

Barrio, Néstor. "Las hipótesis de la restauración: algunos fundamentos y modelos históricos", *TAREA* 5 (5), pp.248-271.



Las hipótesis de la restauración

Algunos fundamentos y modelos históricos¹

Néstor Barrio²

Introducción

La presente reflexión tiene como punto de partida los bienes patrimoniales en los que conviven los valores patrimoniales con el valor de uso. Esto supone, en principio, un conflicto de intereses respecto a los dogmas históricos de la preservación monumental, cuya versión “tradicional, conservadora, monumentalista y estática” ha sido declarada en crisis.³ De cara al futuro, se advierten también posibles controversias frente a las estrecheces u objeciones que opondría la práctica ortodoxa de la restauración, que consistía en recuperar el máximo posible del aspecto original, reparando los daños, y las consecuencias del envejecimiento, además de suprimir las viejas restauraciones, las adiciones y los agregados introducidos por los cambios de gusto o por motivos funcionales. Sin embargo, en la restauración de edificios históricos activos, la recuperación del supuesto aspecto

1 Este texto forma parte del proyecto de investigación *Historia y Patrimonio de la Argentina Moderna. Inmigración, Transferencia y Readaptación de Saberes en la Dimensiones Simbólicas y Materiales del Litoral Rioplatense y su Conservación* (PICT-2015-3831) financiado por FONCYT y dirigido por el Dr. Fernando Devoto.

2 TAREA IIPC UNSAM.

3 Ciro Caraballo Perichi. “El patrimonio cultural: ¿Capital social o capitalización de los bienes?”, en Enrique Carvajal Salinas (ed.): *La dimensión social del patrimonio*. Buenos Aires, Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio, 2006, pp. 12-25.

original tropieza con importantes objeciones, al punto que los valores instrumentales y los de antigüedad terminan resultando opuestos, según Riegl.⁴ Este antagonismo ha generado tensiones y frecuentes titubeos a la hora de tomar decisiones.

Sin dejar de ser estrictos, claramente se vislumbra la necesidad de una negociación a fin de conciliar los atributos innatos de los edificios y sus contenidos, con su conservación a largo plazo. A los fines de contribuir a una más completa evaluación de las problemáticas involucradas y a una equilibrada interpretación de los argumentos en torno al patrimonio y su restauración, creemos indispensable proponer una revisión de las principales ideas, doctrinas y prácticas que, no por conocidas, dejan de inspirar muy útiles reflexiones.

Si bien todas las teorías de la restauración reconocen las contradicciones implícitas y las exigencias simultáneas que operan entre los valores de antigüedad, artísticos, históricos e instrumentales, también es cierto que a través de su análisis riguroso emergen la complejidad de las cuestiones patrimoniales involucradas, el peso de los criterios seleccionados y una extensa trama de asuntos técnicos que no pueden ser soslayados.

Finalmente, cualquiera sea la tónica que se adopte, la práctica ha demostrado que siempre han de presentarse límites y marcos regulatorios que, una vez aceptados, contribuirán a evitar las arbitrariedades. En todo caso, frente a las posibles controversias deberá primar aquella acción que demuestre mayor coherencia, elaboración y participación de las herramientas interdisciplinarias. Hecha con las necesarias garantías de dignidad y profesionalismo, la restauración debe ser reconocida como una práctica indispensable para la preservación, aceptada como un acuerdo social tácito y asumida prudentemente como una hipótesis honesta en el campo disciplinar.

La causa del patrimonio

Las cuestiones del patrimonio ocupan un lugar central en los debates sobre la cultura en los tiempos contemporáneos. En ese marco, y dejando de lado su raíz etimológica, la preservación de los testimonios del pasado refleja primariamente la voluntad de definir o construir una identidad para las comunidades, aunque también podría motivarlo un afán simplemente erudito o compilativo. En el plano concreto de la acción política, aspira a dotar a las naciones de un pasado común que trascienda de la memoria individual o familiar. Particularmente en Latinoamérica,

4 Alois Riegl. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid, A. Machado Libros S.A., 2008.

la tan ansiada identidad fue construida para “generar una cultura nacional homogénea, única y generalizada”.⁵ En el caso argentino, con la creación de la Comisión Nacional de Monumentos, Museos y Lugares Históricos, creada por Ley 12.665 de 1940, se consagraron con sentido pedagógico una serie de valores que exaltaban los sentimientos superiores de la patria y sus héroes, estableciendo una nómina para proteger los lugares y monumentos donde esos hechos habían acontecido. Esta simbología, que operaba como constructora de la identidad nacional, se repite con características muy similares en casi la totalidad de los países de la región. En el caso de México, su inmenso pasado prehispánico y su no menor acervo colonial impulsaron la creación de un monumental cuerpo de organismos estatales para definir y administrar la herencia histórica, con más querellas que en el caso argentino, por ejemplo, entre identidad mestiza e identidad indígena. A partir de los años setenta, la normativa mexicana definió las diferencias entre el patrimonio histórico y arqueológico respecto del artístico, separando las competencias y jurisdicciones entre el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Instituto Mexicano de Bellas Artes (IMBA), en cuya estructura se encuentra actualmente el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble.⁶

Más que en los lugares u objetos en sí mismos, los discursos sobre el patrimonio se fundan esencialmente en el significado atribuido a esos bienes. Claramente, estos valores no han sido categóricos ni definitivos, sino mutantes. De hecho, la base argumental que les dio origen ha sido muchas veces revisada, corregida y actualizada y, cuando no, descubierta o revelada, a medida que la evolución de las ideas o los consensos histórico-críticos han consagrado otros intereses, desplegándose nuevos contenidos que se agregan a los existentes o que, eventualmente, pueden llegar a opacar a los originales.

Aunque las nociones de patrimonio y monumento se encuentran enraizadas desde los tiempos antiguos, las categorías de patrimonio histórico-artístico, como un acervo común, y la de bien cultural, como una categoría especial de objetos y manifestaciones, son relativamente recientes y se han ido estableciendo gradualmente. El debate sobre los criterios de selección por los cuales algunos bienes se han considerado valiosos y otros no tanto representa un extenso capítulo de la historia

5 Nora Pagano. “La cultura histórica argentina en una perspectiva comparada. La gestión de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos durante las décadas de 1940 y 1990”, *Tarea. Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural* 1, 2014, pp. 43-58.

6 Néstor Barrio. “Introducción al dossier Historia de la Conservación-Restauración”, *Tarea. Anuario del Instituto sobre Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural* 3, 2016, pp. 9-11.

de la civilización. Examinar el grado de representatividad cultural o la legitimidad de los ascendientes históricos de obras de arte consagradas es una discusión que se remonta a los orígenes de la historia del arte: la época en que Johann Joachim Winckelmann (1710-1768) inaugura los estudios del arte clásico con claves históricas: origen, desarrollo, madurez y decadencia. Cuando estas se reconocieron como estilos y luego se tradujeron como pautas científicas de catalogación, nació el concepto de monumento histórico-artístico. La doctrina del “bello ideal” fue el criterio que aglutinó aquellos primeros estudios históricos.

