

LA CONSERVACIÓN PREVENTIVA: UNA NUEVA PROFESIÓN CON UNA VIEJA HISTORIA

Rocío Bruquetas Galán.
Restauradora del I.P.H.E.

De forma general se entiende por “Conservación Preventiva” el conjunto de acciones que tienen como objetivo el conocimiento de las causas de degradación de los bienes culturales y la aplicación de métodos de control y erradicación de dichas causas. Pero el significado de “conservación” y “prevención” implica, sin duda, un campo de acción mucho más amplio, que cubre desde las normativas jurídicas que protegen el patrimonio histórico hasta las más básicas labores de inventario y catalogación. No obstante, este concepto más restringido, la preservación de la constitución física de los bienes culturales, es el que se ha acuñado en nuestro ambiente profesional, y ello debido, en gran parte, al significativo desarrollo alcanzado en las últimas décadas en las que la Conservación Preventiva se ha ido consolidando como campo de estudio y trabajo integrando especialistas de diferentes áreas profesionales y científicas.

Como disciplina con cierta autonomía, la Conservación Preventiva se puede considerar relativamente reciente. Nace acompañando al surgimiento de la museografía y se alimenta paulatinamente de los conocimientos heredados del mundo de la restauración por un lado y de las diversas ramas de la ciencia por otro. La creación de la Oficina Internacional de Museos, antecedente del ICOM, en el año 1926 se puede considerar el hito inaugural de la Conservación Preventiva como actividad ligada a los Museos. En su revista especializada *Museion* se vierten los conocimientos de aquellos años sobre iluminación, control de plagas, condiciones ambientales, sistemas de exposición, embalaje y almacenamiento..., y supone también el comienzo de la aplicación sistemática de técnicas de análisis físico-químicos para el estudio de los bienes culturales. Desde entonces se empieza a asentar el convencimiento de que es prioritario dotar a los bienes de los medios adecuados para prolongar su existencia controlando los factores que intervienen en su degradación, antes que intervenir directamente sobre ellos.

Si pretendemos hacer historia de la Conservación Preventiva habría, pues, que ceñirse a los acontecimientos de este último siglo XX. Sin embargo, no podemos dejar de lado todo ese cúmulo de sabiduría, heredada y transmitida durante siglos, que es resultado del permanente contacto del hombre con sus creaciones artísticas y la necesidad de conservarlas. Sería injusto no reconocer, pues, los conocimientos empíricos adquiridos a lo largo de siglos sobre el comportamiento de los materiales ante las condiciones climáticas adversas, ante los

efectos de la luz y de la suciedad, ante las plagas de hongos o insectos, y la sabia aplicación de múltiples recursos para combatirlos. El estudio de estos recursos establecidos por la práctica tradicional constituye una valiosa fuente de información que nos permite evaluar con nuevos elementos de juicio el alcance de los deterioros y aplicar los tratamientos adecuados. Nos permite también valorar los conocimientos de cada época sobre la forma de preservar los objetos para la posteridad.

El mundo griego y romano proporcionará a los siglos venideros una buena parte de estos conocimientos, especialmente aquellos que tienen que ver con materiales y técnicas de edificación, muchos de los cuales se encuentran recogidos en los textos de Plinio el Viejo, Vitruvio, Teofastro y otros. Durante el Renacimiento, por ejemplo, se tomarán muy en cuenta los consejos dados por el arquitecto latino sobre la orientación adecuada de las galerías de pinturas o las bibliotecas para evitar los ataques de hongos e insectos, sobre la importancia de la ventilación o sobre los materiales que deben usarse para proteger contra la humedad y el fuego. Este es el caso de la biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial y del Archivo de Simancas, ambos construidos (o adaptado el segundo) por decisión de Felipe II bajo las directrices de Juan de Herrera, con unos criterios de funcionalidad verdaderamente anticipados a su tiempo. El Padre Sigüenza refiere cómo se siguieron los dictados de Vitruvio al orientar la biblioteca escorialense al este para conseguir temperaturas menos extremas, una iluminación regular y evitar las plagas¹. Para el archivo se eligió el castillo de Simancas por sus óptimas cualidades constructivas, con unos muros gruesos que garantizaban un microclima estable, y a su propia localización, en lugar elevado, bien aireado y con clima frío y seco. Las Ordenanzas que se dictan en 1588 recogen con un sentido muy actual toda una serie de normas dirigidas a las necesidades de conservación del material albergado: la orientación apropiada para las salas, la ventilación periódica, la limpieza y el mantenimiento de las encuadernaciones, la sustitución de los documentos deteriorados por copias, el uso de maderas duras y olorosas para evitar las plagas ... Contra los riesgos de incendio se adoptaron soluciones constructivas específicas y se utilizaron materiales ignífugos, además de prohibir la utilización de velas ni lumbres de ningún tipo (el horario se estableció en función de las horas de luz natural)².

