

OTROS ARTÍCULOS

Vicente Rabanaque, Teresa (2015). "Los criterios en conservación y restauración del siglo XX, en el nuevo contexto mediterráneo, a las puertas del nuevo siglo. ¿Idoneidad o necesidad de redefinición?", *TAREA*, 2 (2), pp. 74-107.

RESUMEN

En este artículo se analizan los principales criterios que han prevalecido y determinado las intervenciones en conservación y restauración en el transcurso del siglo XX, muchos de los cuales continúan teniendo amplia vigencia en nuestros días. Por lo general, la mayoría de estos criterios ponían el acento en la consideración del objeto histórico-artístico, cuya consistencia o soporte físico articulaba los axiomas que dictaban el proceso de intervención. De ahí la preeminencia de valores como la originalidad, la autenticidad o la objetividad, que tradicionalmente han guiado el proceso de intervención en conservación y restauración. Sin embargo, la tendencia actual hacia la consideración de la multiplicidad de factores que intervienen en el proceso de preservación y transmisión patrimonial obliga a hacer una revisión de los criterios tradicionales para valorar su idoneidad en nuestro tiempo. Desde nuestra consideración, la actuación en conservación y restauración actual es inseparable, por un lado, de un mayor reconocimiento del componente simbólico, expresivo y comunicativo asociado a los bienes culturales y, por otro, de la consiguiente necesidad de considerar en este proceso a los diferentes agentes sociales que intervienen en este diálogo en torno al bien cultural, que no puede ser obviado por los especialistas en la materia.

Palabras clave: *revisión, criterios, conservación, restauración*

ABSTRACT

In this article we will analyze the principal criteria that have prevailed and determined the interventions in conservation and restoration in the course of the 20th century, many of which continue being widely upheld nowadays. In general, the majority of these criteria focused on the historical-artistic object, making its consistency and physical support the determining factor in the process of intervention. This gives preeminence to values such as authenticity and objectivity that traditionally have guided the process of intervention in conservation and restoration. Nevertheless, the current consideration of multiple factors, which intervene in the process of preservation and patrimonial, calls for a review of these traditional criteria in order to evaluate their suitability in our own time. From our consideration, the actions taken in conservation and restoration are inseparable nowadays. On the one hand, there is a greater recognition of the symbolic, expressive and communicative factor in cultural property and, on the other, the consequent need to consider the different social agents involved in this process. These agents intervene in this dialogue referring to cultural property and cannot be ignored by the specialists concerned.

Key words: *revision, criteria, conservation, restoration*

Recibido: 15 de febrero de 2014

Aprobado: 15 de abril de 2015

Los criterios en conservación y restauración del siglo XX, en el contexto mediterráneo, a las puertas del nuevo siglo

¿Idoneidad o necesidad de redefinición?

Teresa Vicente Rabanaque¹

1. Introducción

Contextualización histórica

Antes de profundizar en el análisis de los criterios hegemónicos que podemos identificar en el curso del siglo XX en el área mediterránea (con especial incidencia en el caso español), conviene trazar una breve contextualización histórica que nos permita comprender los principales avances y cambios advertidos en este ámbito específico.

Los inicios de la restauración resultan inseparables del ámbito artístico, dado que en origen los artistas fueron los encargados de

¹ Universidad Politécnica de Valencia.

intervenir en las obras de arte deterioradas para restablecer sus propiedades morfológicas o estéticas. A pesar de que este tipo de intervenciones pueden rastrearse a lo largo de la historia, los orígenes de la restauración institucional, en el caso particular español, se remontan al siglo XVIII. El desolador incendio que sufrió el Alcázar de Madrid en 1734 marcó un punto de inflexión en la historia de la profesión, al requerir la presencia de un buen número de artistas dedicados de forma exclusiva, por primera vez, a la restauración de los lienzos de esta sede real.² Se trata de los primeros “artistas-restauradores” encargados de recuperar los lienzos del monarca que sobrevivieron a la deflagración, con los que se configuró el Taller de Restauración español. Su primera sede fue el Palacio Real y, posteriormente, el Real Museo de Pinturas y Esculturas (actual Museo Nacional del Prado). Desde entonces se iniciará un lento, pero progresivo, proceso de emancipación de la figura del restaurador con respecto del artista, hasta erigirse en el siglo XIX como un profesional autónomo y reconocido. Este proceso de configuración de la conservación y restauración como disciplina fue paralelo a la institucionalización del patrimonio, que requirió la intervención de estos especialistas para hacer efectiva la preservación y transmisión del legado histórico-artístico. En este sentido, el concepto de patrimonio en el contexto europeo nació en el siglo XIX impulsado, entre otros factores, por la conformación de los Estados nacionales, que alentaron la construcción de una identidad cultural propia sustentada en la recreación del pasado común. De ahí que los grandes museos europeos, que asumieron una función capital en el desarrollo de la identidad cultural nacional, fueran una fundación decimonónica.³ La recién configurada conciencia patrimonial implantó un nuevo criterio de valoración, el “Monumento Nacional”, que privilegió el reconocimiento de los bienes arquitectónicos y conllevó una acusada diferenciación jerárquica entre los bienes inmuebles y muebles. Esto permite justificar que los principios sobre restauración se formularan primero dentro del ámbito de la arquitectura y la ingeniería, lo que dio lugar a dos grandes corrientes antagónicas. De un lado, la encabezada por Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, que defendió las reconstrucciones interpretativas para recrear la imagen idealizada que se suponía al edificio en su origen, amparándose en una supuesta unidad de estilo a la

2 Ana María Macarrón Miguel. *Historia de la conservación y la restauración: desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Tecnos, 2002; y Leticia Ruiz Gómez. “Restauración en el Museo del Prado”, *Enciclopedia del Museo del Prado* Nº 5, 2006, pp. 1836-1843.

3 Llorenç Prats. *Antropología y patrimonio*. Barcelona, Ariel, 1997; y Beatriz Santamarina Campos. “Una aproximación al patrimonio cultural”, en Gil-Manuel Hernández i Martí et al., *La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad*. Valencia, Tirant lo Blanch, 2005, pp. 21-52.

que se le reprochó una falta de rigor histórico. De otro lado, la abandonada por su contemporáneo John Ruskin, cuya filosofía moral romántica le condujo a concebir el ciclo vital del monumento, desde su nacimiento hasta su muerte. La única postura válida sería la de conservar los edificios en el estado en el que habían llegado, defendiendo el valor de la antigüedad y la ruina como fórmula para preservar la historicidad y autenticidad, identificadas con la búsqueda de la verdad.

En una posición intermedia, se situaría la llamada “restauración científica” italiana, cuyos máximos exponentes fueron Camilo Boito y, posteriormente, Gustavo Giovannoni. Ambos defendieron la legitimidad de la restauración como medida necesaria para la conservación, siempre que las intervenciones fuesen discernibles para no confundirse con la obra original. Asimismo, enfatizaron el valor histórico y documental del inmueble, y trazaron un puente entre la ciencia y el arte.

Estas nuevas ideas tuvieron una amplia repercusión en las normativas internacionales y se extendieron a otras áreas, como la pintura y la escultura. Todo ello trajo como resultado, de forma simultánea, la proliferación y desarrollo de los talleres de restauración de bienes muebles institucionales, cuya principal sede fue el museo. Así pues, en el curso del siglo XIX se avanzó hacia una mayor regulación y especialización, así como a una incipiente formación reglada en conservación y restauración. Esto se tradujo en el creciente reconocimiento del restaurador como profesional, en beneficio de la consolidación de una identidad propia para este colectivo que sentaba las bases de una concepción moderna de la disciplina.

En España, desde el taller de restauración⁴ del Real Museo de Pinturas y Esculturas, se defendieron con ahínco los nuevos criterios europeos. Buena muestra de ello la tenemos a mediados del XIX, cuando el entonces director del museo, José de Madrazo, defendió la aplicación en España de aquellos criterios que privilegiaban la conservación del original. Como resultado, en las reintegraciones cromáticas se procuró respetar las veladuras originales y salvaguardar la pátina impresa por el paso del tiempo. De igual modo, Madrazo respaldó el empleo del barniz para los retoques, en lugar del óleo, y la aplicación de reentelados como refuerzos estructurales textiles.⁵ Aunque estas ideas estuvieron en consonancia con la corriente de restauración imperante en los principales museos de Europa, en España tuvieron a su predecesor en el célebre pintor Francisco de Goya, en el tránsito del siglo XVIII al XIX. Goya

4 Fundado en 1827.

5 Leticia Ruiz Gómez, *op. cit.*, pp. 1836-1843.

denunció⁶ los desajustes provocados por un exceso de retoque y rechazó cualquier deseo de renovación por parte del restaurador. Además, resulta de gran modernidad su descarte de restablecer los tonos de antaño, ni siquiera por los propios artistas creadores, debido al “tono rancio de los colores que les da el tiempo, que es también quien pinta”.⁷ En esta sentencia se vislumbran varios de los criterios que se defenderían con contundencia en adelante, como el respeto de la obra original mediante una intervención precisa y controlada. Asimismo, con ello anticipaba el posterior debate teórico sobre la idoneidad de preservar la pátina o la huella que imprime el paso del tiempo sobre la obra,⁸ pues esta inicia desde su creación un proceso de transformación, natural e irreversible, lo que imposibilita recuperar su aspecto originario. De ahí que la figura de Goya se erija en un referente teórico de la restauración como disciplina moderna en el caso español.

En la segunda mitad del siglo XIX, el Positivismo y el Determinismo Científico, en paralelo a la Revolución Industrial, contribuyeron a impulsar el desarrollo científico y tecnológico, con la incorporación de nuevos procedimientos y materiales que vinieron a impulsar la restauración. De forma simultánea, el restaurador lograba mayor especialización, lo que resultaba en la convocatoria de las primeras plazas por oposición en los museos. Estos avances repercutieron en una consideración más científica y objetiva de la restauración. De este modo, el respeto hacia el original se convirtió en uno de los principales axiomas, lo que a su vez alentó el criterio de reintegración discernible. Así se explica que, por primera vez, el fragmento de una obra de arte fuese valorado en sí mismo e, incluso, se justificase la no intervención por respeto al original.

