, teniendo que escoger (por motivos económicos u otros),...
los recursos disponibles tienen que emplearse principalmente y sobre todo en conservar durante el mayor tiempo posible los materiales constitutivos de los Bienes Culturales, pero es igualmente indudable que, en presencia de un testimonio importante de la creatividad humana, no nos podemos limitar a garantizar la pura y simple supervivencia: es necesario también asegurar una fruición más plena.

Se trata, como se puede ver, de dos exigencias no excluyentes pero distintas en cuanto a que se refieren a dos aspectos diferentes de la realidad: por un lado, la obligación moral de transmitir a la posteridad nuestro patrimonio de Bienes Culturales; por otra, la obligación "civil" de permitir una fruición lo más adecuada posible, poniendo los Bienes Culturales en condiciones de ofrecer lo mejor posible de sí mismos.

Todo ello se puede obtener sólo intentando, en lo posible, restituir a la obra su condición originaria. Es decir —en el caso particular de la pintura mural— reconstruir potencialmente —en el caso en el que se haya perdido— el sentido del ciclo pictórico original.

El objetivo de esta exposición es por lo tanto el de confirmar —a la luz de las más recientes intervenciones sobre los conjuntos pictóricos de la Capilla Scrovegni y de la Basílica Superior de S. Francisco de Asís, cercanos por época y autores y sin embargo bastante distintos en cuanto a estado de conservación— la actualidad y funcionalidad de la concepción de Cesare Brandi, con tal de que no se cometa el error de reducir aquello que es un enfoque metodológico general a soluciones técnicas más o menos perspicaces pero no ancladas en el punto central del problema, que consiste en la capacidad de restitución, aunque sólo sea potencialmente del ciclo pictórico, incluso antes de recurrir a cualquier técnica de reintegro de las lagunas.

El problema de la restitución del ciclo pictórico en las pinturas de Giotto en la Capilla Scrovegni no había sido abordado nunca específicamente —en los veinte años de acciones de reconocimiento, de actividades experimentales y de controles propedéuticos a la intervención directa sobre las pinturas murales— porque parecía bastante más urgente y vital (y en realidad lo era) la exigencia de encontrar remedios adecuados a la aceleración del deterioro natural de la obra, eliminando sus causas para después intentar intervenir sobre los efectos negativos que habían dejado ya sobre el conjunto huellas macroscópicas.

En efecto, con motivo de la intervención a modo de muestra sobre la Anunciación a María (1994) parecía oportuno e interesante (también con el fin de una valoración provisional del tiempo necesario para la operación) proceder a un tratamiento de las pérdidas diferente al preexistente. No obstante, nos limitamos, tan sólo a sustituir por reintegraciones con revoclo a vista pero atenuadas y adecuadamente "rebajadas" en su aspecto cromático, las reintegraciones "a neutro" obradas por Leonetto Tintori (1961–63).

Se trataba por lo tanto de una mera "prueba técnica", con carácter declaradamente provisional y "experimental", que, sin embargo, ha resultado no ser del todo adecuada, aunque su fin era ofrecer una mejor lectura de la escena, y a pesar de que se tuvo en cuenta el hecho de que la situación había empeorado, por el tipo de iluminación empleada, demasiado intensa, fría y además de tipo radiante.
Para la restitución crítica del ciclo de Giotto se hacía necesario en cambio tomar en consideración el conjunto de la decoración de la nave de la Capilla, especialmente a la luz de la ineludible constatación (y de hecho, que yo sepa, nunca puesta en duda) de la sólida unidad de la estructura formal de la obra, aparte de sus relaciones con el edificio (que también existen como es obvio).

Incluso, con mucha probabilidad, han sido precisamente los límites impuestos por la forma física del edificio los que han hecho menos perceptible el esfuerzo realizado por Giotto de intentar organizar de manera del todo nueva y revolucionaria el espacio pictórico que se disponía a crear, “superponiendo”, por así decirlo, un edificio pintado al real.

