

1. EL CONCEPTO DE RESTAURACIÓN.

¿Restauración es cualquier intervención dirigida a devolver la eficiencia a un producto de la actividad humana? Esta es la definición general que da **Brandi** para la restauración.

Una obra de arte lo es por un "singular reconocimiento" en la conciencia de cada uno, y cualquier intervención sobre la obra dependerá de este reconocimiento, también la Restauración, por lo que ***es la obra la que condiciona la restauración y no al revés.***

Además distingue restauración de las manufacturas industriales que si tuviese como objetivo restablecer la funcionalidad relativa a obras de arte en la que este restablecimiento es algo secundario, pues lo que realmente diferencia una obra de las demás cosas es su "función figurativa", con su carga histórica y estética.

Aunque la obra de arte tenga una "utilidad" (como objeto de culto, conmemorativo, de liturgia...), no queda definido su valor sólo por ella (como ocurriría con los otros productos humanos), sino que se debe tener en cuenta su consistencia física y su "doble polaridad", que se refiere a que la obra supone una instancia estética (la calidad de lo artístico) y una instancia histórica (el haber sido realizada en un tiempo y lugar concretos y estar en un tiempo y lugar determinados), lo que la hacen irrepetible.

Es decir, la obra de arte es diferente de los demás objetos y por eso su restauración ha de ser distinta, y debe reconocerla como tal, en su consistencia física (materia) y en su doble polaridad histórica –estética, para transmitirla al futuro.

A partir de esta definición Brandi establece los *principios fundamentales de la Restauración práctica*.

Primero:

SE RESTAURA SOLO LA MATERIA DE LA OBRA DE ARTE", que es donde se manifiesta la imagen y lo que asegura su transmisión.

Brandi considera que conservar la materia es un "imperativo moral" pues es un deber garantizar que en el futuro siga existiendo la posibilidad de gozar de aquel reconocimiento del que él hablaba al principio. La restauración se debe limitar a hacer que esta consistencia física permanezca lo más intacta posible a lo largo del tiempo. Sin embargo hay que tener en cuenta que la materia y la imagen no están separadas, sino que coexisten en la obra; aun así una parte de estos medios físicos no están tan íntimamente relacionados con la transmisión de la imagen, y servirán de soporte a los que si la están, aunque todos sean necesarios para la subsistencia de la imagen, pero si, por alguna razón, hay que sacrificar parte de la materia, habrá que hacerlo según la instancia estética, ya que es la que hace singular a la obra de arte, es decir, es legítimo sacrificar parte del soporte si así sale beneficiada la imagen.

También es importante tener en cuenta la instancia histórica, en su doble vertiente: el momento en que la obra de arte fue creada y el tiempo y lugar en que se encuentra ahora, pasando por numerosos presentes históricos intermedios, que seguramente habrán dejado alguna huella en la obra. Así establece el ***segundo*** principio de la restauración:

ESTA SÉ DIRIGE AL RESTABLECIMIENTO DE LA UNIDAD POTENCIAL DE LA OBRA DE ARTE, SIN COMETER UNA FALSIFICACION HISTORICA O ARTISTICA, Y SIN BORRAR HUELLA ALGUNA DEL PASO DE LA OBRA POR EL TIEMPO

En este principio hace referencia a lo que decía **Goya** de que el **tiempo** también es **pintor**, y a la "**unidad**

potencial" de la obra de arte, que Brandi explica más adelante.

Con esto deja claro que la restauración de una obra de arte no ha de limitarse al restablecimiento de su funcionalidad, sino de la instancia estética, teniendo siempre en cuenta la instancia histórica.

2. LA MATERIA EN LA OBRA DE ARTE

El "**campo de intervención**" de la restauración ***ha de limitarse a la consistencia física de la obra***, pero la materia, como vehículo de la imagen se desdobra en estructura (soporte) y aspecto (imagen).

Entre estas dos "funciones" de la materia podría surgir un conflicto, si esto sucediese, la estructura tendría que subordinarse siempre al aspecto, sin embargo esa división entre estructura y aspecto no es tan clara, la estructura sobre la que se realiza la obra de arte le confiere unas características particulares que podrían desaparecer si la variamos, de ahí el gran cuidado que hay que tener para asegurar que la estructura modificada no repercutirá en el aspecto.