A su vez, la aproximación del método científico estaría en la base de la producción teórico-crítica de importantes tratados, que ya no solo recogieron fórmulas y recetas, sino que anticiparon una serie de criterios sobre restauración. Uno de los tratadistas más destacados fue Vicente Poleró y Toledo, que en 1853 concibió el famoso *Arte de la Restauración, observaciones relativas a la restauración de cuadros*, cuya importancia se centró en los criterios de actuación. Principalmente, denunció los casos de restauraciones anteriores excesivas, incidió en la necesidad de

6 En una carta sobre la intervención de unos cuadros del Casón del Buen Retiro, que ha sido transcrita y analizada por María Dolores Ruiz de Lacanal. “¿Qué ha de suceder cuando emprende la restauración el que carece de sólidos principios?” en *ICOM Committee for Conservation. X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Cuenca, Ministerio de Cultura, 29 de septiembre-2 de octubre de 1994, pp. 121-126.

7 Citado en María Dolores Ruiz de Lacanal, *op. cit.*

8 Alessandro Conti. *Storia del Restauro e della conservazione delle opere d'arte*. Milano, Electa, 1988.

fomentar la conservación y de sustituir, en las reintegraciones cromáticas, el óleo por barnices y pigmentos, considerados más reversibles. Además, en sintonía con lo apuntado por Goya, propuso defender la pátina original: “indudablemente parece mejor la pintura con algo de broza, o sea, la pátina que el tiempo le ha impreso (...). La limpieza de un cuadro no consiste en dejarlo tal como hubo de salir de las manos de su autor”.⁹

Unos años más tarde se publicó en Italia el *Manuale ragionato per la parte meccanica dell' arte del restauratore dei dipinti* (1866), de Giovanni Secco Suardo, cuyos planteamientos, de gran modernidad, están en clara consonancia con los de Poleró. Secco Suardo conceptualizó la restauración sobre la base de tres aspectos: mecánico (procedimientos de consolidación y refuerzo estructural), químico (tratamientos de limpieza y empleo de barnices) y artístico (reintegración cromática). Además, enfatizó la relevancia del denominado *restauro conservativo*, cuyo objetivo era frenar las alteraciones mecánicas, y exigió suma prudencia a la hora de acometer el *restauro pittorico* proponiendo, entre otras medidas, reintegrar las lagunas cromáticas con pigmentos y barniz para evitar el uso del óleo. Asimismo, estableció una diferenciación de los daños en obras pictóricas sobre la base de su naturaleza mecánica (daños reparables) o química (daños irreparables) y recomendó aplicar la fórmula de limpieza más adecuada en cada caso particular.¹⁰

En España, Poleró, en otro escrito posterior, de 1868, admitía que el principal reproche que podía hacerse al restaurador era por una no intervención. Por ello recomendaba prudencia antes de enjuiciar la actuación de los restauradores precedentes, aun a sabiendas de que los criterios y resultados no escapaban a juicios controvertidos. Buen ejemplo de dicha controversia fue la llamada *Cleaning controversy* o disputa que surgió en cuanto al grado de limpieza. De un lado, estuvieron los partidarios de limpiezas más exhaustivas que implicaron el completo desbarnizado de las obras en beneficio de recuperar un pretendido aspecto original. Esta postura se impuso, sobre todo, en el ámbito anglosajón y estuvo encabezada por la National Gallery, de Londres. Frente a ella, por otro lado, se situarían los países mediterráneos, que defendieron un tipo de limpieza menos profunda, basada en un juicio crítico que garantizase la preservación de la pátina.

9 Vicente Poleró y Toledo. *El arte de la Restauración. Observaciones relativas a la Restauración de cuadros*. Madrid, Imprenta M. A. Gil, 1953, p. 19.

10 Carmen Carretero Marco. “Restauración en el siglo XIX. Materiales, técnicas y criterios”, en *II Congreso del GE-IIC. Investigación en Conservación y Restauración*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 9-11 de noviembre de 2005, pp. 169-179.

Respecto a los procedimientos de forración, Poleró opinaba que en los museos franceses abusaban de dejar los soportes excesivamente planos, con el riesgo de borrar la textura del artista. En cuanto a las limpiezas y falsas pátinas, también denunció los desastrosos resultados obtenidos en otros museos europeos, principalmente en el del Louvre, cuando “no se encuentra el justo medio necesario (...). Por nuestra parte confesamos que más nos agrada un cuadro recargado con ese tono apacible que el tiempo solo puede imponer, que verle demasiado limpio, hasta el punto de poder considerarle barrido”.¹¹ En este sentido, fue un ferviente defensor de las limpiezas ejecutadas en el museo español, por considerarlas muy respetuosas con la pátina natural del tiempo, lo que permitía diferenciar entre autores, escuelas y estilos, lejos de imponer formas de proceder uniformes que anulaban el mérito distintivo de cada artista.

Junto a Poleró, el otro gran tratadista español decimonónico fue Mariano de la Roca y Delgado que, en 1880, publicó el tratado *Compilación de todas las prácticas de la pintura, desde los antiguos griegos hasta nuestros días*, que se completó con un apartado dedicado a la limpieza, forración y restauración de los cuadros. En él abordó la limpieza de una pintura al óleo y, consciente de que se trataba de un proceso irreversible y no debía eliminar la pátina, planteó un tipo de limpieza gradual y respetuosa.¹² Aunque explicaba la realización de algunas operaciones agresivas todavía habituales, como las trasposiciones, también abogaba por los criterios de respeto y mínima intervención que tenían cada vez más fuerza.

Con todo, en los países mediterráneos predominó un criterio de retoque pictórico ilusionista, por superposición de veladuras, que se ajustaran al máximo al color y a la técnica pictórica original. En este sentido, en España aún pasarían varios años hasta que se adoptase un sistema de reintegración discernible, que ya empezaba a practicarse en Europa para evitar que ese procedimiento mimético pudiera llevar a la falsificación por confundirse con la factura original. Por lo general, en Europa las lagunas comenzaban a reintegrarse a partir de una trama de rayado y, sobre todo, mediante “el puntillismo, basado en las teorías de color de Chevreul, los impresionistas y divisionistas”.¹³

A pesar de los referidos avances decimonónicos, el impulso definitivo de la restauración se produjo en el siglo XX, como consecuencia del

11 Vicente Poleró y Toledo. *Breves observaciones sobre la utilidad de reunir en uno solo, los dos museos de pintura de Madrid, y sobre el verdadero estado de conservación de los cuadros que constituyen el Museo del Prado*. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Eduardo Cuesta, 1868, p. 19.

12 Carmen Carretero Marco, *op. cit.*

13 Ana María Macarrón Miguel, *op. cit.*, p. 240.

incomparable desarrollo normativo y legislativo, en paralelo a la constitución de una sólida estructura docente reglada. Asimismo, en el siglo XX tuvo lugar un auténtico crecimiento institucional y, con ello, de los talleres de conservación y restauración, que fueron incorporando laboratorios científicos y los avances técnicos más punteros, lo que conllevó la necesidad de equipos multidisciplinares y la consideración de una forma de trabajo interdisciplinar. Estos avances revirtieron en la transformación que experimentó, en el curso del siglo XX, el restaurador de obras de arte hacia el conservador-restaurador de bienes culturales. Tal consolidación profesional hizo necesaria la definición de un código deontológico específico y la demanda sistemática de un profesional altamente especializado.

En el ámbito de los criterios de intervención, en el siglo XX cobró fuerza una nueva corriente, la *restauración crítica*, que reclamaba individualizar las actuaciones dentro de un procedimiento de valoración crítica. Uno de sus máximos exponentes fue Cesare Brandi, director del Istituto Centrale per il Restauro, de Roma, desde 1938 a 1961, y autor de la célebre *Teoria del restauro* (1963). Para Brandi, la restauración debía encaminarse al reconocimiento de la denominada “unidad potencial de la obra de arte”, sobre la base de su consistencia física y a su doble valoración, estética e histórica, con vistas a garantizar su transmisión a las generaciones futuras. Esta misma institución promulgaría la célebre *Carta del Restauro* (1972) considerada, al menos en los países occidentales, como la “carta magna” de la conservación y restauración.¹⁴ En su artículo 4 establecía una distinción entre salvaguardia (próxima al concepto actual de conservación preventiva, al definirla como cualquier medida conservadora que no implique la intervención directa sobre la obra) y restauración (encaminada a mantener, facilitar la lectura y transmitir íntegramente al futuro las obras de arte). Además, en ella se destacaba la importancia de elaborar informes técnicos, de documentar y difundir el proceso y los resultados, así como de potenciar los criterios de respeto por el original (solo admitiéndose modificaciones con fines estructurales, no estilísticos), el reconocimiento de la intervención y su reversibilidad. No obstante, los principios brandianos y los enunciados en la *Carta del Restauro*, considerados como los grandes precursores de la restauración moderna, han sido revisados y discutidos desde finales del siglo XX. Y es esta controversia sobre los principios que deben regir la restauración en nuestro tiempo, la que alumbró el epígrafe dedicado a la revisión de criterios que constituye la piedra angular de este artículo.

14 Manuel Tobaja Villegas. “El problema de los criterios y un poco de historia, en la conservación y restauración de obras de arte”, *Atrio: revista de historia del arte* N° 2, 1990, p. 168.

Justificación de la investigación

Todos los temas planteados hasta ahora fueron abordados en la tesis doctoral europea defendida en 2010 en la Universidad Politécnica de Valencia.¹⁵ El trabajo realizado entonces vio la luz en dos libros independientes, publicados en 2012 y 2013 respectivamente. El primero abordaba el estudio del restaurador de obras de arte en España durante los siglos XVIII y XIX,¹⁶ mientras que el segundo continuaba este estudio secuencial desde el siglo XX hasta nuestros días.¹⁷ El análisis que se presenta aquí formó parte de esta investigación, pero no se incluyó en la publicación porque constituía un capítulo independiente. En él se ponía el acento en la multiplicidad y variabilidad de criterios que han prevalecido en esta materia en el transcurso del siglo XX. Con todo, sigue la metodología abordada en el conjunto de la investigación, que combinó la consulta de fuentes documentales y bibliográficas con otras técnicas de análisis cualitativas, más frecuentes en las ciencias sociales; nos referimos, en particular, a la entrevista a destacados profesionales vinculados al campo profesional de la conservación y restauración.¹⁸

En definitiva, partiendo de la necesaria multiplicidad que demanda en nuestros días la conservación y restauración, analizaremos las principales transformaciones en cuanto a criterios de intervención que han tenido mayor repercusión en el siglo pasado. En este sentido, la posibilidad de dar voz a los informantes referidos constituye una técnica metodológica privilegiada para conocer las impresiones de todos estos profesionales que cuentan con una dilatada experiencia y trayectoria profesional en el ámbito disciplinario que nos ocupa.¹⁹

15 Dicha investigación fue reconocida con el Premio Extraordinario de Tesis Doctorales convocado por la Universidad Politécnica de Valencia en 2011.