Se trata —como es bien sabido y aparte de la compleja gama de referencias y significados relevadas paso a paso por los especialistas— de una especie de “arca” con cubierta de bóveda de cañón, cuyas paredes se elevan por encima del basamento sólido e impenetrable constituido por paneles de mármoles “veraderos” y fingidos en los relieves con las alegorías de los Vicios y de las Virtudes. Estos paneles superiores aparecen “agujereados” por una serie homogénea de vanos que se abren a las escenas (verdaderas Sacras Representaciones) que narran el relato de la Salvación, desde las historias de Ana y Joaquín hasta Pentecostés, y representan además episodios y personajes de las Sagradas Escrituras que, de distinta manera, tienen relaciones con las escenas (se trata de vanos cuadrados en el caso de las “historias”, mixtilíneos en los demás casos).

Al contrario de lo que pueda parecer ni la bóveda ni la contrafachada con el Juicio Universal se sustituyen sustancialmente a esta configuración.

En la bóveda, en efecto, dos enormes aberturas, también cuadradas, permiten ver más allá de ellas el cielo salpicado de estrellas dispuestas simétricamente en torno a diez “planetas” (cíclopes dorados con Cristo, la Virgen, el Bautista y siete profetas), dejando a las tres bandas del muro restante (las cuales también se perforan con vanos mixtilíneos en los que

Giotto ha dispuesto “medios bustos” que representan a personajes del Antiguo Testamento la tarea de enlazar los elementos arquitectónicos análogos de las dos paredes laterales. Para concordar con la pared derecha, en las que se encuentran las ventanas, el pintor se ve obligado a interrumpir la banda central a la altura del primer registro, así como sucede en las demás, truncadas en línea de arranque de la bóveda, excepto las dos contiguas a las paredes menores que descenden hasta el suelo.
En cuanto al Juicio, la representación de este momento irrevocable en el que tiene lugar el paso desde la historia y, por lo tanto, desde el tiempo y el espacio, a sus opuestos, no permite su fraccionamiento narrativo pues al contrario necesita la presencia contemporánea de todo lo que ayuda a visualizarlo: el Cristo entre los Apóstoles, acompañado de los ejércitos angelicales, que juzga y separa a los elegidos de los condenados, los ángeles que enrollan el cielo para descargar las puertas y las murallas de la Jerusalén Celeste y, en fin, Enrico Scrovegni representado de rodillas en la parte de los santos y de los beatos en el momento de donar la maqueta de la capilla a la Virgen Anunciada, aquí más bien en su función de Santa María de la Caridad.

Sin embargo, también el Juicio se ve como a través de un gigantesco “ojo de buey”, enmarcado abajo por el terreno rocoso y accidentado del que surgen los justos o en el que se hunden definitivamente los réprobos y, además, por dos pilastras laterales simétricas enlazadas entre sí por un elemento arquitectónico curvo decorado que sigue la estructura del edificio.

No obstante, otro elemento muy importante y no por casualidad omnipresente (aparte de la obvia excepción del basamento, que no tiene aberturas ni podría tenerlas, puesto que ha de sostener el inmenso edificio) es el azul, una especie de envoltura que todo lo engloba y que constituye a su vez un plano de definición espacial (con función de cierre de la “caja espacial”) que ya en sí misma poseía valor “perspectivo” y en la que, como ya se ha señalado, se coloca cada escena) y elemento de continuidad.

Con el objeto de una restitución al menos potencial del ciclo de Giotto se ha considerado por lo tanto necesario reconstituir sobre todo la unidad de estos dos aspectos portantes de la estructura de la representación pictórica, es decir, la arquitectura pintada y la envoltura azul.

Con ocasión de las dos principales restauraciones anteriores, de las que tenemos conocimiento, la de Guglielmo Botti y Antonio Bertolli a finales del siglo XIX y la de Tintori a comienzos de los años 60 del siglo pasado, el problema de la reconstitución del ciclo pictórico no había sido tomado en consideración y se habían limitado, tanto en uno como en otro caso, a tratar “a neutro” todas las lagunas sin distinción de rol o función. Una posición ésta que, dicho de paso, puede parecer aceptable para finales del siglo XIX, cuando no existía todavía ninguna otra alternativa sino la de rehacer o restablecer las partes ausentes (con justicia prohibida, ya desde 1879, por la “circular” ministerial de Giovanni Battista Cavalcaselle), ya no resulta aceptable en el momento de la restauración de Tintori porque la metodología de reintegración de las lagunas utilizada por Brandi ya había superado ampliamente la fase pionera y experimental.