El largo proceso que comenzó en el Renacimiento con la admiración, tutela y preservación de los monumentos y obras de arte de la Antigüedad clásica, y siguió con el reconocimiento de los monumentos históricos en el siglo XIX, culminó con la noción de “bien cultural” después de la Segunda Guerra Mundial, dando lugar a la ampliación de la noción de patrimonio, donde se incorporaron numerosísimos objetos, estructuras y manifestaciones hasta entonces consideradas menores, que adquirieron un novedoso valor como signos insustituibles para definir una cultura. Impulsada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés), a partir de los años cincuenta comenzó la difusión internacional de los conceptos de bien cultural y patrimonio cultural, consolidándose definitivamente el nuevo paradigma del “patrimonio mundial de la humanidad” que, además de incluir las categorías patrimoniales ya establecidas, como los bienes arqueológicos, los bienes artísticos e históricos, los archivísticos y librarios, integró los bienes paisajísticos, los bienes urbanísticos y una serie de patrimonios mixtos, dado su carácter intangible. Se consideró entonces que ciertos bienes culturales eran excepcionales y representaban a la humanidad en su conjunto por poseer valores universales. Su pérdida resultaría irreparable, puesto que son únicos e insustituibles. A esos fines, el Comité del Patrimonio de la UNESCO instituyó la Lista del Patrimonio Mundial, a la que hoy en día aspiran pertenecer todas las Naciones del orbe.⁷

Entre otras cosas, la UNESCO ha establecido como requisito para la inscripción de los bienes culturales en la Lista del Patrimonio Mundial, que los mismos cumplan con la prueba de autenticidad. Curiosamente, este concepto fundamental no ha sido definido con precisión por los especialistas, tal vez por considerarlo como una idea sobrentendida, en algunos casos, o inaprensible dentro de una concepción más elaborada. Más allá de la identificación espontánea con lo cierto, lo verdadero, lo

7 <https://www.mecd.gob.es/cultura/areas/patrimonio/mc/patrimoniomundial/unescopatrimoniomundial/lista-de-patrimonio-mundial.html> [Acceso febrero 2018].

verídico e indiscutible, las disquisiciones sobre la autenticidad han estado teñidas siempre por controversias y desacuerdos.

En nuestra civilización, el llamado patrimonio tangible permanece asociado a una serie de atributos dominantes, magnéticos y mágicos: son bienes únicos, insustituibles y sacralizados, devenidos en fuentes de conocimiento para los científicos y de enorme poder de convocatoria para las multitudes que asisten a los museos o visitan los sitios históricos y arqueológicos.⁸ La “veneración fetichista” del original artístico encuentra un claro antecedente en la devoción por las reliquias de los santos; práctica que tenía el propósito de afianzar la fe y que estuvo profundamente arraigada desde los tiempos de los primitivos cristianos. El prestigio y la garantía de autenticidad de los restos exhibidos no residían en la comprobación científica de las fuentes, sino en la magistratura de la Iglesia. Eco comenta que para la Edad Media en general, el término auténtico “no significa ‘original’ sino ‘verdadero’”. *Authenticus* denota el valor, la autoridad, la credibilidad de un texto, no su origen.⁹ En tanto que el término auténtico pasó a calificar el contenido y no la procedencia de las cosas, se produjo un deslizamiento de sentido muy significativo. La declaración de autenticidad predispone a aceptar el contenido sin discusión, cuando, en realidad, la procedencia puede ser cierta aunque el contenido inexacto.¹⁰ Volviendo a Eco:

De hecho, las definiciones de términos como falso, imitación, pseudoepígrafo, falsificación, facsímil, espurio, pseudoapócrifo y demás son bastante controvertidas. Es razonable sospechar que muchas de las dificultades para definir estos términos se deban a la dificultad de definir la noción misma de “original” o de “objeto auténtico”.¹¹

Es bien cierto que, por otra parte, la noción de autenticidad resulta imprecisa, en especial a partir de la introducción de los métodos artísticos de reproducción mecánica, como la fotografía y el cine, sobre cuyas características, en relación con lo auténtico, Walter Benjamin ha formulado una interpretación de enorme influencia en las ideas estéticas de la cultura contemporánea.¹²

8 La tradición oriental, por el contrario, excluye en general la veneración por el testimonio material y reivindica el conocimiento y la habilidad para recrear el uso y la “forma original”; como en el caso del santuario japonés de los templos de *Ise*, que se reconstruyen cada veinte años siguiendo fielmente el antiguo modelo, empleando la misma madera de ciprés japonés (*Hinoki*) y la técnica constructiva ancestral. Un artículo muy completo puede verse en https://es.wikipedia.org/wiki/Santuario_de_Ise [Acceso febrero 2018].

9 Umberto Eco. *Los límites de la interpretación*. Barcelona. Lumen, 1992, p. 209.

10 B. Restrepo. “Autenticidad y preservación de objetos culturales: Delimitación del concepto”, *Restauración. Hoy* 9, 1996, pp. 15-21.

11 Umberto Eco. *Los límites de la interpretación*, *op. cit.*, p. 181.

12 Walter Benjamín. “La obra de arte en la era de su reproductividad técnica”, en: *Discursos*

El reconocimiento de la diversidad cultural y la reivindicación de las minorías y su conjunto de creencias han promovido actualmente otros sistemas de valoración, a fin de respetar la idiosincrasia de los pueblos y su derecho a seleccionar sus propias fuentes de información y comprensión de la autenticidad. Así, la UNESCO considera que los criterios no pueden ser fijos, sino que deben responder al contexto cultural al que pertenecen, en un marco de coherencia y credibilidad.¹³ Se han propuesto algunos parámetros que vinculan gran cantidad de fuentes de información como: forma y diseño, materiales y sustancia, uso y función, tradiciones y técnicas, localización y ambiente, espíritu y sentimiento, que luego facilitan la comprensión de las dimensiones artísticas, históricas, sociales y científicas de cada uno de los patrimonios considerados.¹⁴

La llamada “inflación patrimonial” resultó un proceso complejo, multicultural y dinámico, donde parece imposible fijar los valores que determinen qué cosas deben conservarse. En este sentido, Jacques Revel ha expresado que, como consecuencia del descreimiento y el escepticismo de las sociedades contemporáneas en relación con el tiempo histórico y con su reemplazo por el ideal de la memoria, ha surgido el fenómeno de la “patrimonialización”. Puesto que el tiempo presente se manifiesta convulsionado y cambiante, el pasado parece un lugar más seguro y estable.¹⁵ Ante la conciencia de que las pérdidas pueden ser cuantiosas e irreparables, el movimiento de la memoria social impulsa la apropiación del pasado a través de la salvaguardia obsesiva de los bienes culturales. La tendencia a patrimonializar todo, y la consiguiente expansión irrefrenable de los acervos, conduce hacia una áspera encrucijada que obligaría a reflexionar sobre la necesidad de jerarquizar y, por ello, a elegir los bienes que representan la memoria colectiva.

En torno al ideal del desarrollo sustentable, ha crecido también la ideología del uso social sostenible de los bienes culturales. Este representa un enfoque novedoso y superador frente a las políticas tradicionales de preservación, al convocar la participación activa de los habitantes de los lugares históricos, que se convierten en actores de la salvaguardia, en usuarios y en administradores privilegiados de los bienes. Se ha argumentado que la adquisición de este “capital social” mejora la calidad de

interrumpidos I. Madrid, Taurus, 1989.

13 ICOMOS. *The Nara Document on Authenticity*. Documentation Center UNESCO/ICOMOS, 1994. En línea. Disponible en <http://www.international.icomos.org/centre-docicomos@unesco.org>. [Acceso febrero 2018].