16 Teresa Vicente Rabanaque. *El restaurador de obras de arte en España durante los siglos XVIII y XIX. Nacimiento y reconocimiento de una profesión*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2012.

17 Teresa Vicente Rabanaque. *Del restaurador de obras de arte al conservador-restaurador de bienes culturales. La consolidación disciplinar y profesional de la restauración en España (siglos XX y XXI)*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2013.

18 En la mayoría de ocasiones, el interés por incorporar el testimonio de los informantes entrevistados se justifica por su labor en diferentes talleres institucionales de primera fila, como pueden ser los del Museo Nacional del Prado, el Museo Thyssen-Bornemisza, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid; el Museo Nacional de Arte de Cataluña, en Barcelona, o el Museo de Bellas Artes de Sevilla. En paralelo, se entrevistó a numerosos docentes de las principales escuelas y facultades de Conservación y Restauración en España, a científicos que trabajan o han trabajado en los laboratorios institucionales, así como a destacados historiadores del arte que han abordado este objeto de estudio.

19 De todos ellos se referencia su situación laboral en el momento en que fueron entrevistados (conscientes de que en nuestros días algunos de ellos se han jubilado o han cambiado de cargo).

2. Revisión de los criterios vigentes en el siglo XX

El estudio de la conservación y restauración resulta inseparable de los sujetos profesionales para entender los intereses y motivaciones que han impulsado, tanto el desarrollo de esta disciplina como los criterios hegemónicos que han marcado las intervenciones en el curso del siglo XX. El hecho de considerar la relevancia que tiene en este proceso de activación patrimonial el sujeto profesional implica distanciarse de los estudios tradicionales que fijaban su interés en el objeto intervenido. Esto nos conduce a revisar y, en ocasiones, cuestionar algunos criterios vigentes, en tanto que fueron formulados y sólidamente establecidos sobre la base de la consideración del objeto. De tal modo, los principios de “objetividad”, “materialidad”, “tangibilidad”, “autenticidad” u “originalidad”, que han tenido un protagonismo indudable en el siglo pasado (y, en ocasiones, hasta la actualidad) resultan susceptibles de ser reformulados en el presente. Así pues, desde el momento en que se da entrada y voz a los sujetos al reconocer su papel protagonista en el proceso de conservación y restauración de los bienes culturales, cambia el punto de mira desde el que se han abordado muchos de los estudios acometidos hasta el momento. En este sentido, Cruces habla, por ejemplo, de la necesidad de “deconstruir la autenticidad”.²⁰ En realidad, la autora emplea este término al hilo de la multiplicidad de valores que definen el patrimonio en la Modernidad. En su opinión, esta diversidad de significados exige un proceso de deconstrucción y redefinición de los criterios vigentes. Al respecto, como hemos referido, resulta indudable que el patrimonio cultural y, con él, la conservación y restauración, son procesos estrechamente relacionados cuya institucionalización se dio de forma paralela desde el siglo XIX. De ahí que las transformaciones que introdujo la Modernidad, y en especial la relevancia que adquirió con ella el sujeto profesional, nos lleven a trasladar esta idea de “deconstrucción de la autenticidad” al campo de la conservación y restauración.

Partiendo de esta premisa, a continuación analizaremos algunos de los axiomas más reivindicados en el ámbito de la conservación y restauración desde el siglo pasado con objeto de calibrar el impacto y la trascendencia que han tenido a la hora de dirigir las actuaciones de los conservadores-restauradores del siglo XX. Asimismo, valoraremos su idoneidad o legitimidad en el presente, apoyándonos en las fuentes documentales consultadas y en las entrevistas realizadas a destacados profesionales cuya formación en conservación y restauración (y, en

20 Cristina Cruces Roldán. “El patrimonio, tejido y destejido”, *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* Nº 58, 2006, p. 70.

ocasiones, historia del arte) convierten sus testimonios en una fuente de información de gran relevancia.

La búsqueda del aspecto “original” y su vinculación con la idea de “lo auténtico” y “verdadero”

Quizás, uno de los temas más debatidos en el curso del siglo XX tiene que ver con la polémica que ha suscitado la posibilidad de recuperar o no el aspecto primigenio de la obra, vinculando la idea de preservar el “original” con la de restablecer su estado “originario”. Como se ha señalado en la introducción, la idea de pasado es clave en la articulación del patrimonio y, en este caso, la concepción de ir en busca de un “pasado perdido” nos remite a la búsqueda de lo “auténtico” y “verdadero”. No faltan casos de conservadores-restauradores que establecen esta similitud y anhelan esa búsqueda del aspecto que la obra debió presentar en su origen. Así lo demostró John Brealey cuando, tras la limpieza de *Las Meninas*, afirmó: “*Las Meninas* ofrecen ahora una tonalidad maravillosa, la misma que dio Velázquez en 1657”.²¹

Diferentes autores consideran que esta postura, que ante todo persigue llegar a un supuesto estado “originario”, se enmarca dentro de una actitud de prejuicio histórico, pues enfatiza el retorno al origen en detrimento de otros períodos históricos. Con ello, se reduce la esencia del bien cultural a un momento muy concreto, que fue el de su creación. Esto ha derivado en una actitud de “fetichismo material”,²² por llevar a la firme convicción de creer que se han conservado los materiales “originales” de antaño. Sin embargo, “pretender remontar los años, separando una capa de otra hasta llegar a lo que erróneamente se supone que era el original de la obra, es cometer un crimen, no solo de sensibilidad sino también de enorme presunción”.²³

Es, en definitiva, una utopía pretender alcanzar ese estado original que es hoy irrecuperable, esto se evidencia, por ejemplo, en el craquelado, que se considera un signo de antigüedad de la obra que no debe eliminarse ni disimularse, dado que constituye un testimonio de su proceso natural de envejecimiento (figura 1). Algunos autores van más allá al trasladar esta idea de recuperación y reinstauración de los valores originales al mismo concepto de la restauración, por creer que los objetivos que evoca esta terminología resultan confusos e inalcanzables:

21 Citado en Ana Macarrón Miguel y Ana González Mozo. *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Madrid, Tecnos, 1998, p. 94.

22 Salvador Muñoz Viñas. *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid, Síntesis, 2003, p. 98.

23 James Beck. *La restauración de obras de arte. Negocio, cultura, controversia y escándalo*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, p. 173.

En el sentido del diccionario y en el sentido que todo el mundo lo entiende, "restaurar" es imposible. Entiendo que es "intervenir para la conservación". Creo que se entiende mucho como la soberbia de la persona que cree que puede recuperar, como la ignorancia de la persona que cree que la transformación física de la obra de arte es reversible, que no entiende la imposibilidad de luchar contra el envejecimiento (...). Y no nos ha llegado ninguna obra que pudiera decir que se conserva como nació.²⁴

En el caso particular de los monumentos, resulta aún más difícil medir el grado de "objetividad" sobre la base de la relación de proximidad con el supuesto "original", pues la mayoría de construcciones se dilataron en el tiempo y en ellas convergen distintos estilos. Así lo reconoce este mismo informante:

Te dicen: "mira esa fachada, o ese edificio, es medieval" (...). Me parece tremendo que al ponerte delante de las obras puedas equivocarte tan terriblemente queriendo tomarlas como testimonio auténtico de lo que fue ese pasado (...). Creo que restaurar es intervenir como en cada momento la historia ha marcado (...), con una preocupación por la estructura física y por recuperar una estructura más sana. Y, sobre todo, por recuperar una visión crítica, que no nos engañe. Creo que voluntariamente se ha engañado siempre, creo que voluntariamente se ha querido borrar la historia y creo que voluntariamente se sigue haciendo así.²⁵

Estas diferentes fases de creación cuya suma constituye la historia del bien cultural, entendido en toda su magnitud y su complejidad, se han definido como "protoestados" y la prioridad de unos frente a otros implica, de forma ineludible, un criterio de selección que siempre será intencional y jerárquico, pues implica un proceso de discriminación:

El reconocimiento de que pueden existir varios protoestados (que dependen de quién lo establezca y de sus ideas particulares) es, o debería ser, una premisa fundamental en cualquier operación de Restauración. La creencia de que hay un estado de verdad más verdadero que otros, un estado superior a los demás, es una manifestación de soberbia intelectual o una falta de imaginación para pensar otras actitudes distintas de la propia.²⁶

Al respecto, determinados autores al referirse a las lagunas, afirman que "representan algo que estuvo y ya no está; pero no tienen ningún tipo de relación objetiva con la obra".²⁷ A pie de página, se aclara que

24 Entrevista a D. José María Cabrera Garrido, el primer químico del Instituto del Patrimonio Cultural Español, en Madrid y, en el momento de la entrevista, director de una empresa privada de restauración.

25 *Ibidem*.

26 Salvador Muñoz Viñas, *op. cit.*, pp. 90-91.

27 Ana Macarrón Miguel y Ana González Mozo, *op. cit.*, p. 129.



Figura 1. Craquelado de un lienzo del siglo XVIII donde se representa una imagen de la *Piedad*.

aquí el término “objetiva” se emplea en el sentido de que “no tiene nada que ver con el origen y creación de la obra, con su esencia original”.²⁸ Esto enlazaría con el discurso planteado anteriormente, que vinculaba lo “objetivo” con lo “originario”, e implicaba borrar toda alteración física sufrida en el tiempo. No obstante, cabría objetar que las lagunas forman parte de la obra al igual que la propia materia “originaria” y, precisamente, estas sí constituyen una realidad “objetiva” en la medida en que

²⁸ *Ibidem*.

pueden ser consideradas “tautológicamente auténticas”.²⁹ Es decir, son “auténticas” o “reales” por el hecho de existir y conformar el estado actual del objeto cultural, así como de constituir un testimonio innegable de su historia, como evidencian los daños en una pintura mural de la Pieve di Santa Maria Assunta, Condino (Trento, Italia), producto de los golpes producidos antes del proceso de encalado que tuvo lugar en el siglo XVII y que distorsionan en gran medida la legibilidad de la imagen (figura 2). Y esta es la razón por la que, en ocasiones, se ha decidido mantenerlas en lugar de reintegrarlas, dada la relevancia de la información complementaria que aportan, como sucedió con unas puertas de bronce del siglo XV que cerraban el acceso a Castel Nuovo (Nápoles, Italia), actualmente expuestas en el Museo Cívico, ubicado dentro del mismo castillo. Los daños sufridos en los ataques a este recinto fortificado se han mantenido como testigos de los hechos históricos (figuras 3 y 4).