No podemos excluir que esta actitud haya podido ser animada, quizás inconscientemente, por una distorsionada consideración cultural, todavía hoy (me temo) difundida, que percibe el ciclo de Giotto como una serie de episodios narrativos acompañados de “marcos” poco más que decorativos, tal y como demuestra el hecho de que todavía hoy los episodios se reproducen privados de sus “marcos”. También es cierto que en la restauración de Tintori cada “recuadro”, por pequeño o grande que fuese, había recibido un tratamiento autónomo.

Parece más adecuado para responder mejor a las exigencias de la estructura arquitectónica pintada el empleo de la técnica del “rayado” porque, si bien es capaz de reconstruir el tejido pictórico perdido permite también distinguirlo de forma inequívoca del original y por lo tanto evita el riesgo de crear un falso: una arquitectura no integra se presenta en efecto como una contradicción en términos, dado que un edificio ha de poder “sostener” algo y, cuando menos, a sí mismo.

En todos los demás casos, en cambio, ha parecido preferible recurrir a la técnica, sustancialmente análoga y complementaria, de la “disminución óptico-cromática” de las lagunas, consistente –como es sabido– en “retrotraerlas” hacia el fondo (hasta el punto de ser a veces absorbidas por éste) de tal modo que no puedan beneficiarse más de la imagen pintada circundante, algo que sucede en cambio
cuando "se ponen en primer término" debido a su claridad. Esto sucede sobre todo en el caso del revoque y siempre que éste no se caracterice por un alto porcentaje de componentes oscuros².

Esta técnica ha sido empleada ampliamen-
te, sobre todo para las pérdidas en el fondo azul: puesto que este color ocupa con creces un tercio de toda la superficie pintada y que ha llegado hasta nosotros en condiciones extremadamente diferenciadas según las zonas tomadas en consideración, su tratamiento constitu-
ye la piedra de toque para el éxito de la intervención de la reconstitución de la "unidad potencial" de la imagen.

Esta opción ha sido abandonada exclusiva-
mente en dos casos: en la laguna sobre la par-
te alta derecha del arco triunfal, reintegrada durante la restauración del siglo XIX, y en aquella que afecta la Virgen Anunciada, trata-
da, también ella, "a neutro" por Tintori.

En el primer caso, el restaurador se había limitado a restablecer las líneas esenciales de la decoración cosmataesca y pareció entonces oportuno no quitarla limitándose a restituir la de manera cromáticamente menos disonante respecto a la pintura circundante; en el caso de la Virgen de la Anunciación se ha procedido a la reintegración rayada después de haber verificado de forma experimental (mediante la uti-
лизация de una plantilla de la laguna en cartón) la posibilidad de una reconstrucción no forzada y considerando el hecho de que la figura es-
taba por lo demás bastante bien conservada y que, por otra parte, la reintegración con la teca-
nica de la disminución habría comprometido de todos modos la belleza de la imagen.

A la restitución del ciclo pictórico, como es sabido, contribuye también, y muy a menudo de manera determinante, la recuperación, en la medida de lo posible, de la forma y del as-
pecto cromático originario en sus valores más específicos.

La limpieza, al quitar los productos de de-
terio que alteraban radicalmente el aspecto de la obra, ha permitido una buena recuperación de la legibilidad para ese 30% de la de-
coración mural que interesaba. Además, como consecuencia del levantamiento de los pro-
ductos empleados en las restauraciones pasa-
das para "fijar", reavivar y "dar una pátina" a la superficie pictórica, los cuales habían acabado por ocultar la cualidad cromática bastante más allá del natural proceso de deterioro de los materiales constitutivos, ha sido posible redescubrir un aspecto descuidado o sin duda mi-

Vista de la Anunciación, Capilla Scrovegni, Padua, antes de ser restaurada.