Han surgido graves problemas derivados de concepciones erróneas sobre la materia, que no tienen en cuenta su bipolaridad, por ejemplo creer que la materia de la obra de arte es igual que la de su origen, sin tener en cuenta que, aunque la consistencia física sea la misma, la materia de la obra de arte tiene la particularidad de haber sido convertida en historia por el hombre. Ignorar esto podría llevar a cometer una falsificación histórica y estética.

Otro error es creer que la materia determina el estilo, proviene de no diferenciar suficientemente entre aspecto y estructura, entre la materia como vehículo de la imagen y la imagen misma, y, así considerar que el aspecto está en función de la estructura.

En el polo opuesto está el error de descuidar el papel de la estructura en la imagen.

También es un error, y muy frecuente, limitar la materia a la consistencia física de la propia obra, sin tener en cuenta los elementos intermedios entre obra y espectador que también intervienen en la expresión de la imagen (atmósfera, luz, ambiente...), es decir, la importancia del entorno.

Por esto no se debe nunca trasladar una obra de arte de su lugar de origen a no ser que no se pueda garantizar de otro modo su conservación.

3. LA UNIDAD POTENCIAL DE LA OBRA DE ARTE.

La unidad de la obra de arte no puede ser equiparada a la de la realidad, pues mientras que la del mundo físico es una unidad orgánica o funcional (reconocemos – mediante el intelecto– vínculos que conectan las cosas que existen), la de la obra de arte es una unidad figurativa (imagen es única y exclusivamente aquello que aparece) y la percibimos de forma intuitiva. El error, por ejemplo, de suponer las partes que le faltan a una escultura o a un cuadro ya que no corresponde a la contemplación de la obra de arte, sino a reducirla, a ser sólo la reproducción de un objeto (que sí ha de tener esas partes).

Esta singular unidad es cualitativa y absoluta, y que se refiere al todo, no a la totalidad, por lo que una obra de arte no se puede considerar compuesta de partes, ni siquiera aunque físicamente sí lo esté (por ejemplo mosaico y telas), pues una vez que estas piezas dejan de pertenecer a esa determinada concentración permanecen inertes, sin vida.

De todo esto se sacan dos ***conclusiones***:

1 – Una obra de arte fragmentada físicamente, al ser un todo – no constar de partes– *deberá continuar*

subsistiendo potencialmente en cada uno de sus fragmentos.

2 – Cuando una obra está dividida se debe intentar desarrollar la unidad potencial originaria que tiene cada uno de sus fragmentos.

Estas conclusiones, en la restauración práctica, sirven para negar las reintegraciones "**por analogía**" porque equiparan la unidad de la obra con la de la realidad.

Para establecer la unidad potencial siempre se ha de tener en cuenta lo que nos dicen los fragmentos, así como los testimonios auténticos que podamos tener del estado original de la obra. Es evidente que la instancia estética y la histórica han fijar el límite del restablecimiento de la unidad sin que se cometa un falso histórico o se perpetúe una ofensa estética

De todo esto se deducen una serie de **principios prácticos**:

1-LA REINTEGRACION HA DE SER FACILMENTE RECONOCIBLE (aunque invisible desde la distancia, para ver la unidad que se quiere recuperar)

2-LA MATERIA ES INSUSTITUIBLE EN LO QUE SE REFIERE AL ASPECTO, pero no tanto en lo que respecta a la estructura (aunque siempre se ha de tener en cuenta la instancia histórica).

3-CUALQUIER INTERVENCION DE RESTAURACION NO HA DE HACER IMPOSIBLES FUTURAS – y eventuales – RESTAURACIONES

Aun así queda abierto el problema de las *LAGUNAS*, no se puede inventar lo que falta mediante una reintegración analógica, pero a la vez, hay que mantener la unidad figurativa de lo que quede.

La laguna es una interrupción del "tejido figurativo, pero no es tan importante lo que falta como lo que añade, ya que la laguna aparece como una figura recortada sobre un fondo, así la obra de arte aparece mutilada y sufre una devaluación. Esa "figura no prevista" se percibe espontáneamente y sin remedio.

Para este problema se han dado numerosas **soluciones**, *Brandi habla de tres*:

1- TINTA NEUTRA: que pretende "neutralizar" la laguna para evitar que destaque sobre la obra. Es correcto (pues respeta la obra) pero no es lo más adecuado porque la tinta neutra perfecta no existe y la laguna en muchos casos, seguirá siendo evidente.