En cualquier caso, el conservador-restaurador, respaldado por los criterios y la corriente teórica de su tiempo, será quien determine cómo acometer cada intervención y hasta qué punto llegar. Más aún, este procedimiento se llevará a cabo previa selección de aquellas obras cuya intervención se considere prioritaria, siempre atendiendo a un criterio patrimonial. Así lo señala Dezzi Bardeschi, quien también alude a un concepto “fetichístico”, en consonancia con Muñoz, para referirse al empeño de aferrarse a los materiales “originarios” que deben preservarse:

¿Quién decide cuál es la norma y cuál es la excepción, qué es canónico y qué es diverso, que cosas deben ser fetichísticamente congeladas a ultranza (...) realizando una réplica espectral de aquello que ya no existe, fruto de una inevitable repetición diferente, y qué cosas deben ser, viceversa, sustituidas y eliminadas para siempre, sin lamentos y sin derecho de apelación, de la estratificada historia de la cultura humana?³⁰

El relativismo científico y la necesidad de considerar los valores perceptivos

La idea de selección y jerarquización, tanto de los bienes patrimoniales como de los mismos procedimientos que se vayan a aplicar en cada intervención, evidencia el hecho de que la propia disciplina de la conservación y restauración, en su desarrollo, ha experimentado un continuo proceso de transformación. Si bien se ha avanzado hacia una serie de principios reivindicados y aceptados por la mayoría, dicho proceso no puede entenderse como algo estanco y concluido, pues está sujeto a los

²⁹ Salvador Muñoz Viñas, *op. cit.*, p. 93.

³⁰ Ignacio González-Varas Ibáñez. *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid, Cátedra, 1999, p. 281.



Figura 2. Daños en una pintura mural de la *Pieve di Santa Maria Assunta*, Condino (Trento, Italia).

condicionantes de cada sociedad y de cada momento histórico. Desde este prisma, la intervención no puede fundamentarse en procedimientos sistemáticos generalizados, sino que requerirá una reflexión crítica que permita poner en práctica la metodología más oportuna en cada caso concreto. Así lo confirma el siguiente testimonio:

Puede haber una obra en la que el análisis –incluso el perceptivo– te diga que hay una serie de repintes, de superposición de capas. Y entonces ya entra en juego el criterio: ¿se eliminan para dejar la pintura anterior o se dejan? Habría un tercer punto en conflicto, que sería: ¿se deja la historia de la obra? Porque forma parte de la historia de la obra. Es muy complicado, cualquier decisión puede ser controvertida (...). ¿Qué haces? ¿Qué es lo más acertado? Pues es discutible.³¹

Si asumimos que cualquier decisión que pretenda dar con el procedimiento más acertado es “relativa y discutible”, incluso los supuestos consolidados son susceptibles de ser revisados. De lo contrario, se aplicarían indistintamente los mismos criterios para cualquier obra, en lugar de admitirse que no hay una forma de proceder única ni universal, sino que esta dependerá de cada caso particular. Cabe preguntarse si las operaciones a desarrollar son realmente necesarias y sopesar los posibles riesgos y beneficios que conllevan: “Antes de acometer acciones irreversibles tiene

31 Entrevista a Dña. Margarita San Andrés Moya, profesora titular de la Facultad de Bellas Artes de Madrid.

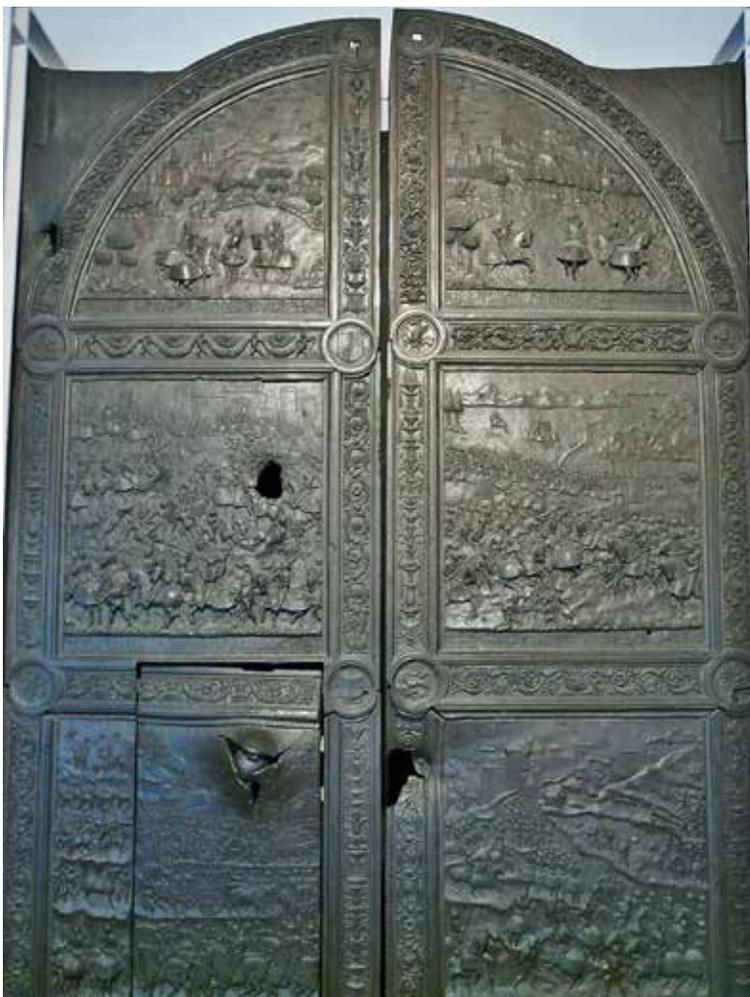


Figura 3. Puertas de bronce del Castel Nuovo (Nápoles, Italia).

que haber una postura filosófica firme ante las opciones más amplias (...). La restauración es, en definitiva, crítica”.³²

Esto nos lleva a cuestionar presupuestos que han gozado de gran consistencia en el siglo XX, como aquel promulgado en la Carta de Venecia (1964): “La restauración termina donde comienza la hipótesis”. En consonancia con lo apuntado, cabe considerar que, si tales hipótesis

³² James Beck, *op. cit.*, pp. 216-217.



Figura 4. Detalle de las lagunas y de la bala de cañón incrustada en uno de los paneles de la puerta de acceso a Castel Nuovo (Nápoles, Italia).

no se plantean desde un principio y se tienen presentes durante el transcurso de la intervención, la restauración se concibe entonces en términos absolutos e incuestionables. Sin embargo, la ciencia es “constitutivamente social”³³ y ofrece siempre una versión de las “certezas”. De ahí que consideremos que la restauración debe implicar siempre una lectura interrogativa. Así lo reflexionan algunos autores:

Lo que hagas es una cuestión que tiene que nacer siempre de un conocimiento profundo, que te va a conducir a unas preguntas (...) para, en primer lugar, resolver los problemas técnicos de cara a su conservación y que esas actuaciones se inserten, prudentemente, en lo que siempre decimos del bipolo estético-histórico (...). Insisto, sustituir el valor de la duda por la palabra pregunta; la pregunta siempre es un motor (...). Las contradicciones no son para tirarlas a la basura, son para trabajar con ellas (...); hay que potenciarlas, no hay que apagarlas.³⁴

Para buscar respuestas a tales preguntas resulta innegable la importancia de la ciencia, pero tampoco el respaldo científico nos exime de obtener a menudo resultados controvertidos. De hecho, la llamada

33 S. Woolgar, *Ciencia: abriendo la caja negra*. Barcelona, Anthropos, 1991, p. 19.

34 Entrevista a D. José María Cabrera Garrido.

corriente de la restauración “científica”, impulsora de la práctica de limpieza radical o total que estableció Helmut Ruhemann, ha sido objeto de fuertes polémicas en el transcurso de la historia por promover intervenciones demasiado agresivas. Por tanto, los datos y resultados que aporta el análisis científico también deben ser analizados y revisados críticamente. En este punto, Beck nos llama la atención: “¿Necesitamos que alguien nos recuerde cuántas certezas científicas han tenido que ser abandonadas ante la aparición de nuevos datos? (...). Si las intervenciones modernas son realmente ejercicios científicos, ¿cómo se puede explicar la existencia de ‘escuelas’ diferentes y metodologías antitéticas?”.³⁵

A esto hay que sumar que “nuestra visión no es objetiva y aséptica, sino condicionada por nuestra propia cultura, nuestra forma de percibir, sentir, experimentar”.³⁶ En consecuencia, la restauración –como ninguna otra ciencia– no puede entenderse de una forma exacta e incuestionable, sino que en ella deberán conciliarse los resultados analíticos con otro tipo de criterios perceptivos. Tras la problemática que generó el resultado de aquella corriente de “restauración científica”, algunos informantes defienden un modelo de “restauración crítico-conservacionista”:

La proyección nueva, moderna de la restauración, para mí es lo que llamaríamos la “restauración crítico-conservacionista” (...). Creo que nace fruto directo de la Gestalt psicología, en los años sesenta (...) La aplicación de la Gestalt (...) lo veo como una manifestación de una manera de pensar, que es la que nos lleva a esta situación de revisión crítica.³⁷

La influencia de las teorías gestálticas en el ámbito de la restauración (visible, por ejemplo, en los diferentes sistemas de reintegración de lagunas) supuso la revisión y aplicación de nuevos métodos que anticipaban una nueva manera de entender la restauración. En la actualidad no podemos eludir este tipo de cuestiones perceptivas que, necesariamente, incorporan la mirada y lectura comprensiva que pueda hacer el espectador ante el resultado de nuestra intervención. Reconocer este hecho supone, por una parte, implicar al espectador como sujeto activo en todo el proceso de restauración y, por otra, admitir la incidencia social que pueda tener la actuación realizada. A su vez, todo ello nos lleva a asumir que la lectura que se haga de ese bien cultural dependerá de cada sujeto histórico, inserto en una determinada época. De igual modo, resulta inviable la defensa de un estado de completa neutralidad por

35 James Beck, *op. cit.*, p. 199.

36 Ana Macarrón Miguel y Ana González Mozo, *op. cit.*, pp. 85-86.

37 Entrevista a D. José María Cabrera Garrido.

parte del conservador-restaurador ante la obra, en la medida que este también se rige por los criterios propios de su época. Por tanto, no podemos obviar que la restauración estará condicionada por su contexto sociocultural: “Ni siquiera con la mejor voluntad del mundo y con una actitud plenamente coherente puede un restaurador mostrar ‘neutralidad’ ante la obra de otra persona, perteneciente a otra cultura y situada en otra época histórica”.³⁸