Vista de la Anunciación, Capilla Scrovegni, Padua, tras la resta-

GUNTANTA Nº3 2004. ISSN: 1579-7414. pp. 45-56
Un ejemplo de cómo puede influir para la reconstitución del aspecto más auténtico de la obra la recuperación del originario cromatismo (en cuanto que naturalmente degradado) lo constituye el basamento, al que se le dio una pátina “en monocromo” probablemente con ocasión de la restauración Bertolli. No es fácil afirmar si por un error de interpretación que ha acabado por asimilarse mencionar a algunos policromos a los relieves con las figuras alegóricas de los Vicios y de las Virtudes (en realidad tampoco privados de detalles coloristas) o sino más bien por la necesidad malinterpretada (en aquellos tiempos todavía muy difundida) exigencia de atenuar las disonancias como un signo de respeto por la obra; o quizá mejor por los dos motivos juntos. Aquí la recuperación ha sido más asombrosa que en cualquier otro lugar porque la técnica de “marmorino” empleada por Giotto ha permitido que los frontones mármolos lleguen hasta nosotros en condiciones de excelente restitución cromática: bastante próximo como lo artista los habría pensado, o sea, con la función de contrapunto altamente sonoro de las imágenes pintadas en los registros superiores.

En los casos donde el tejido pictórico se encontraba en condiciones de deterioro tan grave que apenas era legible (en particular, la zona izquierda de la Misión del Anuncio a María con la parte de bóveda contigua; la zona izquierda y del registro medio bajo del Juicio; los dos recuadros con Jesús entre los Doctores y la Subida al Calvario, tan degradados que tuvieron que ser “despegados” ya a finales del XIX por Bertolli) no ha sido posible, evidentemente, utilizar ninguna de las dos técnicas de reintegración previamente citadas y por tanto la mejoría en lo que concierne a su lectura, donde se ha producido, depende únicamente del hecho de que las partes residuales originales mejor conservadas han recuperado, después de la limpieza, gran parte de la carga cromática originaria.

En cuanto a la recuperación del ciclo pictórico en la Basílica Superior de San Francisco de Asís es necesario distinguir entre la situación de las pinturas que han quedado in situ y la de las partes de la decoración pictórica de la bóveda que se han derrumbado como consecuencia del séismo, reducidos a fragmentos. Esta distinción se establece no porque hayan seguido “lógicas” distintas, sino para mayor claridad de quien lea.

En el caso de la decoración pictórica no caída las opciones posibles eran teóricamente tres: no tratar de ninguna manera la pérdida de tal manera que fuese...
inmediata y dramaticamente perceptible la experiencia traumática que hablan vivido las pinturas (una opción repetidamente propuesta sobre todo por parte de colegas extranjeros); “colmar” las lagunastambién recurriendo a técnicas de reintegración fácilmente reconocibles—desde cerca—como una intervención de restauración, que privilegiase de este modo el aspecto estético de la obra; o dejar visibles las lagunas tratándolas, sin embargo, de tal manera que no interfiriesen negativamente en la lectura de la imagen, y conseguir por lo tanto equilibrar la exigencia estética y la histórica.

Se ha preferido adoptar la tercera opción como la más apropiada con los criterios de corrección metodológica y de respeto por la historia de la obra: se ha de subrayar de hecho que en estas decoraciones, en ocasión de anteriores intervenciones de restauración, desde el XIX en adelante, precisamente de acuerdo con las normas ministeriales anteriormente citadas, las lagunas habían sido reintegradas “a neutro”, por lo tanto sin intentar de algún modo la reconstrucción física de la imagen.

De ahí que se haya utilizado el método de la “disminución óptica” del revoque empleado para colmar las pérdidas, de modo que no resultase distorsionada la legibilidad de las obras sin tener que reconstituir el tejido pictórico. Es de sobra conocido que este método, aunque difiere profundamente (en las finalidades y en los resultados) del de la reintegración “a neutro”, se asemeja bastante a éste por el rechazo de la “tentación” mimética, y por otra parte (y por suerte) las lagunas en las pinturas que se quedaron in situ no tenían una relevancia tal (ni por extensión, ni por forma, ni por colocación) para tener que poner nuevamente en discusión las decisiones tomadas con ocasión de las más recientes restauraciones por parte del Istituto Centrale del Restauro (con una serie de campañás llevadas a cabo desde 1963 hasta 1983), las cuales eran también—naturalmente—respetuosas con la historia de restauración de la obra.