14 J. Jokiletho. “Points de Vue: Le débat sur l’authenticité”, *Chronique* 21, 1995, ICCROM. Rome, pp. 6-8.

15 Jacques Revel, “La fábrica del patrimonio”, *Tarea. Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural* 1, 2014, pp. 15-25.

vida, fomenta la autoestima y legitima las acciones que se implementen para la restauración. La iniciativa apoyada por UNESCO defiende la causa de la indivisibilidad entre la cultura y el desarrollo, no solo en relación con el aprovechamiento de esos recursos en términos económicos por parte de las comunidades, sino también respecto a su existencia espiritual y crecimiento intelectual. El patrimonio constituye, por ello, un derecho colectivo que se superpone a todos los otros derechos, asimilándose a los derechos humanos en la Constitución argentina. En este ámbito, “la democratización del bienestar implica la democratización del acceso a los bienes culturales”.¹⁶

El *business* de la patrimonialización es otro de los matices destacados de los tiempos que corren.¹⁷ Dominada por el consumo y los medios de comunicación, la cultura posmoderna se alimenta de la seducción y lo efímero, donde el presente y la moda han desplazado al pasado y la tradición. Sin embargo, Lipovetsky señala que ciertos rasgos de esta época explican la aparición de una cultura de la conservación, que resulta contradictoria con lo anterior. Según el autor, el fenómeno puede analizarse a través de tres paradojas: 1º) “Cuanto más se guía nuestra sociedad por lo efímero, mayor es el entusiasmo por el pasado”; 2º) “Cuanto más se despliega el individualismo con el auge de los deseos de autonomía subjetiva, más crece el interés por las tradiciones culturales y religiosas”; 3º) “Cuanto mayor es el egocentrismo de las personas, mayor es su preocupación por el entorno ecológico, y más reivindican una ética de respeto a la naturaleza, de conservación y protección del patrimonio natural”. En el primer caso, Lipovetsky señala que “nuestra valoración del pasado es de naturaleza estrictamente estética y museística; un culto gratuito (...), un culto del lado del consumo y no de la prolongación de las formas y de los imperativos del pasado”. La estrecha relación que tienen los nuevos museos, los sitios históricos y lugares de interés cultural con las estrategias del *marketing* y la industria del turismo, impregnada de la banalidad de los objetos de consumo masivo, resume algunas de las estrategias de esta industria cultural. La creación de estereotipos es característica: “Se ven por doquier los mismos sistemas de señalización, los mismos desfiles y bailes, los mismos talleres de artesanía, en las entradas a los monumentos las mismas tiendas de libros, de tarjetas postales”. Esta sensación de artificiosidad del entorno conspira contra la pretendida autenticidad que los objetos del patrimonio ostentaban tradicionalmente. Los circuitos

16 Fernando Devoto. “Patrimonio y memoria”, en: *Fundamentos para la creación de un Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural*. Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín, 2011, pp. 8-9.

17 Giles Lipovetsky. “Cultura de la conservación y sociedad contemporánea”, en: *La cultura de la conservación*. Madrid, Fundación Cultural Banesto, 1992, pp. 80-81.

turísticos han promovido la creación de réplicas a escala, recorridos, hitos, centros multiservicio y objetos diversos, híbridos y artificiales, que muchas veces terminan desnaturalizando y contaminando el lugar: “la cultura convertida en espectáculo que ya ha perdido toda su vitalidad”.

Notas sobre la historia y las teorías de la restauración¹⁸

Como en toda selección, hemos puesto el énfasis en algunos hitos esenciales, por lo que han quedado fuera de estas observaciones, varios hechos, personajes, ideas y teorías que, eventualmente, podrán analizarse en la extensa bibliografía especializada.¹⁹

El enorme impacto que han tenido los ideales y preceptos artísticos del Renacimiento italiano amerita que nos detengamos brevemente en su análisis; no solo para evaluar hasta qué punto siguen vigentes, sino también para vislumbrar –modesta y sintéticamente– el proceso de construcción del andamiaje teórico de las artes y las humanidades, especialmente, el desarrollo del espíritu crítico. Más que ningún otro, este ha sido el atributo más influyente en la historia de la preservación del patrimonio, a pesar de las contradicciones, de las permanentes transformaciones y de la evolución vertiginosa de las ideas.

En el Renacimiento se procuraba el restablecimiento de la unidad de la imagen dañada aplicando el criterio de la reconstrucción ilusionista, siguiendo las técnicas y la manera del autor en cuestión, con quien el artífice-restaurador estaba plenamente identificado. Según Benvenuto Cellini esto significaba estar en consonancia y ponerse al servicio de la excelencia demostrada por los maestros antiguos.²⁰

Para Vasari y Ludovico Castelvetro –que describió la forma en que Miguel Ángel restauró magistralmente la cabeza del *Tigris* (Museo del Vaticano)–, solo alcanzarían la perfecta terminación y el carácter mimético en la reparación, renovación o readaptación de las obras clásicas dañadas, quienes pudiesen operar con naturalidad *alla maniera antica*. “El término vasariano *maniera* se ha traducido usualmente, como ‘manera’ o ‘estilo’, integrándose los dos conceptos al significado, esto es: la manipulación física del material así como los elementos estilísticos

18 Algunos párrafos de este apartado fueron tomados de: Néstor Barrio. “Conservación, atribución y autenticidad”, *Eadem Utraque Europa*, Año 5, N° 9, diciembre de 2009, pp. 215-240.

19 Dos importantes obras de consulta son: Ignacio González-Varas. *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid, Cátedra, 1999, y Alessandro Conti. *A History of the Restoration and Conservation of Works of Art*. Oxford, Elsevier Ltd., 2007.

20 Citado por A. Conti en *A History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, *op. cit.*, p. 33.

representados”.²¹ Más allá de la *maniera*, el oficio siempre fue imprescindible en varias especialidades.²²

La historia de la restauración de las artes plásticas se ha caracterizado por la intervención de ilustres artistas, desde Miguel Ángel –que fue convocado apenas se descubrió el *Laocoonte* en 1506–, pasando por una extensa lista conformada por Primaticcio, Ghirlandaio, G. della Porta, Donatello, Cellini y Verocchio, entre muchos otros.

La intervención de Giovanni Montorsoli en el *Laocoonte* en 1532 –que no tuvo en cuenta la primitiva copia en cera (1525) debido al escultor florentino Baccio Bandinelli; Florencia, Galería de los Uffizi– supone el concurso de un reconocido escultor. Más que ejecutar una simple reconstrucción (o un *ripristino* fidedigno), hoy sabemos que decidió rehacer el brazo faltante en forma extendida para acentuar su “gracia” (*grazia*), esto es: para enfatizar el sentido del movimiento y el ritmo del grupo escultórico, dejando de lado lo que la anatomía y la tensión de los músculos tal vez insinuaban (en palabras de Conti: “más allá de una esclavizada imitación de la naturaleza”).²³ Aunque Montorsoli reintegró en terracota el brazo para diferenciarlo del resto, en 1725, Agostino Cornacchini rehízo en mármol los brazos del sacerdote y de sus hijos. El hallazgo del brazo original en 1905 (cuya postura era flexionada en vez de extendida) justificó años más tarde (entre 1957 y 1960) la decisión de deshacer completamente aquellas restauraciones sustentadas en las teorías del arte del siglo XVI. El descubrimiento del brazo original, debido al arqueólogo Ludwig Pollak, confirmó lo que sobradamente Winckelmann ya conocía: el brazo flexionado, volcado hacia la cabeza, le quitaría mérito a la obra, dividiendo la atención del espectador.²⁴

Los términos *disegno* y *grazia* empleados por Vasari pueden considerarse equivalentes. El *disegno* se refería específicamente a aspectos teóricos del arte en sus manifestaciones específicas como la arquitectura, dibujo, escultura, pintura, etc. Más que una destreza, se trataba de un don o virtud separada de la noción de oficio o artesanía, que eran consideradas aptitudes puramente mecánicas o manuales.²⁵ A diferencia del

21 Nota del traductor en *ibid.*, p. 32 (traducción del autor).

22 Por ejemplo: el ebanista y el restaurador del mobiliario no podrían, de hecho, diferenciarse tajantemente. Su conocimiento de la estructura del mueble, las técnicas constructivas y las características de las diferentes maderas no representan, en principio, contenidos propios de la disciplina de la conservación, sino que son sapiencias del oficio.