Todo bien cultural cobra sentido al ser percibido por los sujetos, dentro de una lectura plural. Al aceptar la importancia que tiene el colectivo en todo este proceso de activación patrimonial, entran en juego cuestiones que tienen que ver con las teorías de la percepción, así como con la incidencia o impacto social que la intervención pueda suscitar. La restauración debería tener en cuenta tales consideraciones teóricas, como apunta el siguiente informante: “El patrimonio tiene que ser comunicación y nosotros, desde ese punto de vista, somos las personas que lo vamos a poner en valor para que pueda comunicar y para que pueda ser conocido. Yo creo que ahí está la gran labor del restaurador”.³⁹

Al respecto, Alcántara afirma: “El ser obra de arte no es una cualidad objetiva de una cosa, sino que depende de que el espectador lo reconozca como tal”.⁴⁰ También Martínez Justicia y Sánchez-Mesa señalan varias ideas interesantes sobre el proceso histórico y crítico al que está sujeto el objeto cultural desde su creación, bajo el concepto de “horizonte de expectativas”.⁴¹

A la hora de acometer una intervención, debemos reflexionar sobre cuál es su valor en nuestro horizonte de expectativas (rastrear el proceso histórico y las valoraciones intermedias que han construido la imagen que hoy tenemos de él) y cuál puede ser el impacto que en dicho horizonte puede tener la intervención en uno u otro sentido (...). A la hora de restaurar una obra tendríamos también en cuenta el grado de satisfacción que la obra obtiene en el horizonte de expectativas del espectador.⁴²

38 James Beck, *op. cit.*, p. 177-178.

39 Entrevista a D. Ubaldo Sedano Espín, jefe del Área de Restauración del Museo Thyssen Bornemisza, Madrid.

40 Rebeca Alcántara Hewitt. *Un análisis crítico de la teoría de la restauración de Cesare Brandi*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000, p. 53.

41 Esta idea fue introducida en la sociología de Karl Mannheim y también ha ocupado un papel destacado en la epistemología de Karl Popper.

42 María José Martínez Justicia y Dolores Sánchez-Mesa Martínez. “La restauración como diálogo con la obra de arte. A propósito de una ‘disputa’ en Granada”, en *ICOM Committee for Conservation. XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, 3-6 de octubre de 1996, Castellón, Servei de Publicacions-Diputació de Castelló, pp. 543-557.

Por tanto, la restauración no puede entenderse desde parámetros fijos e inamovibles. La idea del original como algo estático a lo que retornar se desecha y la obra de arte se concibe en continua transformación. Este argumento lleva a Martínez Justicia y Sánchez-Mesa a considerar los efectos que la restauración pueda tener en el espectador. Por ello, podemos decir que se opone a la caracterización que se ha hecho de él como “agente pasivo observante”.⁴³

La influencia del contexto cultural como clave para comprender la polémica de algunas restauraciones

Solo desde la aceptación de que la restauración ha estado siempre sometida a las “modas”, y estas son variables en cada período histórico, podemos explicar la denuncia actual de determinadas intervenciones ejecutadas unas décadas atrás:

La restauración siempre ha estado sometida a la moda. Es un error pensar que en algún momento puede estar libre de los imperativos culturales de su época (...). No hay objetividad absoluta, libre de valores, y esto es válido referido también a nuestro tiempo.⁴⁴

Uno de los ejemplos más claros lo encontramos en el Taller de Restauración del Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC), en Barcelona, cuando en 1992 se procedió a la eliminación de muchas de las reintegraciones pictóricas, de tipo ilusionista, realizadas en los años cuarenta por restauradores de la altura de Josep Maria Xarrié i Mirambell o Joaquim Pradell. En su lugar, estas se sustituyeron por otras de estilo “discernible”, mediante distintos tipos de tramas diferenciadas, siguiendo los dictados que apuntaban los criterios del momento. Para Mireia Mestre Campà, actual directora del Área de Restauración y Conservación Preventiva del museo, esta actuación supuso una falta de respeto y reconocimiento hacia los restauradores de la propia institución en épocas precedentes. Así lo relató en la entrevista:

En los años noventa, cuando está Javier Barral, hay como una subversión dentro del tema de la restauración y (...) autoriza una serie de intervenciones que ahora no haríamos. Yo concibo la restauración teniendo en cuenta toda la historia previa de la propia restauración y la propia disciplina (...). Aquí hay muchas intervenciones que, realmente, son ejemplares si las sitúas en un contexto histórico determinado. Entonces las entiendes y las justificas, y creo que hay que mantenerlas.

43 Teresa Escohotado Ibor. “Aspectos generales de la restauración en el arte actual”, en *ICOM Committee for Conservation. VIII Congrés de Conservació de Béns Culturals. Ponències i Comunicacions*, Valencia, Generalitat Valenciana-Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 20-23 de septiembre, 1990, pp. 36-40.

44 James Beck, *op. cit.*, pp. 143-144.

Por ejemplo, antes de llegar aquí, estuve trabajando durante mucho tiempo para la renovación del Museo Episcopal de Vic, que no tuvo nunca un restaurador de plantilla (...). Cuando nos encargó la Generalitat hacer un proyecto de remodelación del edificio y renovar toda la museografía, allí se planteó la posibilidad de intervenir en restauración. Yo luché mucho para mantener todas las intervenciones históricas que son de diferentes épocas y que muchas, incluso, están sin documentar, para que se viese esta evolución de la propia historia de la restauración en el museo (...). Como tenemos estos instintos innatos de intentar corregir, de mejorar, hemos tenido poca formación, yo creo, en historia de la restauración.⁴⁵

En este deseo de intentar “corregir” y “mejorar” las actuaciones de épocas anteriores, al que alude Mestre, volvemos a reafirmar la idea de que toda restauración es inseparable de los criterios y condicionantes de su época, tal como reconocía Ruiz de Lacanal al afirmar que los conservadores y restauradores “son hijos naturales del tiempo en que se desarrollan, entendiéndose que los criterios de intervención, capacitación y funciones, no son sino reflejo de la Cultura de su momento”.⁴⁶ Mestre afirma al respecto que las intervenciones del pasado pueden resultar “ejemplares si las situas en un contexto histórico determinado”,⁴⁷ con independencia de su proximidad a los criterios vigentes. Entonces estaremos en situación de interpretarlas y de justificarlas con una actitud histórica y, en consecuencia, de comprender la conveniencia de mantenerlas, pues no solo forman parte de la historia material de la obra sino que, también, a través de ellas tiene su continuidad y razón de ser la historia de la propia restauración.

En este sentido, no es extraño encontrar más opiniones de la labor llevada a cabo en el MNAC en defensa de las restauraciones del pasado:

Eran retoques muy correctos. Y entonces acusaron a Pradell de falsificador. Pradell tiene unas manos fantásticas. Yo tengo fotografías: reconstruye de forma muy meticulosa para no tapar absolutamente nada de original. Pero entró de director del museo Javier Barral (...). El gran problema que tiene la restauración, y no lo digo como una frase lapidaria, son las modas (...). Pradell hace un retoque de tipo ilusionista, lo hace muy bien. Ahora ya no se lleva esto, pero para hacer un buen *rigatino* también debes saber hacer lo otro (...). Esto que se hizo hace veinte años de cargarse restauraciones, creo que ahora ya no se haría. Pero eran los propios restauradores los que deberían haber tenido un poco de

45 Entrevista a Dña. Mireia Mestre Campà, directora del Área de Restauración y Conservación Preventiva del Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC), Barcelona.

46 María Dolores Ruiz De Lacanal Ruiz-Mateos. *Conservadores y Restauradores en la Historia de la Conservación y Restauración de Bienes Culturales: estudio del perfil y la formación*. Madrid, Gráficas Olimpia, 1994, p. 13.

47 Entrevista a Dña. Mireia Mestre Campà, Directora del Área de Restauración y Conservación Preventiva del Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC), Barcelona.

sentido común. ¿Por qué nos vamos a cargar una obra de Grau o de Pradell para dejar ahí una tinta neutra?⁴⁸

Esta percepción ha llevado a reclamar, en la actualidad, una actitud más prudente a la hora de juzgar las intervenciones pasadas. Como ya hemos avanzado, hay quien plantea que, con frecuencia, los propios conservadores-restauradores hemos sido los principales enemigos de nuestros colegas de profesión precedentes. A menudo olvidamos a nuestros precursores y a ellos debemos muchos de los conocimientos actuales:

Ha habido personas que han venido aquí a hacer prácticas y que me han dicho que el Quim49 era un gran falsificador. Me enervo rotundamente con esta palabra (...). Era un gran retocador o reintegrador (...). "Quims Pradells" quedan pocos, porque se pasaba muchas horas, jamás perdía la paciencia, trabajaba por veladuras (...), tenía una paleta pequeña y gastaba poquísimos pigmentos. Era justo, preciso. Las prisas son enemigas en restauración (...). Si te acercas a una obra, cuando bajemos a la sala, ves enseguida hasta donde están reintegradas y hasta donde no, aunque la reintegración sea totalmente integral (...). No se pueden tratar todas las obras igual porque no todas son iguales (...). Ni porque es época de hacer *tratteggio*, todas con *tratteggio*, ni porque sea época de hacer mimetismo todas bajo ese mimetismo (...). Hay que conservar las restauraciones de entonces que se hicieron con mucho respeto y que están muy bien hechas. Aunque hoy no las hicieras así, la obra sigue estable, tienen una lectura correcta.⁵⁰

De todo ello se desprende que todo retoque o intervención estética conllevará siempre cierto grado de interpretación y este será inseparable de su contextualización (figuras 5 y 6). A su vez, la aceptación de las modas nos permite comprender la variabilidad y transformación que han sufrido los criterios en cada época, no pudiendo entenderse estos de una forma exclusiva ni inamovible: "Todo evoluciona, básicamente, porque hay desde metodologías distintas a productos nuevos (...). Al tener más conocimiento, los criterios cambian y, sobre todo, al tender hacia la conservación y conservación preventiva".⁵¹

Así, numerosos autores contemporáneos reconocen que toda restauración es inseparable de los principios o normas del momento, que

48 Entrevista a D. Josep M^a Xarrié i Rovira, exdirector del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya en Valldoreix, Barcelona. A su vez, es hijo de uno de los pioneros de la restauración del siglo XX en Cataluña, Domènec Xarrié i Mirambell.