Las ordenanzas gremiales de oficios relacionados con la construcción, la pintura, la escultura, las artes decorativas o cualquier otro destinado a elaborar productos artesanales constituyen otra rica fuente de

¹ ... de suerte que desde que el sol sale hasta que se pone, la alumbra por una y otra parte, excepto a las horas del mediodía, que no la ha menester. Esto es grande ayuda para la conservación de los libros, porque el sol con el aire no se pueden encubrir el daño ni disimularse, ni las polillas ni el polvo gastarlos: cosa de importancia porque con estos enemigos perecen los libros. En Hidalgo Brinques, M.C., "Felipe II, impulsor de la conservación y restauración de libros y documentos", artículo inédito.

² Ibid.

información sobre los recursos técnicos empleados para preservar los objetos del deterioro y el conocimiento de los materiales que se tenía en los siglos pasados, un conocimiento que se transmitía de generación en generación a través de las enseñanzas de taller. Hay que tener en cuenta que la perpetuidad de la obra era condición indispensable en los encargos. Entre los muchos ejemplos de medidas de cuidado y prevención basadas en conocimientos empíricos, no pocas de probada eficacia, se pueden señalar las aplicaciones protectoras de esculturas de piedra al exterior, desde la *ganosis* (cera más aceite) mencionada por Plinio a las impregnaciones documentadas en la Edad Media a base de barnices, aceites, albayalde u otras capas de color, cuya práctica se extiende hasta el siglo XIX; o todas las recomendaciones sobre corte, preparación y elección de la madera para que sea menos susceptible de degradarse por insectos u hongos, de agrietarse, de deformarse, etc., cuya transmisión también se puede atribuir a los clásicos.

Paralelamente a esta lenta evolución del saber empírico se empieza a modelar un nuevo espacio para el futuro del conservador-restaurador a medida que se desarrolla el coleccionismo artístico y el interés por la Antigüedad. Este nuevo espíritu va a contribuir a perfilar su papel, si bien en los siglos XVI y XVII se dedicará fundamentalmente a recomponer, modificar o “refrescar” las obras –es el caso de Carducho en la corte de Felipe IV- o, como experto –véase Velázquez- a seleccionar obras para la colección real.

En el siglo XVIII se empieza a separar esa doble faceta de pintor-restaurador que mantenían casi todos los que practicaban la restauración. Aunque no se puede hablar aún de una independencia de la práctica artística, poco a poco se va perfilando el papel de restaurador ante la necesidad de cuidados y reparaciones que reclaman las grandes colecciones reales, nobiliarias, eclesiales y también burguesas que empiezan a proliferar por toda Europa. El espíritu coleccionista y el interés por los objetos antiguos empuja a la investigación arqueológica, a conceder atención al valor histórico de las obras, lo que a su vez impulsará nuevos planteamientos que cuestionan el modo y alcance de las restauraciones.

En este siglo surgirán las primeras escuelas de restauradores, lo que significa el principio de sistematización de los conocimientos hasta entonces adquiridos sobre causas de deterioro y comportamiento de materiales. También se dan otros cambios que tendrán una incidencia importante en la formación inicial de la Conservación Preventiva. El siglo de las luces será testigo del comienzo de la utilización de la ciencia al servicio del arte, de los primeros análisis físico-químicos de materiales pictóricos. El propósito de estos primeros estudios científicos era informar al artista y proporcionar una base “científica” al arte, dentro de ese espíritu ilustrado que buscaba potenciar la ciencia y la técnica.