23 A. Conti. *A History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, op. cit., p. 33.

24 Cuando en su época se decidió restaurar la escultura, hubo una fuerte controversia acerca de la postura del brazo faltante. Paradójicamente, Miguel Ángel ejecutó una versión del brazo flexionado que nunca se fijó a la obra. Actualmente se exhibe en el Vaticano junto al grupo escultórico.

25 Según Vasari, las virtudes de los artistas debían reflejarse en los criterios de restauración

Laoconte, que fue intervenido para dotarlo de un mejor *disegno*, el *Torso del Belvedere* (Museo Vaticano) nunca se restauró. Se consideró que su *grazia* y el sentido del movimiento habían sobrevivido a pesar de haber sufrido una mutilación extrema.

El caso del *Hércules Farnesio* (Nápoles, Museo Arqueológico Nacional) también se ha considerado un ejemplo emblemático en la historia de la restauración, revelando el alcance y la importancia del argumento del *buon disegno*. La gigantesca figura fue restaurada en diversos periodos, aunque la intervención más notoria fue la de Guglielmo della Porta, quien rehizo la parte inferior de las piernas perdidas. A pesar de que poco tiempo después se hallaron las piezas originales, Miguel Ángel recomendó no remover la intervención de Della Porta, quizás para demostrar que los escultores de aquel tiempo no eran inferiores a los clásicos. Esta restauración sobrevivió hasta 1787, cuando las piernas originales fueron restituidas.

Cuando Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) ensayó la denominada “restauración estilística” —eliminando las transformaciones y reconstruyendo los edificios medievales hasta alcanzar un estado “ideal”—, sostenía que se recuperaba la naturaleza “auténtica” de la obra. Se rehabilitaba, no solo lo que ella fue en origen, sino también lo que debió ser. Este regreso a un supuesto estado primitivo suponía la restitución de la originalidad de estilo que, en aquella concepción, implicaba la revelación-presentación de un valor histórico; esto es, la pureza de estilo deducida según el análisis erudito de la historia de la arquitectura. Durante muchos años se fustigó esta postura, considerándose inadmisibles el restablecimiento compulsivo de las formas perdidas. No obstante esta disconformidad, actualmente se considera que la inmensa contribución del especialista francés al conocimiento de la arquitectura gótica ha sido esencial. Cabría agregar también su reconocida capacidad pedagógica, el admirable conocimiento de las técnicas constructivas y el dominio indiscutible que poseía de los materiales, quizás, más que ningún otro experto en el siglo XIX.²⁶

El término italiano *ripristino*, que no tiene traducción al español, se utiliza con mucha frecuencia en las cartas y documentos de la disciplina y constituye, tal vez, el concepto más representativo de las prácticas de la restauración de estilo. Significa la recuperación del estado original

empleados en las obras clásicas. Por ejemplo, la soltura no debía equipararse a la *facilità* de los grandes artistas, sino a la *sprezzatura*, un don natural ejercido sin trabajo físico ni aprendizaje, por ello, liberado de su condición de arte mecánico; como aquello que se realiza sin esfuerzo y casi sin haberlo pensado. Claramente, Vasari habla inspirado por *El Cortesano*, de Castiglione (1527), quien todo lo hace con “gracia” natural.

26 Una obra emblemática que exhibe estas virtudes, sobre todo la docencia y la práctica de la arquitectura, es: E. Viollet-le Duc. *Historia de una casa*. Versión española. Madrid, Adaba Editores, 2004.

o primitivo a fin de rehabilitar la pureza constructiva y la unidad estilística. Su utilización en estos textos suele tener a veces un sentido peyorativo, sobre todo cuando el *ripristino* se practica sin la certeza de lo que se ha perdido, es decir, sin una documentación precisa y abundante que respalde la reconstrucción. En rigor, Conti advierte que el *ripristino* podía tener también un parentesco cercano a la idea de “renovación”, siempre y cuando el trabajo estuviese inspirado en un espíritu académico que reconociera los “buenos principios” y valores que sustentaban la obra. De allí en más, se justificaba una “reconstrucción coherente”, aun si esa reconstrucción no era idéntica al original.²⁷

En la vereda opuesta a Violet-le-Duc se situó John Ruskin (1819-1900), quien consideró la obra de arte como una huella irremplazable de la actividad humana que, como tal, debía conservarse y venerarse íntegramente, sin concesiones. Más que una teoría de la restauración, Ruskin formuló una doctrina poética (no sistemática y basada en aforismos), en la que propuso el resguardo de la “autenticidad histórica”, que quedaría garantizada por la presencia de los materiales originales del edificio, las huellas del paso del tiempo y la preservación de su entorno primitivo. La defensa del monumento debía traducirse en una actitud contemplativa y en admitir la ruina como un baluarte testimonial. En este caso, la autenticidad se sustentaba, no solo en la conservación de la estructura inicial y la preservación de sus alteraciones superficiales, sino también en la transferencia de sus atributos morales; es decir, en la canonización del objeto histórico insustituible que nos ligaba al pasado. Solemnemente, introdujo el arquetipo de la conservación asociada a un compromiso ético: custodiar los valores y el mensaje de la civilización. Desde esta perspectiva romántica, Ruskin también inyectó un áspero reproche a la sociedad industrial y capitalista, que habría despojado al hombre del orden moral y social que reflejaban las artes del pasado. Ruskin fustigó duramente la restauración de estilo y negó la restauración en general. Sobre el destino del viejo edificio recomendó: “ninguna sustitución deshonrosa y falsa venga a privarlo de los honores fúnebres del recuerdo”.²⁸

Los debates en torno a las restauraciones estilísticas a gran escala en Venecia, a cargo de Gianbattista Meduna a mediados del siglo XIX, constituyeron el marco sobre el cual el crítico inglés desplegó sus teorías. En su obra capital, *The Seven Lamps of Architecture* (1849), quedó definitivamente afianzada la noción de conservación como principio de

27 A. Conti. *A History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, op. cit., p. 120.

28 John Ruskin. *Lámpara de la memoria*. Aforismo XIX. Citado por I. González-Varas. *Conservación de Bienes Culturales...*, op. cit., p. 204.

referencia para la restauración de monumentos. El mantenimiento y el estricto control eran las únicas operaciones admitidas para la salvaguardia. En la práctica, la llamada “tecnología de la consolidación” como alternativa a la “tecnología de la restauración” fue discurrida inteligentemente por Alvisè Piero Zorzi, en sus críticas a las intervenciones de la basílica de San Marcos. La influencia de Ruskin fue acrecentándose con el tiempo, y actualmente resulta innegable el impacto de sus ideas sobre buena parte de las normas y teorías de la preservación.