49 Nombre coloquial por el que se conocía popularmente al célebre restaurador Joaquim Pradell.

50 Entrevista a Dña. Teresa Novell Carné, conservadora-restauradora de Pintura del Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) en Barcelona, España.

51 Entrevista a Dña. M^a Àngels Balliu i Badia, profesora de Conservación y Restauración de Documento Gráfico en la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Cataluña, Barcelona.

priorizan la forma de proceder: “El criterio depende de la pieza y depende de donde vaya. Si va al culto religioso, se termina más (...), porque un santo mutilado ‘no hace milagros’ (...). Aunque la de mi padre fue una época que se terminaban bastante las piezas. Lo que no se hacía nunca, ni en el Museo de Arte de Cataluña ni en el campo privado, era inventar. Y no tapar nunca nada de original”.⁵²

De hecho, estos cambios se han producido con rapidez y muchos de los conservadores-restauradores actuales son conscientes de ello al recordar la distinta metodología de trabajo empleada hace unos años con respecto a ahora:

Con esto de las modas, en los años sesenta (...) las tablas se engatillaban, se rebajaban para que tuvieran menos fuerza (...). Entonces les quitamos el pulmón, su respiración, la capacidad de que por sí mismas pudieran autorregularse (...). La madera es un material natural y por lo tanto con los condicionantes de temperatura y humedad, ella misma provoca sus propias contracciones o movimientos. Fue una moda (...). La moda actual es arqueológica, de mínima intervención.⁵³

Y en esta misma línea se sitúa este otro testimonio:

El hecho de entelar los cuadros, hace unos años lo hacíamos sistemáticamente y ahora cuestionamos mucho este criterio de intervención (...). Tenemos que estar en constante revisión. Por eso está bien estar en contacto con otras personas, no solo de España, sino del resto del mundo (...). Hay profesionales, quizá un poco de la vieja escuela, que son muy reticentes a modificar estos criterios de intervención con los que chocamos a veces; pero son los menos.⁵⁴

En líneas generales, podemos decir que, si bien en épocas precedentes las actuaciones en restauración se caracterizaban por ser más intervencionistas, en la actualidad prevalece un criterio que prioriza la conservación y cuyo principal objetivo podría resumirse en la siguiente frase: “La intervención mínima y el respeto máximo”.⁵⁵ Esto ha llevado a ciertos autores a la defensa de la no intervención en lo referente a la recomposición estética de las lagunas, siempre que se hubiese garantizado la estabilidad de la pieza desde un punto de vista estructural. Pero esta postura no es nueva. Ya en el siglo XIX Mérida afirmaba: “La restauración de estatuas debería circunscribirse a la ejecución de los trabajos estrictamente necesarios para dar consistencia a la obra. No se le ocurriría a ningún estatuario restaurar

52 Entrevista a D. Josep M^a Xarrié i Rovira.

53 Entrevista a Dña. Teresa Novell Carné.

54 Entrevista a Dña. Lúcia Balust i Claverol, profesora de Conservación y Restauración de Pintura de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Cataluña, Barcelona.

55 Entrevista a Dña. Margarita San Andrés Moya.



Figura 5. Detalle de una reintegración mural con *tratteggio*.

el brazo de la Venus de Milo”.⁵⁶

Hoy en día, dicha premisa sigue estando vigente: “Ahora no te planteas añadir un brazo a una escultura, pero en otro momento nadie se planteaba ver una escultura sin brazos. Y si le faltaba pintura, había que ponérsela (...). Era una cuestión estética, muchas veces”.⁵⁷ Para tratar de paliar estos conflictos, y conscientes de que toda restauración siempre va a suponer una transformación, tal vez uno de los principales avances en el siglo

XXI con respecto al anterior haya sido el espectacular desarrollo que ha experimentado la conservación preventiva. Este criterio conservacionista nos lleva incluso a preservar los materiales de antaño que, tiempo atrás, podían considerarse secundarios y eran a menudo repuestos por otros actuales. Veamos algunos ejemplos que nos parecen al respecto muy ilustrativos: “Se trata de conservar. Antes un clavo de hierro que tú quitabas se tiraba. Ahora no se tira, ahora se limpia cuidadosamente y, si se puede, se restituye. Porque ha cambiado el criterio. Ahora es muchísimo más respetuoso”.⁵⁸

Ahora bien, no todos los criterios que se han establecido en el presente (tales como el respeto del bien cultural, el reconocimiento y la

56 Citado en María Dolores Ruiz De Lacanal Ruiz-Mateos. *El conservador – restaurador de bienes culturales. Historia de la profesión*. Madrid, Síntesis, 1999, p. 193.

57 Entrevista a Dña. Judith Gasca Miramont y Dña. Ángeles Solís Parra, conservadoras-restauradoras de la colección de yesos de la Academia, en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

58 Entrevista a Dña. Fuensanta de la Paz Calatrava, jefa del Área de Restauración, y Dña. Rocio Viguera Romero, conservadora-restauradora, ambas trabajan en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

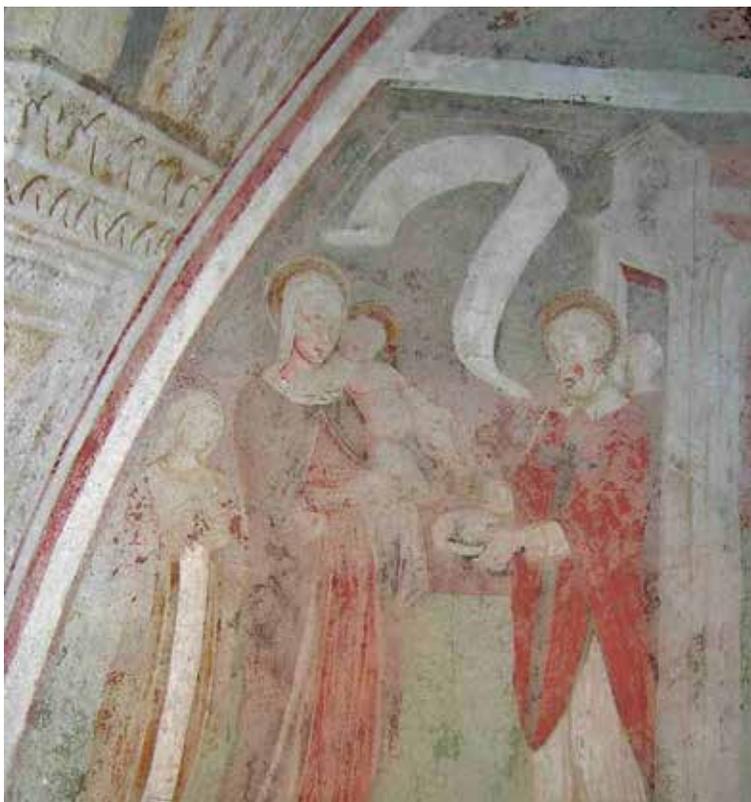


Figura 6. Detalle de una reintegración mural hecha a *sotto tono*.

reversibilidad de los materiales utilizados en la restauración, o la mínima intervención) gozan de la misma aceptación. Sin duda, de todos ellos, el más debatido es el de la reversibilidad, al discutirse la posibilidad de eliminar por completo los materiales aplicados y que la obra pueda volver a “recuperar” su aspecto previo a la intervención.⁵⁹ Hasta tal punto que algunos llegan a preguntarse: “¿A qué llamamos reversibilidad? Me parece que es una utopía dentro de la restauración”.⁶⁰

En suma, aunque la restauración se apoya en una serie de criterios aceptados, muchos autores son conscientes de la relatividad de algunos conceptos que, con anterioridad, parecían incuestionables:

59 En consonancia con la crítica que ciertos autores habían hecho, por su inviabilidad, de la idea de “recuperación” o “vuelta al origen”.

60 Entrevista a D. Ubaldo Sedano Espín.

“Yo creo que los criterios sí tienen la misma vigencia, lo cual no quiere decir que hayan sufrido matices en cuanto a la interpretación y a la aplicación. Porque, por ejemplo, el criterio de la reversibilidad, cuando surgió parecía que era claro y meridiano y con el tiempo se ha visto que es relativo. Lo cual no quiere decir que no se busque o que no se pretenda”.⁶¹

La necesidad constante de revisión nos lleva, de forma irremediable, a adoptar una actitud de cierta relatividad, pues todas las intervenciones son susceptibles de ser reinterpretadas o reformuladas: “Yo creo que los criterios son los que están marcados en las *Cartas del Restauero*, siempre que no se escleroticen sino que se actualicen constantemente (...), que no nos atengamos a ellos de una manera férrea, sino sabiendo interpretarlos y matizarlos”.⁶²

Todo lo expuesto hasta aquí explica el polémico debate que, en ocasiones, ha provocado la aplicación sistemática de ciertos procedimientos conocidos y probados. Esto resulta muy evidente en el caso de las limpiezas. Por ejemplo, la moda de eliminar el barniz oxidado en las zonas claras y no actuar en los fondos neutros ni oscuros de las pinturas determinó una particular manera de ver y entender algunas obras, como sucedió en el caso del célebre lienzo de *El Caballero de la mano en el pecho*, de El Greco. Así nos lo relató el conservador-restaurador que acometió su limpieza:

Se actuaba un poco, según las modas, los gustos de los pintores o de los restauradores. Por ejemplo, yo Riberas he hecho bastantes y ellos cogían, limpiaban las luces, desgastando veladuras, mientras que los oscuros no los limpiaban nunca. Era una interpretación completamente arbitraria y caprichosa y lo que hacían era que desentonaban los cuadros, los hacían más oscuros o más tenebristas de lo que eran. Y luego, cuando vamos a limpiarlos nosotros, nos encontramos que hay unos daños producidos por ese exceso de limpieza en las partes de luces –caras, manos–, mientras que los fondos u otras partes secundarias de la obra están íntegras (...). Problemática especial, por la polémica, la de *El Caballero de la mano en el pecho*, fue la que dio más que hablar (...). Era un cuadro de pintura veneciana que no podía tener un fondo negro donde solo se vieran más que una mano y una cabeza, eso se sabía que era una interpretación romántica (...); siempre se limpiaban la mano y la cara, que están completamente desgastadas, y el fondo se fue oscureciendo más.⁶³

61 Entrevista a Dña. Anna Nualart Torroja, profesora Titular en Conservación y Restauración de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona.