2-TRATAMIENTO ARQUEOLOGICO: que intenta relegar a la laguna a un plano espacial (visual, no físico) distinto, para evitar que corte la visibilidad de la obra, permitiendo intuir la continuidad de lo pintado, mediante un tratamiento que difiera de la obra en tono y luminosidad.

3-HÁZER RETROCEDER LA LAGUNA para llevarla a un nivel inferior, es decir, sigue existiendo pero pierde importancia. Un ejemplo sería dejar que se vea la madera, pues no produciría un efecto extraño porque semeja un tono neutro, es decir, no se reintegra la laguna pero se evita que entre a formar parte de la composición; sin embargo esto provoca una serie de problemas, como, por ejemplo, si no existe capa pictórica pero sí preparación, que destacaría por ser blanca pero que, por supuesto, no se puede eliminar.

Actualmente se hace una "abstracción cromática, es decir se cree un tono vibrante que tiene una intensidad diferente a la de la obra pero que no se presenta como una mancha ni provoca una pérdida de continuidad, y, a la vez, es correcta, porque destaca, también se emplea el Rigattino, el Tratteggio, puntillismo...

4. EL TIEMPO RESPECTO A LA OBRA DE ARTE Y A LA RESTAURACION.

Se puede decir que en una obra de arte existen tres tiempos que no se corresponden exactamente con el cronológico:

1–El tiempo de la creación de la obra de arte por el artista que, seguramente, está reflejado en ella (ideología, gustos, teorías...)

2–El intervalo entre el final de este proceso creativo hasta que un espectador ve la obra (los sucesivos presentes históricos)

3–El reconocimiento de la obra por parte del observador ("el instante en que la conciencia lo actualiza")

Sin embargo esta división no siempre se tiene en cuenta y, además, se tiende a confundir unos tiempos con otros.

El problema es determinar sobre qué momento se debe intervenir, es decir, en cuál se dan las condiciones necesarias para hacer lícita la restauración.

En el primero no, porque es el del proceso creativo (es un momento "íntimo" e irrepetible), y el restaurador no puede ser artista. Sin embargo ha habido quien ha hecho, es la "**Restauración de Fantasía**", que, por tanto no respeta la obra. Aunque también hay quien intenta una "**Restauración de Restablecimiento**", es decir, intenta llevar la obra al primer momento, (nada más haber sido creada), intentando eliminar el paso del tiempo, sin tener en cuenta que "el tiempo también pinta, que es irreversible y que la historia no se puede eliminar.

El único momento legítimo para intervenir es el presente, en el que el observador ve la obra, es la **Restauración Arqueológica**, legítima por ser respetuosa con la obra, pero que no es perfecta porque no reconstruye su unidad potencial (sería una primera operación), lo que sí hace es una reintegración legítima. Por último Brandi añade que una restauración nunca puede ser secreta, sino que ha de estar delimitada por ser un hecho histórico, diferenciando las zonas reintegradas, respetando la **pátina** "*sedimentación del tiempo*", conservando testigos que representen el transcurrir del tiempo...

5. LA RESTAURACIÓN SEGÚN LA INSTANCIA DE LA HISTORICIDAD.

Este capítulo es algo más práctico y se refiere a la cuestión de **cuándo es legítima una restauración y cuándo no:**

En primer lugar hay que tener en cuenta que en restauración cada obra será un caso aparte y que cualquier intervención dependerá de sus características particulares. Así lo primero será hacer un estudio crítico (histórico – artístico y bien documentado) para elegir a continuación el tratamiento adecuado.

Brandi se centra en las modalidades de la conservación de las ruinas, lo primero que afirma es que de la ruina no podrán extraerse las leyes de su conservación, pues el concepto de "ruinas" no se limita al presente, sino también al pasado (del que proviene su valor) y al futuro (para el que se ha de asegurar su pervivencia), de ahí que sólo se han de considerar ruinas aquellas obras que da testimonio de un tiempo humano, de la historia del hombre, pero con un aspecto bastante diferente, e incluso irreconocible, respecto del que tenían en un principio.

Por ello la restauración (cuando se refiere a las ruinas) no puede ser más que consolidación y conservación, pues de otro modo ya no sería tal ruina.