A esta historia de la conservación decimonónica ha de sumarse necesariamente Camillo Boito (1836-1914), fundador de las nuevas tendencias y de lo que se designó como “restauo científico” o, más comúnmente, “restauo filológico”; criterio preponderante en las reflexiones sobre conservación del patrimonio durante el resto del siglo XIX. Frente al marcado fatalismo proclamado por Ruskin, Boito y posteriormente Gustavo Giovannoni (1873-1947) plantearon la validez de la restauración que busca la verdad objetiva, analizando los datos ciertos (estudios arqueológicos, fuentes escritas, iconografía y otros testimonios), a fin de restituir al monumento su aspecto real, no “supuestamente real”. Al respecto, González-Varas aporta un interesante resumen:

Se sostiene que es cognoscitivamente posible acercarse al objeto arquitectónico como a un “dato positivo”. Pero, a diferencia del procedimiento violetiano que se apropiaba del método deductivo propio de las ciencias, el restaurador-historiador que asume el “método histórico” se detiene y contiene ante la individualidad histórica del objeto: se estudia un objeto específico, dotado de una historia única y peculiar, y se restaura ese objeto.²⁹

Boito asume una posición intermedia aceptando la “exigencia” de la restauración como un deber cívico para evitar la ruina. No obstante, hizo importantes distinciones entre las obras en las que se imponía la aplicación de un criterio arqueológico-conservativo y aquellas que, discrecionalmente, podían ser restauradas “pictóricamente”. Dicho de otra forma: cuando ambos criterios fueran operativamente irreconciliables, debía ser reconocida la preeminencia del valor artístico. En este sentido, se anticipó a C. Brandi haciendo una distinción entre aspecto y estructura; cuestión que ha resultado ser uno de los tópicos más discutidos y polémicos en la historia reciente de la conservación.³⁰ Boito bregó por la

29 I. González-Varas. *Conservación de Bienes Culturales...*, op. cit., p. 218.

30 La pérdida del valor documental a favor de los valores estéticos conlleva —en la práctica— el riesgo de sacrificar valiosas informaciones de la materialidad y de la tecnología, insertas en el objeto histórico. Con el correr del tiempo, esta metodología de la consolidación fue severamente cuestionada, al suscitarse reacciones físico-químicas que ocasionaron graves procesos de deterioro; no tanto por la inestabilidad intrínseca de los materiales introducidos,

prioridad de la conservación antes que la restauración, por las intervenciones “restringidas”, por la diferenciación de las estructuras añadidas y la documentación detallada de las restauraciones, formulando las bases de una teoría sistemática que permitió establecer, tiempo después, una serie de normas de intervención, a la postre suscriptas universalmente en la Carta de Atenas (1931).

Con la consolidación de la arqueología y la historia del arte como disciplinas científicas a mediados del siglo XIX, se inaugura el llamado “culto moderno a los monumentos”; concepción acuñada por el historiador austriaco Alois Riegl (1858-1905), quien consagró el paradigma de los monumentos históricos como elementos efectivos de rememoración y como soportes de la memoria colectiva.³¹ Este ensayo crítico propone un escenario cultural donde operan dos tipos de valores opuestos: los “valores rememorativos” y los “valores de contemporaneidad”. A su vez, cada uno de ellos contiene otras nociones que se aplican en campos más concretos. En los rememorativos, Riegl incluye el “valor de antigüedad”, el “valor histórico” y el “valor rememorativo intencionado”. En los de contemporaneidad, plantea el “valor instrumental” y el “valor artístico”. Destacamos, en primer lugar, el “valor instrumental”. Este “es el valor otorgado al monumento teniendo en consideración su capacidad de satisfacer necesidades materiales o de utilización práctica en el presente”.³² Dice Riegl:

La vida física es la condición previa de toda vida psíquica, y en este sentido, más importante que esta, puesto que la física puede al menos desarrollarse sin vida psíquica superior, pero no al contrario. Por tanto, un edificio antiguo, por ejemplo, que hoy sigue utilizándose con un fin práctico, debe mantenerse en un estado tal que pueda albergar al hombre sin que peligre la seguridad de su vida o salud.³³

Por otra parte, a diferencia del “valor histórico”, que remite a un conocimiento y estudio previos para interpretar el significado de un monumento, el “valor de antigüedad” no requiere mayor preparación académica, sino que alude a los sentidos y a los mecanismos de percepción que descubren las huellas del paso del tiempo y, con ello, la justificación de su legítima pertenencia al pasado

Como ya comentamos, el conflicto de intereses entre lo instrumental y los rastros de la antigüedad es evidente puesto que, a pesar de la

sino por la incompatibilidad y el modo que estos interactuaron y evolucionaron respecto de las estructuras antiguas.

31 Alois Riegl. *El culto moderno a los monumentos*, op. cit.

32 I. González-Varas. *Conservación de Bienes Culturales...*, op. cit., p. 40.

33 Alois Riegl. *El culto moderno a los monumentos*, op. cit., p. 73.

coherencia de las razones señaladas por Riegl, de hecho, el “valor de antigüedad” sigue siendo la cuestión dominante en las doctrinas de la preservación de monumentos, ya que evoca y confirma el tiempo transcurrido y la duración del bien (desgaste, huellas del uso, faltantes, cambio de aspecto, manchas y otros). Es indudable que este valor suscita una ola de seducción colectiva e individual, que no solo comprende a quienes lo consideran como un rastro objetivo de la memoria social incrustada en la herencia histórica sino, fundamentalmente, representa un impreciso aunque muy influyente valor estético, teñido de un sentimentalismo afecto a la nostalgia y la melancolía. Seguramente, el rasgo más reconocido (aunque no el único) del “valor de antigüedad” es la pátina. En el tejido argumental que aquí intentamos desarrollar, la pátina debe ser interpretada como un valor genuino y enaltecido de la materia envejecida, y no como la acumulación de sustancias extrañas que pueden ser removidas sin mayores consecuencias a través de una operación higiénica. En todo caso, más que una realidad físico-química que puede ser explicada científicamente, la verdadera noción de pátina descansa sobre principios críticos.³⁴ Su eliminación sistemática e imprudente, a los fines de una pretendida recuperación del “original”, ha producido verdaderos desastres, dado que la limpieza es una operación irreversible. La persistencia de este problema en la práctica de la restauración ha sido motivo de agudas reflexiones y de no pocos debates.³⁵

Así y todo, la restauración como disciplina ya consolidada se confiesa respetuosa, porque se obliga a reconocer la excepcionalidad del acto que realiza, ya sea sobre un objeto artístico o un monumento que ha transitado el tiempo y los avatares de la historia. El prolongado período pre-disciplinar, basado en el empirismo y la manualidad artesanal, carecía, en general, de una doctrina que tutelase la práctica. La paradoja es que muchas intervenciones antiguas, sobre todo en las artes plásticas y en la arquitectura (acertadas o no, según la opinión actual), pasaron a formar parte del objeto y se las considera integradas definitivamente al mismo, ya que su eliminación traería aparejado un cambio radical de aspecto que al público le costaría aceptar. Muchas modificaciones del original, como los elementos añadidos, agregados y, aun, las mutilaciones, se han incorporado a la memoria colectiva, a tal punto que el objeto histórico conocido difiere del supuesto “original o verdadero”. A la hora de la toma de decisiones, este asunto representa otro de los problemas no

34 María J. Martín Lobo. *La pátina en la pintura de caballete. Siglos XVII-XX*. Donostia-San Sebastián, Editorial Nerea, 2009.