62 Entrevista a D. Manuel Prieto Prieto, profesor Titular en Conservación y Restauración de la Facultad de Bellas Artes de Madrid.

63 Entrevista a D. Rafael Alonso Alonso, conservador-restaurador de pintura del Museo Nacional del Prado, Madrid.

Por ello, la limpieza “integral” que se hizo de *El Caballero de la mano en el pecho* fue objeto de un gran debate, al mostrar que la tonalidad de fondo de la composición no era tan oscura como la mayoría creía. Con ello se rompía el mito de pintura “tenebrista” que muchos habían defendido, sustentado en el fuerte contraste de clarooscuro. Como consecuencia, la nueva visión e interpretación colectiva no satisfizo a todos en la misma medida. Pese a que esta intervención fue respaldada por buena parte del colectivo de conservadores-restauradores e historiadores del momento, no pudo escapar a la polémica. Así lo relataba el autor de la intervención: “Estaba desmitificando, claro, rompiendo el mito, y me dejaba sin dormir (...). Afortunadamente tuve el respaldo de gran parte de la profesión”⁶⁴

En este sentido, otros debates, como el suscitado por la limpieza de la famosa talla de la *Virgen de Montserrat*, más conocida como “La Moreneta”, reflejan este mismo problema:

Intervenir en la *Mare de Déu de Montserrat* fue un momento muy especial, porque (...) dijeron que era negra y luego blanca. Suerte que coincidió con que Guardiola, el actual entrenador del Barça, dijo que dejaba el equipo en aquel momento y la noticia del futbol eclipsó aquella otra (...). La cosa se frivolisó muchísimo. Decían: “una Virgen como Michael Jackson, que ahora es blanca y antes era negra” (...). Es importante, porque es un símbolo para Cataluña.⁶⁵

Como vemos, el propio restaurador justificó la reacción social y las críticas que se vertieron sobre una forma de proceder técnica habitual (la limpieza y desbarnizado). Las argumentaciones giraron en torno a las fuertes connotaciones devocionales y simbólicas: esta imagen era “un símbolo”, y no cualquiera: se trataba de la patrona de Cataluña y constituía un referente identitario para todo un colectivo. De ahí que algunos compañeros de profesión difiriesen en el criterio y modelo de actuación aplicados: “No se puede limpiar *La Moreneta*. Si limpias el barniz, ya no es *La Moreneta*”.⁶⁶

Valor simbólico y proyección social del bien cultural: su repercusión en la restauración

Teniendo en cuenta que el patrimonio es colectivo, en la actuación sobre bienes culturales deberá sopesarse la repercusión que dicha transformación pueda tener para la sociedad. En este sentido, nadie

64 Entrevista a D. Rafael Alonso Alonso.

65 Entrevista a D. Josep M^a Xarrié i Rovira.

66 Entrevista a D. Guillermo Fernández García, profesor de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid.

duda de la resonancia que determinados objetos culturales tienen en el presente, al erigirse en testimonios del pasado y merecer su conservación para el futuro. Pero esta resonancia no puede desvincularse de la multiplicidad de valores que ese bien cultural haya adquirido durante su historia. Por tanto, frente a la predominancia de parámetros técnicos y materiales, otros autores destacan que lo que caracteriza a los objetos susceptibles de ser restaurados es su carácter simbólico y su consiguiente poder de evocación en los sujetos. Como resultado, cada vez son más los partidarios de restringir la hegemonía de la que han gozado ciertos conceptos tradicionales, más allá de los valores brandianos histórico-artísticos y morfológicos.

Recordemos, al respecto, que en la *Teoría de la Restauración*,⁶⁷ Brandi plantea que “se restaura solo la materia de la obra de arte”.⁶⁸ Este principio ha sido rebatido por algunos autores contemporáneos,⁶⁹ pues consideran que elude la verdadera finalidad de la restauración. La razón se explica atendiendo al propio desarrollo que ha experimentado la noción de obra de arte (sujeta a un tipo de valoración histórico-artística), hasta concretarse en su concepción de bien cultural (más amplia y abarcadora). Desde esta otra posición asumimos que, aunque en términos meramente físicos se interviene la materia, el principal motivo que impulsa una restauración tiene que ver con el contenido simbólico que permite identificar y activar un objeto como bien cultural. En relación con esta postura destaca el siguiente testimonio:

Brandi dice que lo que se restaura es la materia de la obra de arte y, efectivamente, la materia es la que vehiculiza todo. Pero, claro, al intervenir en la materia tienes que conocer también esos significados y ese simbolismo, yo creo que no se puede olvidar (...). Igual que pienso que un buen restaurador podrá intervenir con más conocimiento de causa si tiene un profundo conocimiento de los materiales y de las técnicas artísticas y él mismo las ha practicado.⁷⁰

De acuerdo con este planteamiento, que admite la necesidad de ir más allá de los axiomas de Brandi, podemos destacar este otro:

67 En esta obra, Brandi articula un análisis teórico de la disciplina de la restauración, erigiéndose como uno de los libros más destacados en esta materia del siglo XX, sobre todo, en los países mediterráneos.

68 Cesare Brandi. *Teoría de la Restauración*. Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 16.

69 Por ejemplo, Rebeca Alcántara Hewitt. *Un análisis crítico de la teoría de la restauración de Cesare Brandi*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000 y Salvador Muñoz Viñas. *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid, Síntesis, 2003.

70 Entrevista a Dña. Ana M^a Macarrón de Miguel, profesora Titular de la Facultad de Bellas Artes de Madrid.

Yo he sido alumno de Brandi y soy brandiano (...). Creo que él tuvo la importancia, el valor, de poner las piedras miliare de la conservación y de la restauración de esta profesión (...). Pero no podemos llegar a una interpretación literal de Brandi, hay que ponernos un poquito al día, las cosas han evolucionado (...). Hay que revisarlo de una forma crítica, positiva.⁷¹

Bajo estas consideraciones, aún sin negar el impacto y la trascendencia que tuvo la teoría de Brandi, se reconoce la necesidad de valorar, desde la óptica actual, la pertinencia de aquellos supuestos consolidados en épocas precedentes. Desde nuestro punto de vista, todo texto hay que concebirlo en su contexto. Este es el motivo que explicaría que aquella teoría pueda haber quedado obsoleta tras superarse la clásica definición de obra de arte (entendida en términos exclusivamente histórico-artísticos) y ampliarse los límites de la conservación y restauración. Como consecuencia, numerosos autores señalan la necesidad de considerar el carácter simbólico y significativo del bien cultural: “La obra de arte se valora precisamente porque es simbólica, por su prestigio social; por ejemplo, *El Guernica*, ¿pues quien se mete, si se quemara, a rehacerlo? Es imposible, en España ya es un símbolo”.⁷²

En esta línea, Paolo Marconi aboga por el mantenimiento y la defensa del “valor expresivo” que ha adquirido el bien cultural en su trayectoria histórica y que constituye uno de sus principales rasgos identificativos en el presente.⁷³ Por ello, hay quien defiende hoy que los signos que el tiempo y la historia han dejado en la obra son precisamente las huellas que garantizan su individualidad y su carácter de objeto único e intransferible, como afirma Dezzi Bardeschi: “Un objeto es auténtico en cuanto está en mutación perenne respecto a su estado de partida, respecto a su estado originario”.⁷⁴

Desde esta perspectiva, la riqueza de matices significativos de una obra de arte pasa a ser infinita, pues varía en función de la visión de cada individuo, inserto dentro de una determinada época. Esto nos lleva a replantearnos que la postura de privilegiar el momento de creación del bien cultural supone obviar toda esa “expansión significativa” conseguida con los años. Del mismo modo que con el paso del tiempo las lecturas sobre una obra de arte varían, quizás deberíamos asumir también su transformación física, material, y dejar de perseguir esa vuelta

71 Entrevista a D. Raniero Baglioni, responsable del Área de Conservación Preventiva del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, en Sevilla.

72 Entrevista a D. Juan Cordero Ruiz, académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

73 Citado en Ignacio González-Varas Ibáñez, *op. cit.*, p. 291.

74 Citado en Ignacio González-Varas Ibáñez, *op. cit.*, p. 280.

al estado original como único procedimiento válido. Muchos son los autores que así lo reclaman: “Si nos volvemos al concepto de vuelta al origen, perdemos todo su valor de bien cultural (...). Hay que formarse en ese contexto de bien cultural para poder actuar bien (...), para no borrar huellas en el tiempo”.⁷⁵

Lo mismo que hemos nacido y hoy somos otra cosa, esa obra, con el paso del tiempo, con los acontecimientos, con su vida, hoy tiene una personalidad propia. Y esa personalidad propia es la que lo identifica, es el testimonio auténtico y completo de su dimensión cultural. Cuando una cosa tiene una dimensión cultural entera, ahí ha participado intensamente la historia. Por eso la pátina, para mí, tiene una importancia tremenda.⁷⁶

En este contexto, Barthes defiende que “ser moderno es saber qué es lo que ya no es posible”.⁷⁷ Llevando esta cita a la restauración y enlazando con nuestro discurso, supondría renunciar a la pretensión de llegar a ese estadio original que resulta ilusorio y constituye un objetivo inalcanzable.