Los primeros grandes museos con una concepción moderna surgen en el setecientos, y con ello las primeras exigencias de acondicionamiento, iluminación, almacenaje, transporte ... La Revolución Francesa jugará un papel fundamental con la creación del modélico Museo del Louvre en 1792, que tenía como fin recoger las obras incautadas de Fontainebleau, de Luxemburgo y de otros palacios. Un buen exponente de las nuevas preocupaciones es el proyecto del primer conservador del Louvre, el pintor Hubert Robert, para dotar de iluminación cenital la galería del Louvre mediante la instalación de cristaleras en la bóveda. En su informe ponía de manifiesto el perjuicio que ocasionaba a las pinturas la entrada de sol directo por las ventanas laterales que tenía la galería. La iluminación cenital será la preferida a partir de entonces para museos y galerías de nueva construcción por su doble ventaja: permitía una iluminación uniforme y constante y evitaba el sol directo sobre las obras, perjudicial para su conservación y para su correcta visión.

Con la Convención se inician toda una serie de actividades para frenar los desórdenes revolucionarios que ponían en peligro las obras de arte. Las incautaciones en masa llevarán a la necesidad de acondicionar depósitos para el almacenaje de obras y de disponer medios para su embalaje y transporte. D'Angivillier, con la ayuda de algunos artistas, estudiará el modo de preparar los locales, la disposición de las luces y las medidas contra incendios y el pintor Sargent de Chartres elaborará un informe con la descripción de las normas que debían seguirse para proteger las obras de arte. Se inauguran así los movimientos masivos de obras, que veremos repetir en circunstancias históricas parecidas a lo largo de los dos siglos siguientes.

Un movimiento de obras sin precedentes por su cantidad y variedad es el que se produce tras la invasión napoleónica a Italia en 1797. Bonaparte se apropia en este país de numerosas pinturas, esculturas, tapices, libros, manuscritos, incluso de animales procedentes de África ... que se lleva a París para engrandecer sus museos. Los comisarios encargados de realizar el traslado dejaron en un informe las enormes dificultades que tuvieron que superar al viajar por rutas muy escarpadas y destruidas por la guerra con un convoy de doce carros tirados por bueyes. Los carros, fabricados a propósito para esta operación, se acondicionaron para amortiguar los movimientos con sistemas de suspensión en las ruedas y tablado y rulos de esteras en el interior. Las obras más voluminosas se enviaron por mar desde Livorno con las precauciones debidas para salvar las cajas de la humedad, Los lienzos grandes se enrollaban en cilindros de gran diámetro, con lechos de papel intermedio y sujeto con bandas para impedir movimientos. Los lienzos de tamaño medio y los que estuvieran entelados se embalaban en cajas acondicionadas individuales, alquitranadas y cubiertas de tela encerada. Después se envolvían con paja y se colocaban sobre rodillos de esteras de juncos

para defenderlas de las sacudidas. Las estatuas iban en cajas más sólidas, sujetas para impedir los movimientos³.

Madrazo deja en su *Historia del Museo del Prado (1818-1868)* la acertada observación de que los museos *se han formado casi siempre como consecuencia de un gran desorden: hacinamientos, depósitos, traslados, violencias ocasionadas por vicisitudes más o menos bruscas ...* y que en estos momentos de *depósitos forzosos surgen las ideas más vehementes para conservarlos*⁴. Reflejo de lo que sucede en el país vecino, en 1809 se decreta en España la ley de supresión de conventos, que traerá como consecuencia uno de los primeros grandes movimiento de obras de arte en territorio español. Frederic Quilliet, agregado del Estado Mayor de José Bonaparte, se encargará de trasladar las obras de los conventos suprimidos desde diferentes lugares de España al Museo de Napoleón en Francia o al Museo Josefino que se pretendía crear en Madrid. El destino de muchas otras obras era venderlas o regalarlas a los generales de Bonaparte. Los depósitos provisionales se organizarán en los exconventos de Doña María de Aragón, San Francisco, la Encarnación, el Rosario, la Academia de San Fernando, el Casón y el Retiro; algunos de ellos inauguran así una función que repetirán tiempo después.