35 James Beck. *La restauración de obras de arte: negocio, cultura, controversia y escándalo*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.

resueltos, puesto que el margen de error es muy estrecho. Si la premisa es restituir los valores formales sin remover las huellas de la historia y del paso del tiempo, se abre un extenso abanico de posibilidades. Esta típica situación pone en evidencia el sinuoso trayecto que los especialistas deben transitar entre la teoría y la práctica. En todo caso, es un desafío que no siempre tiene una única solución, sino varias opciones.

Las primeras acciones de carácter internacional, que rebasaron las disposiciones administrativas y las legislaciones internas de los distintos países europeos, comienzan a principios del siglo xx con la Carta de Atenas. A partir de esta, se sucedieron innumerables documentos en forma de cartas, declaraciones, recomendaciones, normas y convenciones, cuyo propósito fue establecer criterios y acuerdos frente a las variadas amenazas (incluyendo la mala praxis) que enfrentaban los monumentos y las obras de arte individualmente consideradas. Posteriormente, el alcance de estas cartas se extendió al conjunto de los bienes culturales. Estos documentos internacionales han sido siempre de dos clases: los que se aceptan como recomendaciones y a los que suscriben libremente los Estados incorporándolos a su propia legislación como normas obligatorias.

La Carta de Atenas es el resultado de la Conferencia de Expertos para la Protección y Conservación de Monumentos de Arte e Historia, llevada a cabo en Atenas entre el 21 y el 30 de octubre de 1931.³⁶ Sus principios, expresados por Gustavo Giovannoni –que, como hemos visto, fueron la continuación del pensamiento de Camilo Boito–, consagraron la doctrina de la “restauración científica o filológica”. En su acepción más comprimida, la Carta de Atenas fustigó la restauración de estilo, colocando todo el énfasis en la conservación y el mantenimiento. En términos generales, aceptó la práctica de la restauración, aunque exhortando a realizarla solamente en los casos en que se demuestre indispensable.

Con el surgimiento de las Naciones Unidas y la UNESCO después de la Segunda Guerra Mundial, se restablece la tendencia a la cooperación internacional en torno al patrimonio, aunque con otras motivaciones y necesidades. La organización de numerosos congresos y reuniones de expertos internacionales ratificó en general los principios consensuados en la Carta de Atenas aunque, también, emergieron nuevas aportaciones y puntos de vista y la necesidad de una actualización. La célebre Carta de Venecia, cuyas recomendaciones conservan aún prestigio y vigencia, comprende las conclusiones del II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de los Monumentos Históricos, llevado a cabo

36 <http://www.icomos.org/doc/teoria/VARIOS.1931.carta.atenas.restauracion.monumentos.historicos.pdf> Acceso: febrero 2018

en Venecia entre el 25 y el 31 de mayo de 1964.³⁷ Esta reunión daría lugar a la creación del International Council on Monuments and Sites (ICOMOS, “Consejo Internacional de Monumentos y Sitios”), en el seno de la UNESCO.

Los estragos producidos por la Segunda Guerra Mundial motivaron, como se dijo, un importante giro conceptual y metodológico sobre cómo abordar la restauración y la reconstrucción de una cantidad inusitada de monumentos y obras devastadas. Las nuevas condiciones —entre las que se destacaba la imperiosa necesidad de reanimar la memoria colectiva en torno al patrimonio— revocaron, de hecho, los honestos y estrictos procedimientos del restauro filológico y científico, dando lugar a una corriente renovadora sustentada en la llamada “restauración crítica”. Los reparos fundamentales indicaban que el procedimiento filológico-científico era incompleto e insuficiente para asumir y comprender la naturaleza artística de los objetos patrimoniales. Se sostenía que el método científico se limitaba, mediante una acción puramente clasificatoria, a vincular los componentes estilísticos, iconográficos y documentales de las obras y monumentos, mientras que el restauro crítico reivindicaba su condición artística. En el contexto del movimiento de reconstrucción de la posguerra en Italia, el valor estético fue considerado el principal fundamento de la ansiada “resignificación” del patrimonio. Los especialistas han señalado la decisiva influencia de la estética idealista de Benedetto Croce (1866-1952) en la concepción de este nuevo postulado, que colocaba el juicio crítico como cimiento de la restauración. La figura medular de esta nueva propuesta fue Cesare Brandi (1906-1986), primer director del Instituto Centrale del Restauro de Roma, a partir de 1939. En su obra fundamental denominada *Teoría de la restauración* (1963), Brandi compuso un cuerpo doctrinario de notable coherencia. Una de sus contribuciones primordiales, y punto de partida fundamental, fue condicionar el acto de la restauración al reconocimiento anticipado de la condición de la obra de arte que, como producto de la espiritualidad humana, quedaba eximida de toda utilidad práctica. Se trataba entonces de calificar a la restauración, “no ya en base a los procedimientos que caracterizan la restauración de hecho, sino en base al concepto de la obra de arte de la que recibe su cualificación”.³⁸ El primer acto de la restauración debía ser, precisamente, asumir que el momento en que la obra reveló sus cualidades y fue materializada ya se ha cumplido. Es a partir de esta premisa que “la obra de arte condiciona la restauración y no al contrario”. Al reconocer la coexistencia de la “instancia histórica”

37 https://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf [Acceso, febrero 2018].

38 Cesare Brandi. *Teoría de la restauración*. Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 15.

y la “instancia estética”, Brandi integró en su teoría muchos de los problemas desplegados en los debates anteriores, dejando librado al juicio crítico cómo operar en los casos concretos. En este contexto, justificó la eliminación de los añadidos en tanto estos compitiesen con el original; condenando al mismo tiempo la supresión de los agregados que ofrecieran una nueva realidad anexada (adherida) al objeto por la historia. Planteó, además, que la restauración debe dirigirse —siempre que sea posible y sin cometer una falsificación artística o histórica— a restablecer la unidad potencial de la obra deteriorada o disgregada. En tanto que la unidad de la obra de arte no es orgánico-funcional sino formal, en cada uno de los fragmentos subsisten las cualidades y los indicios esenciales que facilitan la recuperación de su lectura.

Hacia fines del siglo xx se suscitó un áspero debate en torno a la teoría de Brandi, al mismo tiempo que fueron reivindicadas otras posiciones y renacieron viejas posturas, como el método científico-filológico. Fue así que, debido a Camillo Boito y Gustavo Giovannoni, el corpus teórico mantuvo en general su vigencia, especialmente para aquellos bienes culturales cuya naturaleza no fuese inherentemente artística. Aunque los enunciados del restauro crítico no derogaban el respeto por la historicidad y el valor documental, en algunos círculos se cuestionaron duramente los criterios brandianos por considerarlos subjetivos y contrarios a la ortodoxia sustentada por el método filológico-científico. Al respecto, el indispensable texto de Umberto Eco nos auxilia: “Así, la ‘integridad estética’ depende de criterios diferentes de los usados para afirmar la ‘genuinidad arqueológica’”.³⁹

A raíz de los principios empleados para la limpieza de cuadros en la National Gallery de Londres, se planteó una célebre y ruda disputa internacional en las décadas de 1950 y 1960. Las principales posiciones se editaron en el *Burlington Magazine*, donde polemizaron el mismo Brandi, Gombrich, Plesters, Kurz, Rees-Jones y otros notables especialistas de la época.⁴⁰ Estas discusiones terminaron colocando los criterios de los restauradores anglosajones en desacuerdo con los imperantes en Italia y Francia. Años más tarde, el francés Paul Philippot, discípulo de Brandi y director del ICCROM en 1971, realizó una formidable actualización de la restauración crítica a través de numerosos libros y artículos de gran repercusión. Sus contribuciones principales versaron sobre la