Junto a esta limitada intervención directa también hay una indirecta que se refiere al espacio (ambiente de la ruina).

La reconstrucción –restitución de su aspecto original– no será legítima en restauración, aunque fuese con la más amplia y detallada documentación. En definitiva, debemos limitarnos a ver en las ruinas el vestigio de un "monumento mutilado", pero aún reconocible, que sólo puede mantenerse como lo que es, una ruina, por lo que la restauración ha de limitarse a su conservación.

Aquí hace una referencia a las llamadas bellezas naturales a las que, si bien no son producto de la actividad humana, se puede extender el concepto de restauración preventiva y conservación, tanto desde el punto de vista estético como histórico.

Volviendo a las obras de arte, Brandi plantea el problema de la conservación o **eliminación de los "añadidos" y de las "partes rehechas"**.

En función de la instancia histórica, exclusivamente, los añadidos son nuevos testimonios del quehacer humano y, por tanto, de la Historia, por lo que tienen el mismo derecho a ser conservados que la parte original; su eliminación significaría destruir un documento y por lo tanto, llevaría a una falsificación. "De ello deriva que históricamente sólo es legítima la conservación incondicional del añadido, mientras que su eliminación ha de justificarse siempre, y en todo caso ha de dejar huella del mismo y en la propia obra" es decir lo normal es conservar el añadido, desde el punto de vista histórico.

Entonces surge el problema de la **conservación o no de la pátina**, que, estrictamente, es un añadido, si bien el artista pudo haber contado con ella como un modo de completar su obra en el tiempo, por lo que sería imprescindible su conservación para respetar la unidad potencial (pues formaría parte intrínseca de la obra) de todas formas, aunque el artista no la hubiese previsto, desde el punto de vista histórico eliminar la pátina sería un modo de falsificar la historia, pues sería intentar que la materia volviese a adquirir un aspecto que contradice su antigüedad, habría que conservarla como testimonio del paso del tiempo sobre la obra de arte.

Con **las reconstrucciones**, en cambio, no sucede lo mismo, e pesar de que, como el añadido, es testimonio de una intervención del hombre y de un momento de la Historia, sin embargo, mientras el añadido "completa" la obra, la reconstrucción intenta conformar de nuevo (interviniendo en el proceso creativo), refundir lo viejo con lo nuevo sin que se distingan y reducir al máximo el intervalo de tiempo que separa estos dos momentos, en definitiva, intenta hacer desaparecer un lapso de tiempo, por ello el añadido "será tanto peor cuanto más se aproxime a una reconstrucción, y esta será tanto más aceptable cuanto mas se aleje de ser una adición y tienda a crear una unidad nueva sobre la antigua".

Podría pensarse, sin embargo, que las reconstrucciones, aunque erróneas, son también documentos de la actividad humana y por tanto –que no deben ser eliminadas– sino como mucho vigiladas, pero en realidad crean una falsedad con respecto a la obra que puede poner en duda la veracidad de todo el conjunto.

6. LA RESTAURACIÓN SEGÚN LA INSTANCIA ESTÉTICA.

En este capítulo Brandi analiza **la ruina desde el punto de vista artístico, así, según la instancia estética**, una ruina es cualquier resto de una obra de arte que no pueda ser devuelto a su unidad potencial sin que la obra se convierta en una copia o en una falsificación de sí misma.

Sin embargo esta definición presenta una serie de problemas, por ejemplo que la ruina se integra en un determinado entorno (monumental, ambiental o paisagístico) que la condiciona y que le da una significación distinta. En este caso la ruina ya no es sólo una reliquia y podría surgir la cuestión de si estas nuevas relaciones deban o no prevalecer sobre el respeto al fragmento como ruina, sin embargo esta vinculación de las ruinas a un entorno no altera los términos de su conservación "tal como y allí donde se encuentre", por que si se trata de una nueva obra de arte que ha reabsorbido a la ruina, es ya la segunda la que tiene derecho a prevalecer.

Brandi también considera errónea la idea contraria:

Al comprender la importancia de la ruina para configurar un determinado ambiente, creer que podría aumentar si se completase por lo que perdería su valor como ruina y se consideraría más valiosa por calificar un entorno que por sí misma. Esta concepción es incorrecta porque una ruina se reconoce como completa en la conciencia de quien sabe reconocer su valor, que deriva precisamente de su mutilación actual y no de la integridad que haya podido poseer en un principio, por lo que es un error querer reconstruirla. En definitiva, también desde la instancia histórica la ruina ha de ser tratada como reliquia y, por tanto, la restauración ha de limitarse a su conservación.