Las obras enviadas a Francia se devolvieron entre 1815 y 1818 en viajes por mar de varios meses. Las Reales Academias de Bellas Artes de Madrid, Valladolid y Zaragoza organizaron la vuelta a sus lugares de origen. Pronto se empiezan a oír las primeras protestas por las malas condiciones de los depósitos y por el estado de abandono, humedades y falta de luz en que habían permanecido las obras que quedaron durante estos tres años, algo que ya habían advertido los académicos Goya, Maella y el restaurador Napoli al hacer la selección de los cuadros guardados en los depósitos madrileños para enviar a Francia⁵. Las protestas también se dirigirán a la Real Academia, que alegó en su defensa la escasez económica que padecía –no tenía ni para poner bastidores a los cuadros- y la falta de espacio para colocarlos, un problema que se repetirá a lo largo del siglo XIX y que suscitará numerosas críticas.

En 1819 el Museo del Prado se abre al público. Los primeros testimonios sobre el acondicionamiento del museo muestran la total precariedad en la que se exponían las obras. Los cuadros se protegían de la luz mediante cortinas corredizas y se colocaron barandillas de junquillo de latón para separar las obras del público. La vigilancia estaba compuesta por un guardia y el edificio era custodiado por tropa. Como otras muchas carencias de acondicionamiento, la falta de

³ Blumer, Marie-Louise, “Le transport en France des objets d’art cédés per le traité de Tolentino”, *Revue des Études Italiennes*, nº1, janvier.mars, 1936.

⁴ Madrazo, Mariano de, *Historia del Museo del Prado, 1818-1868*, Madrid, 1945, p. 34, 36.

⁵ Madrazo, p. 58.

seguridad del museo por falta de vigilantes será una constante a lo largo del siglo XIX⁶.

Otro gran peligro para la seguridad de las obras fue las consecuencias de las guerras del siglo XIX, algo que se repetirá de forma aún más dramática en 1936. El riesgo que suponía la existencia del parque de artillería instalado en el Casón, más tarde trasladado al Convento de San Jerónimo, fue denunciado sin éxito por la Junta del museo en varias ocasiones entre 1837 y 1859, ante el peligro no sólo de la existencia de un depósito de pólvora, sino también de las salvas de artillería que se disparaban en ocasión del cumpleaños de la reina y otros actos, que provocaban rotura de cristales y otros daños en el edificio.

El primer sistema de calefacción era muy un rudimentario. Se componía de cinco braseros y tres estufas que se encendían solo los miércoles, día de apertura al público. En una visita realizada al museo por el Infante Don Sebastián en febrero de 1829, un acompañante aseguraba, en tono exagerado, que las salas eran más apropiadas *para conservar los buenos jamones de Candelar y Avilés*, aunque no le faltaba razón cuando decía que *lo que es útil para estos cuadros es propenso para que los hombres cojan una pulmonía*⁷. El sistema se modificará en 1852 con la construcción de ocho caloríferos con calderas de carbón que calentaban las salas del primer piso a través de conducciones de mampostería situadas bajo los suelos. José de Madrazo advierte del riesgo que implicaba las modificaciones climáticas a las que se vieron sometidas las obras: *Los cuadros pasaban de un régimen de constancia en la temperatura por el frío a otro nuevo de variación intermitente, lo cual equivalía a ponerlos en un ambiente nuevo, con sus ventajas e inconvenientes*⁸.