Por lo que se refiere a los fragmentos pictóricos (casi 300,000), una vez admitida la posibilidad real de actuación, después de numerosos debates públicos con especialistas italianos y extranjeros, se optó por la reconstitución y la recolocación de las imágenes (contraria a la hipótesis pesimista de una musealización de estos fragmentos o, peor, de una conservación de los mismos en los almacenes), si bien quedaba por resolver el problema de qué modalidad emplear para la reconstrucción del ciclo pictórico.

Se ha procedido una vez más según el método, preferido por el Istituto Centrale del Restauro, de la intervención a modo de muestra (o “intervención piloto”), escogiendo con este fin a los Santos Rufino y Vittorino, es decir la pareja de Santos más significativa desde el punto de vista técnico (debido a la notable cantidad y significación de los fragmentos recuperados, pero sobre todo por la colocación de las dos imágenes en la cumbre del arco triunfal).

Los citados fragmentos se reunió siguiendo una metodología análoga a la puesta a punto y empleada ya desde hace décadas

Fragmentos de la cabeza de S. Rufino perteneciente a la bóveda de los Padres de la Iglesia de la Basílica Superior de S. Francisco de Assis.
por el ICR, iniciada en los casos “históricos” de los frescos del siglo XV de Lorenzo de Viterbo en la Capilla Mazzatosta de la Iglesia de Viterbo de S. María de la Verdad y de las de Andrea Mantegna y sus colegas en la Capilla Ovetari de la Iglesia degli Eremitani en Padua³, los cuales por lo demás se consideraban como antecedentes indiscutibles también, sobre todo desde el punto de vista de la reintegración de las imágenes. Entre ambos casos, sin embargo, más allá de las innegables analogías, existían diferencias nada despreciables.

En el caso de Viterbo, por ejemplo, se trataba de reconstituir la decoración de un ambiente entero, de dimensiones reducidas, unitario en relación con el espacio real –espacio figurativo–, mientras en cambio en el caso de los ocho Santos (y del hastial de S. Jerónimo) nos encontrábamos en presencia de una parte mínima de la decoración global de la Basílica (180 m² sobre 5.000), en un ambiente de imponentes dimensiones (en el cual habría sido por lo tanto poco realista apuntar por diferenciar la intervención de la restauración mediante el rayado), con una decoración marcada de manera macroscópica por las huellas de las antecedentes restauraciones (faltaba aproximadamente el 10% de la superficie total), generalmente –como ya hemos observado– con tratamiento de las lagunas “a neutro”.

Un último, y no desdénable factor de diferencia, lo constituye la creciente exigencia de percibir la materia original como signo inequívoco de la autenticidad de una obra, y por lo tanto la necesidad de alterar lo menos posible la imagen con “añadidos”, aunque éstos sean perfectamente reconocibles.

La opción de base, aunque de manera provisional y experimental, fue por lo tanto la de no reintegrar de manera mimética la imagen, limitándose a reconstituir su unidad potencial por medio de la disminución óptica de las lagunas, por otra parte en perfecta sintonía (como hemos visto) con cuanto había sido hecho anteriormente en el tratamiento de las pérdidas de las pinturas que se quedaban in situ.

Al colocar nuevamente el panel piloto antes de la reapertura de la Basílica restaurada se tuvo enseguida la confirmación de cuanto había sido previsto: las imágenes de los dos Santos reconstituidos funcionaban muy bien de cerca, pero producían un efecto de molesto “parpadeo” ahora que se encontraban a veinte metros de distancia y con ciertas condiciones de iluminación natural (sobre todo la luz rasante que provenía del rosetón), evidentemente imposible de eliminar.

La solución del problema, por lo tanto (y también esto había sido previsto), había que posponerla en el momento en que toda la decoración que faltaba en aquella zona hubiese sido reconstituida o, al menos, cuando los otros seis Santos hubiesen sido recolocados y por consiguiente toda la decoración del arco recupuesta.