39 Umberto Eco. *Los límites de la interpretación*, op. cit., p. 194.

40 Entre otros, merecen citarse: C. Brandi. “The Cleaning of Pictures in relation to Patina, Varnishes and Glazes”, *The Burlington Magazine*, Vol. 91, N° 556, julio, 1949, pp. 183-188; N. Maclaren y A. Werner. “Some Factual Observations about Varnishes and Glazes”, *The Burlington Magazine*, Vol. 92, N° 568, julio, 1950, pp. 189-192; E. H. Gombrich. “Dark Varnishes. Variation on the Theme von Pliny”, *The Burlington Magazine*, Vol 104, N° 707, febrero, 1962, pp. 51-55.

restauración de la pintura mural, la cuestión de la integración de las lagunas, el tratamiento de la escultura policromada y el problema de la pátina, entre otros.⁴¹

Como ya comentamos, en los últimos decenios se ha ido extendiendo la idea de desplazar del centro de la escena y reforzar los estudios socioeconómicos que explican el contexto de la conservación, puesto que la mayor parte de la literatura versa sobre asuntos eminentemente técnicos. Una reciente contribución indica que la cuestión del patrimonio irá perdiendo terreno en la agenda social, a menos que los mecanismos sociales, económicos, políticos y culturales involucrados en la preservación sean mejor interpretados, comprendidos y articulados.⁴² Es un hecho que cada generación utiliza y modifica el patrimonio según sus necesidades y apetencias tensionando, cada vez más, los límites entre la conservación-restauración aséptica y neutral y el uso social, político y comercial de los bienes patrimoniales. En cualquier caso, y a la vista de las transformaciones ocurridas en las últimas décadas, la práctica de una “restauración neutral” resultaría impracticable. Algunas de las contribuciones más recientes –debidas a la proyección de la estética de la deconstrucción y el subjetivismo– han introducido conceptos y reflexiones que cuestionan muchos de los principios convencionales, como la noción de deterioro, los parámetros de selección de obras, las nociones de valor intrínseco y autenticidad y hasta la conservación misma.⁴³ Un párrafo de Cosgrove lo confirma:

Cualquier decisión de desplegar determinadas habilidades especiales para devolver un objeto a un estado “original”, a un estado intermedio o simplemente para conservarlo en su estado actual, es por definición arbitraria, y debería ser reconocida como tal. La restauración puede por lo tanto ser considerada como una intervención creativa. (...) Antes de aprisionar el patrimonio con el corsé de la “autenticidad”, ¿por qué la restauración no debe perseguir la liberación de la fluidez de significados inherente en la idea del arte como utopía?⁴⁴

Más allá de estas declaraciones incómodas, ácidas y extremas, se

41 P. Mora, L. Mora y P. Philippot. *Conservation of Wall Paintings*. London, Butterworths, 1984. Una recopilación de sus escritos puede verse en: P. Philippot. *Pénétrer l'art. Restaurer l'oeuvre. Une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*. Editado por Catherine Perier-d'Ieteren (coord.). Bruxelles, Groeninghe Eds., s/d.

42 AA.VV. *Values and Heritage Conservation*. Research Report. Los Angeles. The Getty Conservation Institute, 2000.

43 David Lowenthal. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

44 D. E. Cosgrove. “Should we take it all so seriously? Culture, Conservation and Meaning in the Contemporary World”, en: W. E. Krumbein et al. (eds.): *Durability and Change. The Science, Responsibility and Cost of Sustaining Cultural Heritage*. Chichester. John Wiley and Sons, 1994. Citado por Salvador Muñoz Viñas. *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid, Editorial Síntesis, 2004, p. 140.

advierde una clara tendencia a concentrar las responsabilidades de la conservación del patrimonio en acuerdos y consensos sociales; en transferir al cuerpo de las comunidades el peso, el compromiso y la justificación de los recursos involucrados en las acciones de protección y preservación.⁴⁵ Históricamente existen suficientes motivos para declarar hoy que la conservación-restauración debe apartarse del empirismo (y tomar distancia del subjetivismo a ultranza), para integrarse a la reflexión crítica y a las ciencias. Esta postura resume una posición ideológica, la cual, al mismo tiempo que contempla las nuevas exigencias, rescata antiguos valores históricos de respeto y coherencia metodológica. La arquitecta e historiadora brasileña, Beatriz Mugayar Kühl, ha propuesto:

La forma de actuar con los bienes culturales dependerá del modo como sean investigados y percibidos; por lo que las respuestas resultantes dependerán de las cuestiones que formule un presente histórico dado. Esto evidencia, todavía más, la necesidad de actuar de modo fundamentado a partir de un camino deducido desde principios éticos y científicos y no de aquel derivado, apenas, de modo empírico, a partir del objeto. La solución debe, también por eso, ser discutida y enfrentada con instrumentos y vinculada a la realidad de cada época; el hecho de que en el futuro las propuestas sean diversas no exime a un determinado grupo social de la responsabilidad de la preservación (y de identificar los bienes a preservar). Si eso no fuese hecho de manera fundamentada, ocurriría de modo aleatorio.⁴⁸

Las hipótesis de la restauración: entre la teoría y la práctica

Los objetos concebidos originalmente para ser experimentados estéticamente son, a la vez, documentos históricos, como el resto de los bienes culturales. Esta doble condición convierte a la restauración de obras de arte en un campo altamente especializado, surcado por controversias y sujeto a múltiples interpretaciones a la hora de la acción práctica. Históricamente ha sido el escenario más delicado y donde se han volcado la mayoría de los argumentos y teorías de la restauración. Las contradicciones y ambigüedades instituyeron a lo largo de los años numerosas dudas, y un cierto grado de incertidumbre, originadas principalmente a

45 Roxana Seguel. "Patrimonio cultural y sociedades de fin de siglo: una mirada desde las principales tendencias que marcan los nuevos escenarios socio-culturales", *Conserva*, N° 3, 1999, pp. 5-19.

48 Beatriz Mugayar Kühl. "Ética e responsabilidade social na preservação do patrimônio cultural". Conferencia inaugural del *XIII Congresso Internacional do Abracor*, Porto Alegre, 13-17 abril 2009. Mimeo (traducción del autor).

causa de las imprecisiones del lenguaje y las consiguientes construcciones de criterios.

Las obras de arte requieren estrategias de restauración singulares, a veces reñidas con las doctrinas establecidas. Ásperamente hablando, la restauración propone algo claramente intangible: la recuperación de una situación anterior, el retorno a un utópico estado previo que necesitamos ver y que se ha denominado cándidamente “estado auténtico” o “estado verdadero”. Con ironía, Salvador Muñoz Viñas observó que si existiese un estado verdadero o auténtico, y si este se pudiese demostrar objetivamente, el restaurador sería un servidor de la verdad.⁴⁶ Menos drástico y apuntando a establecer un criterio metodológico sustentado en la exigencia de proceder basado en el reconocimiento y respeto por la coherencia formal de la obra, Paul Philippot propuso que la restauración debería operar sobre la hipótesis del “posible equilibrio actual”, solución que solamente se alcanzaría a través un profundo conocimiento, auxiliado por las ciencias, la experiencia y una sensibilidad educada.⁴⁷ Cuando Brandi declaraba que “la obra condiciona la intervención y no viceversa”, advirtió que la restauración está obligada a considerar cada obra o monumento como un caso único, distinto a cualquier otro. Por ello, muchos procedimientos técnicos, normas y axiomas no siempre son aplicables o adecuados, porque que no contemplan algún detalle o característica que debe ser tenido en cuenta. En este sentido, las dificultades para conciliar las razones de la historia con las razones del arte han dado lugar a continuas excepciones a las normas.