7. EL ESPACIO DE LA OBRA DE ARTE.

En la restauración se pueden reconocer dos fases: la **reconstrucción del contexto auténtico** de la obra, y la **intervención sobre la materia** de dicha obra, estas fases no se suceden en el tiempo sino que "colaboran" activamente.

Así se ha de concebir la excavación como una fase con entidad propia en la investigación histórica, una acción preliminar de la restauración que no puede prescindir de ésta.

De este modo una excavación conlleva una gran responsabilidad, ya que un objeto bajo tierra ha alcanzado una estabilización de sus condiciones que se puede romper violentamente durante la misma, entonces Brandi pese e examinar el "espacio" de la obra de arte, para ver cuál es el aspecto que corresponde a la restauración:

Una obra de arte posee una especialidad autónoma independientemente del espacio físico que ocupe. Sí la restauración ha de reconstruir el contexto de la obra que se asemeje a una norma jurídica porque su validez no depende de la pena establecida, sino de la voluntad. Así la restauración práctica será para la Restauración como la pena para la norma necesaria para su eficacia pero no indispensable para su validez universal, así la primera intervención que hay que llevar a cabo es la que asegure las condiciones necesarias para que la particular espacialidad de la obra de arte pueda seguir existiendo sin obstáculos después de situar dicha obra en el mundo físico.

8 LA RESTAURACIÓN PREVENTIVA.

Es este un término tan poco utilizado que podría hacer creer que se trata de una especie de vacuna para inmunizar a la obra de arte de posibles daños, algo que no existe ni puede darse.

La obra de arte se compone de un cierto número y proporción de materias que pueden sufrir alteraciones de diversos tipos que, si son nocivas para la materia, para la imagen o para ambas, hacen necesaria la restauración. **La "prevención" de estas alteraciones depende de las características físicas y químicas de la obra de arte.**

Sin embargo podría surgir un conflicto entre la prevención de algunas eventuales alteraciones y el goce de la obra como obra de arte, por lo que se trata de delimitar el área de lo que debe entenderse por restauración preventiva y explicar porqué no es simplemente una "prevención":

Para definir la restauración preventiva hay que recordar la definición de Restauración que Brandi hizo al principio: "el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte en su doble polaridad estética e histórica" El reconocimiento de la obra de arte como tal se produce de forma intuitiva y será la base para cualquier intervención futura sobre ella. El comportamiento del individuo que reconoce la obra de arte representa la conciencia universal que tiene la misión de conservar la obra y transmitirla al futuro; esta exigencia es un "imperativo categórico y moral, que determina el ámbito de la restauración preventiva como defensa frente al peligro, en la seguridad de unas condiciones favorables.

Sin embargo para que estas condiciones sean efectivas es necesario examinar la obra desde dos puntos de vista: la eficacia de la imagen que transmite es decir (si podemos disfrutar de ella) y el estado de conservación de los materiales que la constituyen.

Con esta metodología es como se plantea la investigación filosófica y científica por la que se podrá determinar la autenticidad con que la imagen ha sido transmitida hasta nosotros y el estado de consistencia de la materia que la sostiene

Sin esta minuciosa investigación no se podría confirmar la autenticidad de la obra. Cualquier intervención que se quiera llevar a cabo sobre la obra estará condicionada por esta doble investigación inicial, y cualquiera de estas intervenciones no será más que el aspecto práctico de la Restauración y estará subordinada a ella, igual que la materia a la que va dirigida la restauración práctica está subordinada a la imagen de la obra de arte.

Por tanto el definir la Restauración como el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte como tal, Brandi la considera el único momento del proceso en que sería legítima una intervención sobre la obra, porque más allá de ese punto cualquier restauración sería arbitraria e injustificable. Además así aleja la Restauración del empirismo de los procedimientos (quiere decir que dichos procedimientos se basan en la experiencia práctica y no en la reflexión teórica), definiéndola sólo a partir de principios teóricos.