Sólo así habría sido posible reconstituir la estructura formal de la decoración teniendo en cuenta la relación intrínseca entre la arquitectura real y la pintada, al volver a albergar las figuras de los Santos, en cuanto fuese posible,
al interior de las fингidas biformas con fondo azul, aún sin tener que restablecer los huecos de forma mimética.

En efecto dos eran los datos fundamentales de referencia: en la base del arco sobre el cual están pintadas las ocho parejas de Santos se encuentran dos tríforos reales (que permiten la continuidad del recorrido entre las paredes y la contrafachada, salientes por encima de las Historias de San Francisco) con las cuales se relacionan, evidentemente, las biforras cosméticas en que albergan los Santos; los ocho Santos permanecen in situ al estar en las paredes (y las paredes, como se recordará, no fueron seriamente perjudicadas por el terremoto), sin embargo, han llegado hasta nosotros en malas condiciones, con zonas completamente perdidas y otras reducidas casi al estado de larvas, una situación ésta que, por otra parte, no afecta tan sólo a la pintura del arco sino también a buena parte de la decoración de la Basílica Superior, desde los ciclos de Cimabue a los registros altos de la nave hasta la contrafachada contigua al arco.

La consecuencia inmediata de esta última constatación es que resultaría cuanto menos incongruente intentar reconstruir una pintura para que se presente al menos en apariencia íntegra gracias a intervenciones de reconstrucción mimética de las partes ausentes precisamente allí donde más destructiva había sido la acción del terremoto.

Se optó, entonces, por una solución que, aunque no ocultaba las huellas de un acontecimiento tan terrible, garantizaba no obstante la mejor fruición de la obra al atenuar al máximo la ruptura del tejido pictórico en la arquitectura pintada y en el fondo azul y se limitaba a amortiguar la molestia visual que causarían las lagunas en el interior de las figuras de los Santos si su revoque no hubiese sido ópticamente "rebajado" a acuarela hasta que las lagunas resultasen "retraídas" con respecto a la emergencia de las zonas originales de las imágenes reconstituidas.

Todo ello ha permitido restituir la obra en su estructura formal originaria, reconstituyendo la relación espacial entre figura, arquitectura y fondo y por lo tanto también la originalidad de la arquitectura yendo tanto con los demás Santos del arco como con las tríforas del muro.

Se trata, naturalmente, de una solución que se adhiere igualmente a la intuición fundamental de Cesare Brandi sobre la unidad potencial de la obra de arte, esto es, al principio según

Bóveda de los Padres de la Iglesia de la Basílica Superior de S. Francisco de Asís.

Base del arco triunfal que da paso a la Bóveda de los Padres de la Iglesia de la Basílica Superior de S. Francisco de Asís.
Detalle de la restauración de la Bóveda de los Padres de la Iglesia en la Basílica Superior de S. Francisco de Asís.

Panel piloto de la Bóveda de los Padres de la Iglesia en la Basílica Superior de S. Francisco de Asís.

Panel de la Bóveda de los Padres de la Iglesia en su ubicación originaria tras ser restaurada.
el cual el verdadero fin de la restauración de una obra de arte con lagunas no puede ser el de reconstituir la integridad física perdida sino el de permitir que la imagen sea reconstituida en su unidad formal para que así pueda volver a cumplir la función para la cual había sido creada.

Resulta obvio que Brandi también había puesto a punto la técnica del “rayado” precisamente para responder a una exigencia análoga, al tratar con ciclos de frescos reducidos a fragmentos por las bombas de la Segunda Guerra Mundial: sin embargo, era distinto el contexto histórico y cultural y, sobre todo, era diferente –comprensiblemente– el clima psicológico, que necesitaba resultados que transmitiesen seguridad aun a costa de algunas intervenciones forzadas (algo más cierto para el ciclo de Mantegna que para el de Lorenzo da Viterbo). Por otra parte, Brandi había aclarado repetidas veces que la pertinencia de los resultados no depende de los recursos técnicos empleados sino de la capacidad de dar respuestas adecuadas a la necesidad de la reconstitución de la “unidad potencial” pero que, por otra parte, para resolver correctamente el problema de la reintegración de las pérdidas, un instrumento preciso podía constituirlo el recurso a ese mecanismo fundamental de la visión humana que consiste en la inmediata percepción de la relación figura-fondo en el interior de la imagen: por lo tanto, cuanto más se logra “empujar” hacia el fondo las lagunas, “rebajando” el relieve óptico, tanto menos éstas pueden molestar la lectura y el disfrute de la obra.