Los suelos eran de baldosas o de tierra, y para evitar el polvo o la rotura de aquellas, se cubría con esteras y ¡se regaba! de vez en cuando. Hasta 1854 no reciben una nueva pavimentación, ahora de madera, que facilitaba una mejor limpieza. Esto trajo sin embargo un mayor riesgo de incendios, como de hecho ocurrió en 1878 y en 1891 en los que ardieron algunos cuadros. El 28 de noviembre de 1891, *El Liberal* publica el histórico artículo de Mariano de Cavia, LA CATÁSTROFE DE ANOCHE. ESPAÑA ESTÁ DE LUTO. INCENDIO EN EL MUSEO DEL PRADO. LAS PRIMERAS NOTICIAS⁹, en el que alarmaba, con una falsa noticia, sobre el grave peligro que corrían las obras como consecuencia de las malas condiciones del edificio: los braseros y fogones utilizados por las familias de empleados que vivían en los desvanes del edificio, la acumulación de leña en los sótanos, la utilización de materiales

⁶ Madrazo, p. 184

⁷ Madrazo, p. 121-122.

⁸ Madrazo, p. 207.

⁹ *El Liberal*, (nº 4544) Íntegro el artículo en Gaya Nuño, Juan Antonio, *Historia del Museo del Prado (1819-1976)*, Madrid, 1975.

combustibles para la construcción, el cañizo de los techos, la madera de los suelos ... y achacaba a la falta de responsabilidad política estos hechos: *Sí; la maldita y sempiterna imprevisión de nuestros gobiernos ha sido el origen de esta tristísima catástrofe*¹⁰. La alarma provocada tuvo su efecto ya que al día siguiente se presentó en el museo el ministro de Fomento, Linares Rivas, quien, en palabras de Gaya Nuño, se quedó escandalizado por las deficientes condiciones que encontró en el museo e inició el desalojo de las familias.

La atención de la prensa a las condiciones de conservación en los museos y depósitos de nuestro tesoro artístico será una constante desde fechas muy tempranas del ochocientos. La instalación del Museo de la Trinidad, inaugurado en 1838, desatará muchas críticas al montaje y almacenamiento de obras, que más bien será hacinamiento, y a la falta de interés de los políticos por esta magna colección obtenida tras las desamortizaciones eclesiásticas, que termina cayendo en el abandono. Destaco este irónico comentario aparecido en *El Contemporáneo* en 1861 sobre uno de los salones del museo:

Como el salón es de vastas dimensiones, hay que darle buen temple por medio de una estufa de proporcionado tamaño, cuyo largo cañón contribuye a este efecto, extendiéndose en toda la longitud del vano, y llevando por ella el humo caliente al aire libre. Esta es, al menos, su honrada intención. Pero, sea ineptitud del estufista, o fortuna de las bellas artes españolas, antes de salir el humo a cielo abierto, procura escaparse por los muchos resquicios de los enchufes del largo tubo y lo consigue tan a su sabor, como pudiera en la más lóbrega cocina del más fermentado mesón de Castilla la Vieja. A este humo prófugo del tubo se unen otros humos producidos por la combustión del tabaco que cada empleado fuma al tiempo de trabajar, aumentando el rendimiento de una de nuestras más pingües rentas estancadas. Agradézcaselo la hacienda pública.

*Los cuadros allí se están callados, recibiendo con profunda gratitud un día y otro el delicado barniz de los humos susodichos, que, andando el tiempo, mejorará ¿quién lo duda? su colorido hasta un punto que entusiasmaría a sus autores, si solo para contemplarlos resucitaran. De los marcos no hay que hablar*¹¹.

Mariano de Cavia prosigue con sus punzantes denuncias en 1911, esta vez por la deficiente vigilancia del museo con motivo del robo de un boceto de Murillo. El suceso, aunque tuvo lugar entre 1896 y 1898, no fue sacado a la luz hasta septiembre de aquel año por el diario parisino "Le Journal" con motivo del robo de la Gioconda. Otro robo famoso fue el de 18 piezas del Tesoro del Delfín en 1918, del que fueron acusados un funcionario del museo, su amante y varios colaboradores, a quienes la deficiente vigilancia les permitió actuar sin que nadie se percatara. La falta de rigor del juicio levantó mucho alboroto, con

¹⁰ Gaya, p. 115

¹¹ Álvarez Lopera, Jose', "Apuntes para la historia del Museo Nacional de la Trinidad 1838-1972)", en *El Museo de la Trinidad en el Prado*, Madrid, 2004.