Sin embargo con esto no degrada la práctica sino que la eleva a la categoría de la teoría, ya que la teoría no tendría sentido si no tuviere que ser necesariamente "materializada" en la práctica, pues el llevar a cabo las acciones que hemos considerado necesarias al realizar el examen preliminar, viene implícito, nos lo exige, él haber reconocido dicha necesidad. Por tanto la restauración no se limita a las intervenciones prácticas sobre la materia de la obra de arte sino que abarca cualquier medida que pretende asegurar la conservación de la misma de cara al futuro.

Es importante decir que el concepto de Restauración se aplica con total validez a la restauración preventiva y que a menudo las medidas cautelares que conlleva son por lo menos de igual entidad, e incluso más costosas, que las que se llevan a cabo para una restauración "de hecho, es más, se puede considerar más importante que las intervenciones de urgencia a pesar de la creencia general, porque precisamente la restauración preventiva intenta evitar que se llegue a esa situación de emergencia inaplazable, de la que seguramente la obra no podrá recuperarse completamente, por eso ha de concentrarse el máximo esfuerzo en la restauración preventiva. La única objeción válida que se le podría hacer a esto es que no se reconociese el "derecho" de la obra de arte a sobrevivir, pero esto significaría además negar su valor universal y por tanto eliminaría el problema de la Restauración desde el principio: si no hay obra de arte no puede haber restauración, por eso Brandi basa su definición de Restauración en el momento mismo en que la obra de arte se manifiesta en la conciencia de cada uno, de esta revelación deriva una reflexión en la que la Restauración tiene su origen, su justificación y su necesidad.

Una vez explicado en qué consiste la restauración preventiva, pasa a establecer, de forma breve, las distintas ramas en las que se subdivide y las líneas de investigación – comunes a todas las obras de arte– para poder llevar a la práctica las medidas preventivas:

El primer paso de la investigación será **determinar las condiciones necesarias para el disfrute de la obra** como imagen y como hecho histórico – ya que **la obra** de arte **se define** en primer lugar **por su doble polaridad estética e histórica** –.

Como **la obra de arte se define en segundo lugar por la materia de que consta**, el segundo paso será investigar el estado de consistencia de estos materiales, y por último las condiciones ambientales que permiten, hacen precaria, o amenazan su conservación

Con relación a la primera línea de investigación: es obvio que, como se trate de una restauración preventiva,

no estará dirigida a eliminar posibles "obstáculos" para el disfrute de la obra de arte, y ésta se supondrá en perfectas condiciones para el mismo. Para aclarar este punto Brandi pone el ejemplo de la fachada de Sant'Andrea della Valle y del daño que, desde el punto de vista figurativo – que no material – causó la apertura de la plazoleta y de la calle del Rinascimento, pues el efecto previsto en su creación ya no se produce, al haber variado el punto de vista.

La solución que Brandi aporta es la de crear una disposición legislativa que no se limite a la prohibición de alterar la propia fachada, sino también las zonas adyacentes, para no salvar simplemente la subsistencia material de la obra sino también su ámbito espacial.

Por último, explica qué se entiende por restauración preventiva respecto a la obra como monumento histórico, en cuanto a esta primera investigación pone como ejemplo la Vie-Giulia de Roma, conjunto que debería haber sido conservado globalmente como un monumento único, a pesar de las "interesadas" distinciones que se han hecho, debido a que en la calle había a la vez palacetes y casas humildes. Brandi da la sugerencia de sí se pudiese haber salvado la unidad perspectiva de la calle sustituyendo esas casas de "poco valor", insertas en un ambiente monumental por unos edificios modernos que mantuviesen el nivel y el estilo de los ya existentes.

Sin embargo concluye que esto no sería del todo lógico, la cuestión está en si la nueva imagen "merece" llamarse arquitectura o no.

Si la construcción no llega a ser arquitectura no podrá justificar la destrucción de las casas que ya existen, pues la instancia histórica no puede ceder ante ninguna otra cosa que no sea la estética.

Si la construcción alcanzase la categoría de arquitectura, es decir, de arte, su inserción en un contexto antiguo sería inaceptable, como arquitectura moderna que es.

Si bien era difícil demostrar la necesidad de la primera línea de investigación, las otras (estado de la materia y condiciones que aseguran una buena conservación), no necesitan ningún ejemplo pues no exigen una especial sensibilidad artística e histórica, sino que se deben a observaciones prácticas y deducciones científicas, y pertenecen por ello a un campo que resulta menos discutible por ser más objetivo.