Para algunos autores, el hecho de asumir esta posición redundaría en un mayor reconocimiento de la labor de los conservadores-restauradores, que a menudo ha pasado desapercibida o ha quedado en el anonimato porque parecía que su intervención restaba “autenticidad” a la obra “original” (entendida como “originaria”). Por tanto, siempre ha prevalecido el conocimiento del artista que concibió la obra y se ha estudiado la especial factura que presentase la misma. Sin embargo, pocas veces se han explicado las sucesivas actuaciones que esa obra requirió en el tiempo, que son las que han permitido su preservación y contemplación tal y como ha llegado hasta nuestros días. En el pasado, salvo raras excepciones, no ha habido una voluntad de difundir el esfuerzo y trabajo de los conservadores-restauradores para garantizar la permanencia de los objetos culturales. Y, menos aún, se ha entendido esta actuación como una fase más de la historia y la vida de ese objeto en particular. Quizás, este sea uno de los principales motivos por los que ha habido una falta de conocimiento de la historia y trayectoria de esta profesión y, como consecuencia, de valoración de su importante labor. Así lo entiende Secco Suardo, cuyas palabras nos parecen al respecto muy representativas:

75 Entrevista a D. Guillermo Fernández García.

76 Entrevista a D. José M^o Cabrera Garrido.

77 Roland Barthes. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1986, p. 236.

En los museos está escrito: "Primavera. Boticelli". Nunca se pone: "Primavera de Boticelli" y después: "este señor, o esta señora han hecho una restauración". Y esto es lo que tú ves, tú ves Boticelli más una, dos, tres, cuatro, "x" personas que han trabajado sobre esa obra (...). Las obras que no han tenido ningún tipo de intervención son poquísimas. ¿Por qué entonces esconder este hecho? Como si la restauración fuera una cosa que uno tuviera que esconder.⁷⁸

No obstante, este es un tema que sigue generando en la actualidad opiniones dispares. Así, muchos de los conservadores-restauradores prefieren que su nombre no trascienda porque resulta secundario al objetivo principal de su trabajo, que no es otro que la salvaguarda del patrimonio. Por tanto, consideran que la medida contraria solo pretende alentar el ego y el reconocimiento individual, cuando lo importante es la preservación y transmisión de los bienes culturales. Sin embargo, todas las huellas que con el paso del tiempo se hayan ido superponiendo sobre ese bien cultural, aumentan su valor y enriquecen su comprensión. Solo tomando conciencia de la complejidad y riqueza de significados que adquiere un bien cultural en el tiempo, llegaremos a entender la importancia de transmitir, en su integridad, todas aquellas intervenciones que en el presente constituyen su historia. Posiblemente, de lo contrario, estemos ofreciendo una imagen distorsionada y confusa:

Esto es una actitud de modestia muy amplia, de un lado. Pero, de otro lado, si nosotros pensamos que una intervención no tiene que ser algo escondido sino que es un hecho histórico, este hecho histórico es una parte de la fascinación, de la seducción de una obra de arte (...). Entonces uno dice: "Sí, esta es una pintura de Leonardo y la ha hecho Leonardo". ¿Leonardo? ¿Nadie más ha trabajado? Esto es una falsificación. La extraordinaria historia del Cenacolo es la obra de Leonardo, más todos los esfuerzos que la humanidad ha hecho durante los siglos para conservarla (...), con concepciones distintas. Cuando después de la guerra se hizo la gran restauración del Cenacolo se hicieron cosas que ahora, seguramente, no se hubieran hecho; errores o no errores, era la visión de entonces. Y después se hizo otra enorme intervención, con una visión distinta, hace unos años (...). Esta información es extraordinaria y fundamental para la comprensión de lo que estoy viendo y los que lo hicieron son figuras importantísimas que yo quiero conocer (...); quiero saber todo, de la misma manera que quiero saber todo de Leonardo da Vinci. No me interesa ahora lo de artista o no artista. O sea, son las personas que nos han permitido tener nuestro patrimonio artístico o histórico; si no, no lo entenderíamos (...). Debemos saber que ahí hubo una intervención. Explicar, dar estos hechos, no va a disminuir la obra de arte, sino que la enriquece.⁷⁹

78 Entrevista a D. Lanfranco Secco Suard, presidente de la Asociación de Conservación y Restauración Associazione Giovanni Secco Suardo, Bérgamo (Italia).

79 Entrevista a D. Lanfranco Secco Suardo.

3. Conclusiones: la conservación y restauración del patrimonio como espacio de reflexión

En líneas generales, los argumentos y testimonios recogidos cuestionan la legitimidad de procedimientos y criterios de restauración sólidamente establecidos y aún vigentes. Así pues, el paradigma de la reversibilidad o la recuperación de la autenticidad y la originalidad son considerados objetivos inalcanzables, mientras que la conservación y la denominada conservación preventiva son reivindicadas en nuestro tiempo por encima de la restauración.

Otra cuestión capital se centra en el binomio objetividad-subjetividad que determina la restauración, ya que más allá de la consideración física y objetual de la obra de arte, en nuestros días se reivindica el valor simbólico, expresivo y comunicativo que resulta inseparable de la caracterización del bien cultural. No podemos perder de vista que la restauración, como el patrimonio, son procesos de construcción social o sociocultural. Esto implica una consideración dinámica, intencional y jerárquica, que comporta la priorización y valoración de determinados bienes, en detrimento de otros, y que ha ido reformulándose con el paso del tiempo para adaptarse a los nuevos usos y demandas sociales. De hecho, las discrepancias en el tema estudiado nos obligan a admitir la relatividad y variabilidad de los criterios de cualquier época, que son reflejo del particular contexto sociocultural, siendo insostenible por más tiempo una visión de la restauración estática ni homogénea. De ahí la importancia que adquiere la valoración crítica como base de la praxis, lejos de sostener la legitimidad de principios universales e invariables, así como la aplicación de procedimientos inequívocos y rutinarios.

Además, bajo la óptica actual de que el patrimonio es de todos, se involucra a todo un conjunto de agentes, discursos, lógicas e intereses muy heterogéneos que convierten la gestión, protección y transmisión patrimonial en una tarea apasionante y compleja a partes iguales. Desde el momento en que la sociedad reconoce como suyos los bienes culturales, asume sobre ellos una serie de derechos y de obligaciones. Solo así se comprende la importancia que han suscitado en la actualidad los “usos sociales”⁸⁰ del patrimonio. Estas ideas serían trasladables al ámbito disciplinario de la restauración, ya que consideramos que debe contemplarse la incidencia social de la intervención realizada y no solo circunscribirse

80 Néstor García Canclini. “Los usos sociales del patrimonio cultural”, en E. Aguilar Criado: *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Sevilla, Consejería de Cultura-Junta de Andalucía, 1999, pp. 16-33.

al criterio de los especialistas en la materia. A la luz de esta otra propuesta participativa, la sociedad no debe actuar solo como destinataria de las políticas de activación patrimonial, sino también como sujeto activo, cuyas expectativas e intereses no pueden infravalorarse ni omitirse. Como resultado de esta circulación social, se apela a la necesidad de abrir espacios de diálogo y negociación como antesala al reconocimiento y conciliación de la pluralidad de planteamientos, sujetos y motivaciones que intervienen en el proceso de conservación y restauración, a partir de un enfoque crítico, abierto y plural. Desde esta posición, la ética de la restauración no puede fundamentarse en la defensa de valores basados en la existencia de estados “falsos” o “auténticos”, sino a favor de unos “criterios de negociación y sostenibilidad”.⁸¹

¿Por qué restauramos?, o mejor dicho: ¿Por qué conservamos? (...) Esto es fundamental: entender la significación profunda de lo que estamos haciendo ahora, en este momento histórico (...). Cuando esta “autenticidad artística” (entre comillas) contiene en realidad valores trascendentales ligados a la materia (...), contiene, además de significados, potencialidad.⁸²

Y esto justifica su reclamo de “participación de otras disciplinas que no tengan necesariamente que ver de forma directa con la restauración, pero que sí puedan ayudar a interpretar este complejo mundo simbólico relacionado con ella: una participación del mundo de la filosofía, una participación seguramente del mundo de la antropología...”.⁸³ Por esta razón, se considera que el perfil del conservador-restaurador actual tiene que ser completo y más polifacético:

Creo que tiene que ser una persona con sentido común, sensibilidad y muy buena formación. Y lógicamente, una habilidad manual. Yo creo que es importantísimo la formación en todas las disciplinas que van a ayudarle en la consecución de la restauración: el conocimiento de la conservación preventiva, el conocimiento de los materiales, el conocimiento de la historia misma de la obra, el conocimiento del autor...⁸⁴

A esto se suma las particularidades del arte contemporáneo, donde los lenguajes se suceden de forma vertiginosa y plantean nuevos desafíos al restaurador por la versatilidad de materiales y formatos, la preeminencia de lo conceptual sobre lo objetual y los límites difusos entre lo material e inmaterial, la incorporación de nuevas manifestaciones

81 Salvador Muñoz Viñas, *op. cit.*, p. 173.

82 Entrevista a D. Lanfranco Secco Suardo.

83 *Ibidem*.

84 Entrevista a Dña. Pilar Sedano Espín, entonces jefa del Área de Restauración del Museo Nacional del Prado, Madrid.

artísticas (happening, performance, vídeo-arte, etc.) o la participación del artista en vida. Todo ello obliga a considerar problemáticas muy específicas y que a menudo no tienen parangón, por lo que invalidan los procedimientos y criterios tradicionales de actuación. De este modo, la búsqueda de otras fuentes documentales y canales de registro (de los artistas y las propias obras) aportan información de gran valor para orientar en el proceso de estudio, catalogación y conservación, cuando este último objetivo no entra en conflicto con la propia concepción artística. Por ejemplo, en el caso del llamado arte efímero, con una temporalidad muy determinada, donde se contempla la propia auto-destrucción de la obra. De ahí que numerosos restauradores de arte contemporáneo incidan, más que de la conservación y restauración de la obra, en la relevancia del análisis, catalogación y conservación de todo el material documental registrado en torno a ella; siendo necesario, desde un enfoque interdisciplinar, la creación de protocolos de almacenamiento y conservación documental.⁸⁵

El arte efímero lo intentamos tratar como lo que es (...) y entonces nos centramos mucho en la documentación y la información de esa obra. En el arte efímero, con una vida marcada por un período muy delimitado, tenemos muy claro que hay que dejar constancia de que es así, que el artista lo quiere así y que esa es su naturaleza. Y lo que va a quedar después de su historia (digamos, de su vida), será un residuo documental.⁸⁶

En conclusión, y volviendo a la pregunta planteada en el título sobre la idoneidad de los criterios de restauración imperantes en nuestro tiempo, de todo lo apuntado se deduce la necesidad de reivindicar una revisión y redefinición de tales principios. En nuestro tiempo será prioritario establecer una reflexión antes de acometer acciones cuyas consecuencias van a ser en muchos casos controvertidas. El conservador-restaurador, consciente de tales limitaciones, asumirá un papel más prudente y reclamará la necesidad de hacer converger diferentes materias que concilien la ciencia y la tecnología con la crítica, la ética o la filosofía para “desarrollar una intervención científica, humanista y artística a la vez”.⁸⁷ En este sentido, la conservación y restauración del patrimonio se nos presentan hoy como un espacio de reflexión crítica.

85 Alicia García González. “Reflexión sobre la conservación del arte contemporáneo y su aportación a la historia del arte”, *Ge-conservación* N° 0, 2009, pp. 133-140.

86 Entrevista a D. Jorge García Sánchez-Tejedor, jefe del Área de Restauración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid.

87 Teresa Escohotado Ibor. “Las prácticas in situ aplicadas para la enseñanza en la restauración”, en *ICOM Committee for Conservation. XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Castellón, Servei de Publicacions-Diputació de Castelló, 3-6 de octubre de 1996, pp. 529-532.