Transcurridos dos siglos de desarrollo disciplinar, las doctrinas de la preservación cargan con una persistente contrariedad: la distancia (a veces respetuosa y otras veces insuperable) entre la teoría y la práctica. A ello se suma un considerable desorden respecto a la designación de los procedimientos prácticos, al rol de las profesiones involucradas y a la terminología en general. Numerosos términos carecen de definiciones precisas y, en muchos casos, no llegan a tener una aceptación universal. Comenzando por la eterna discusión que propone distinguir entre las nociones de conservación y la restauración, pasando por la dificultad de discriminar entre daño, deterioro y envejecimiento, acción preventiva o curativa, suciedad o pátina, instancia estética e instancia histórica, auténtico o falso, entre otros. Esta ambigüedad que existe desde antaño revela la dificultad de sintonizar las doctrinas con la acción.

Las arbitrariedades cometidas en el pasado, donde muchos de los

46 Salvador Muñoz Viñas. *Teoría contemporánea de la restauración*, op. cit.

47 Paul Philippot. “La notion de patine et le nettoyage des peintures”, *Bulletin de l'Institut Royal de Patrimoine Artistique*, Vol. IX, 1966, pp. 138-143.

bienes culturales del patrimonio fueron intervenidos desaprensivamente y sin rigor metodológico, trajeron como consecuencia que, en algunos círculos, la restauración se considerase una actividad sospechada de imprudente, frente a la rigurosidad metodológica con que la física y la química analizaban los problemas. De algún modo, las nuevas generaciones miraron con desdén las viejas prácticas y buscaron echar las bases de una nueva disciplina que imponía una distancia frente a la obra. A partir de los años sesenta, los académicos se vieron apremiados a invocar las evidencias técnicas y científicas, más que a la crítica estilística. La creciente demanda por un criterio “objetivo” desplazó la tradicional metodología de los conocedores basada en el contacto cotidiano con las piezas originales, la erudición, la sensibilidad y la memoria.⁴⁸ La metodología dio excelentes resultados que podían interpretarse rápidamente, puesto que se sobrentendía que una ínfima porción de la organización material representaba aspectos esenciales de la totalidad de la obra. En este sentido, la costumbre de extrapolar datos y construir hipótesis fue ácidamente criticada por Torraca, uno de los más prominentes científicos de la historia de la conservación contemporánea.⁴⁹

Por otra parte, es bien cierto que la participación de las ciencias naturales (física, química y biología) en la preservación del patrimonio ha tenido un enorme impacto que es imposible soslayar. Gracias a su trabajo, hoy es posible caracterizar con gran precisión los elementos que componen los bienes culturales, analizar los deterioros y distinguir las viejas reparaciones, conocer los mecanismos del deterioro de muchos materiales, registrar y medir la acción del medioambiente sobre las obras y realizar pruebas para evaluar los nuevos productos, sobre todo los polímeros sintéticos, útiles para la restauración, entre muchas otras cosas.⁵⁰ El proceso de reemplazar, sin más, el denostado empirismo y la erudición por una metodología puramente analítica resultó insuficiente e inaplicable en el terreno de la restauración de las obras de arte. Estas demandaban una aproximación diferente, donde la exactitud y el rigor de las ciencias naturales no resolvían *per se* las cuestiones centrales. Si analizamos la noción de imagen (producida por un soporte material, en este caso la imagen pictórica percibida por un complejo mecanismo fisiológico y psicológico), podremos advertir lo alejado que se encuentra

48 J. Spier. “Blinded with science: the abuse of science in the detection of false antiquities”, *The Burlington Magazine*, Vol. 132, N° 1050, septiembre, 1990, pp. 623-631.

49 Giorgio Torraca. “The Scientist in Conservation”, *Conservation*, Vol. 14, N° 3. The Getty Conservation Institute, 1999, pp. 8-10.

50 Una actualización de los métodos de examen puede verse en: D. Pinna, M. Galeotti y R. Mazzeo (eds.): *Scientific Examination for the Investigation of Paintings. A Handbook for Conservator-restorers*. Firenze, Centro Di della Edifimi srl, 2009.

este concepto de una explicación lógica y objetiva. Si bien es indiscutible y evidente que todo objeto es a la vez una imagen, sus correlaciones cromáticas, tensiones, armonías, efectos, acentos y, por qué no, sus atributos poéticos e inmateriales (sobre todo en la pintura antigua) no se explican a través de la organización de la estructura y menos aún en la caracterización de los materiales constituyentes. La recuperación de la imagen, que es lo que en definitiva interesa hacer legible mediante un tratamiento de restauración, será tanto más una hipótesis inalcanzable cuanto más la asimilemos a una operación impersonal e imparcial. ¿Es que la imagen reside en los colores? ¿O la imagen reside en gradientes y relaciones? Hablando a los restauradores, E. Gombrich les reclamaba: “Lo que les pedimos no es que devuelvan su color prístino a pigmentos individuales, sino algo infinitamente más arduo y delicado: que conserven las relaciones”.⁵¹ En esta misma línea, Brandi expresó: “El color físico no es el color de la imagen”. “La materia, en ese sentido, es el medio para la imagen, pero nunca la imagen misma”. “Toda prevalencia de la materia sobre la forma siempre es a despecho de la forma”. “La obra de arte en que la materia prevalece es una obra de artesanía. Será la joya, el vaso, el plato, pero nunca será el cuadro”.⁵²

Conclusiones

La restauración no se realiza en un territorio abstracto con operadores anónimos. La mayoría de las decisiones que se han tomado responden a la historia personal de cada decidor, sus gustos, su formación y sus convicciones estéticas. Aunque son muchos los que dudan de que exista una restauración neutral —porque es inevitable la impregnación de contenidos del presente en obras del pasado—, es un hecho que el deseo de completar lo que falta y la necesidad de recuperar la armonía nos impulsa a reanimar las imágenes y estructuras deterioradas. El objeto restaurado no puede recuperar algunas de sus relaciones perdidas sin incluir en el presente lo que no le pertenece. A la vista de lo que es inevitable, parece razonable reconocer que las intervenciones para minimizar el impacto de los deterioros y cambios, el oscurecimiento, la decoloración de los pigmentos, las viejas restauraciones y todos los sedimentos provocados por el tiempo, sean admitidos bajo el paraguas de un acuerdo tácito entre los especialistas y el público. Es un hecho que el público aprueba conscientemente estas reglas del juego, colocando en segundo

51 Ernst Gombrich. *Arte e ilusión*. London, Phaidon Press Limited, 2009, p. 50.

52 Cesare Brandi. *Teoría de la restauración*, op. cit.

plano las consecuencias de las restauraciones o del supuesto “maquillaje”. Por ello, la demanda de pureza y autenticidad es un imperativo ingenuo, impulsado por la nostalgia más que por una exigencia severa. Como dice el viejo aforismo jurídico: “No debe juzgarse engañado al que conoce su engaño”.⁵³

La restauración no puede ser ahistórica y estética; no puede ser neutral y totalmente objetiva. Por lo tanto, y con las debidas disculpas por la simplificación, lo fundamental de la restauración no son sus herramientas o instrumentos, ni siquiera qué es lo que se hace o cómo se hace, sino que lo esencial es para qué se hace.

53 Juan C. Barbero Encinas. *La memoria de las imágenes. Notas para una teoría de la restauración*. Madrid, Ediciones Polífero, 2003, p. 62.