La puesta a punto de una solución técnica adecuada a la especificidad de la situación ha sido largamente debatida y meditada no solamente en el interior del taller, esto es, entre los historiadores del arte y los restauradores que lo componen, sino también en numerosos encuentros con especialistas externos, italianos y extranjeros, que culminaron en el I Congreso Internacional de Primavera sobre la Restauración (La realidad de la Utopía), que tuvo lugar desde el 22 hasta el 24 de marzo de 2001, del cual salió plenamente aprobado el enfoque metodológico-técnico dado al problema por quien escribe⁴.

Por otra parte, una ulterior confirmación importante, justo en el meollo de la cuestión, aunque atípica, vino por parte de una encuesta sobre el público que, cada sábado, era admitido a visitar el taller y que mostró comparar en gran medida la opción de fondo de este trabajo, esto es, hacer todo lo posible para reconstituir la situación precedente al terremoto con tal que esto no fuese en menoscabo de la autenticidad.

Tuvimos una primera verificación enseguida, con ocasión de la inauguración del arco de los Santos restaurados (el 26 septiembre de 2001), si bien para poder valorar adecuadamente la pertinencia de la solución elegida habría sido necesario completar la recolocación de la “unidad figurativa” derrumbada mediante la reconstrucción del nervio y, sobre todo, del hastial con S. Jerónimo y su acólito.

En el caso del hastial, los elementos de referencia eran principalmente tres: la arquitectura, sólida y potente, que da base espacial a la escena; el fondo que “cierra” la escena, en origen dorada y, después de caído el dorado, amarillo oscuro porque había permanecido a la vista la “preparación”; las fajas policromas perimetrales que delimitan un módulo triangular que se repite en cada uno de los cuatro hastiales con los Doctores de la Iglesia.

Como para los ocho Santos, también para el hastial de S. Jerónimo nos planteamos el problema de cómo reconstituir la imagen originaria, aún sabiendo que el método que debería adoptarse no podría más que ser análogo al experimentado precedentemente de forma positiva.

Sólo que ahora –como había sido previsto– la posibilidad de activar todas las referencias visuales presentes en la decoración y en particular aquellas modulares (fajas perimetrales, elementos arquitectónicos, motivos geométricos y florales, campos monocromos homólogos, etc.) habría permitido un resultado más pleno.
NOTAS

1 Traducción de Emanuela Saladin. “E’ assolutamente vietato di fare il restauro, o ritocchi, a colori supplendo le parti mancanti, o deteriorate, imitando l’originale. …Laddove mancasse il colore darsi in quella parte una tinta neutra tanto quanto il bianco non offenda l’occhio del riguardante. Se oltre il colore mancasse anco l’intonaco turare quei vuoti con nuovo intonaco e poi coprirlo con una tinta neutra …” (“Norme generali da seguire nei restauri degli affreschi”). Vale la pena subrayar que en Padua y, en particular, para la capilla Scrovegni, el rechazo de cualquier integración mimética estaba en plena sintonía con la tradición local, representada sobre todo por Pietro Selvatico.


4 El tema fundamental del congreso lo constituye el concepto de autenticidad, tratado en los significados que éste asume en distintos ámbitos disciplinares (derecho, teología, psicología, comunicación, etc.) y también en culturas diversas a la occidental (por ejemplo en la china y japonesa, en las cuales, en realidad, el concepto casi se desconoce), y además en épocas diversas de nuestra historia, con particular atención hacia la historia de las intervenciones de restauración llevadas a cabo en las pinturas murales de la Basílica Superior desde el siglo XIX en adelante.