caricaturas en la prensa y protestas de famosos intelectuales, como Valle-Inclán, Jacinto Benavente, Azorín, José Cubiles, Bernaldo de Quirós y otros, que denunciaron en una carta la negligencia en el cuidado de nuestro patrimonio y pedían mayor vigilancia:

Los abajo firmantes, recogiendo la honda impresión producida en la conciencia pública, y muy singularmente en los medios culturales, por la inesperada impunidad en que ha quedado el vergonzoso robo cometido en el Museo del Prado, se dirigen a V.E. con el fin de exponer su más viva protesta por la ineficacia de los recursos empleados para el restablecimiento del derecho con motivo de dicho delito, que es tan lesivo a la dignidad nacional por la negligencia que representa el descuido en que se ha tenido nuestro patrimonio artístico.

Y para evitar en lo futuro que puedan reproducirse atentados de esta índole, ruegan a V.E. interese del excelentísimo señor Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes que adopte las medidas que sean precisas a la mejor vigilancia del Museo cuya custodia constituye una alta responsabilidad del País¹².

La práctica de la Conservación Preventiva como tal en los museos del siglo XIX se puede reducir a lo señalado para el Museo del Prado, que, con todo, fue al que se prestó más atención. El papel del restaurador se centraba en labores de reparación de los cuadros: forraciones sistemáticas, arreglo de soportes de madera, limpiezas, retoques y barnizados. La dedicación de los restauradores de museos hacia el cuidado y mantenimiento de las obras (embalaje, sistemas de sujeción, de exhibición, de almacenaje, etc.), que en los tiempos actuales ocupa la mayor parte de su trabajo, se empieza a generalizar a medida que se imponen los nuevos criterios museológicos, la atracción por las grandes exposiciones nacionales e internacionales y el afianzamiento de la museografía.

SIGLO XX

Se podría decir que la creación de la Oficina Internacional de Museos constituye el motor de arranque de la museografía como actividad profesional. El origen de este organismo se halla tras la espíritu pacifista generado en la Primera Guerra Mundial, que crea la Sociedad de Naciones en 1920 para mantener la paz, el orden y el entendimiento entre las naciones. En 1926 el Profesor de la Sorbona Henri Focillon, miembro francés de la Comisión Internacional para la Cooperación Internacional, realizó un informe llamando la atención sobre los museos como factor generador de paz por el papel que juegan en el reconocimiento, documentación y difusión de las identidades culturales. Señalaba la necesidad urgente de una cooperación internacional entre los museos y proponía la creación de una Oficina Internacional de Museos, dentro de la Sociedad de

¹² Se publicó el texto en *El Sol*, 3 de diciembre, invitando a firmar y se entregó el 9 de diciembre al Ministro de Gracia y Justicia. Gaya, p. 154.

Naciones, que promoviera y coordinara proyectos de cooperación e investigaciones internacionales y que actuara como centro de documentación e información global. Su informe fue acogido con entusiasmo y enseguida se crea la OIM y su revista *Mouseion*, publicada por primera en 1927. Desde entonces hasta 1945 la OIM ocupará un lugar destacado dentro del mundo de los museos, con el apoyo de los más prestigiosos profesionales del mundo. Tuvo, no obstante, serias dificultades por la división ideológica provocada por los países totalitarios en la década de los 30, que impidió sacar adelante determinados proyectos de cariz más político que replanteaban el papel social y educativo de los museos. La OIM centró, pues, su actividad en proyectos museográficos de contenido práctico: políticas de conservación y restauración, conservación preventiva, documentación, catalogación y organización de exposiciones¹³.

Uno de los objetivos de la OIM era organizar reuniones internacionales de expertos para promover la puesta en común de los problemas de conservación desde diferentes áreas de conocimiento. La primera será la “Conferencia Internacional para el estudio de los métodos científicos aplicados al examen y la conservación de las obras de arte”, convocada en Roma en 1930. En ella se reunieron por primera vez químicos, físicos, historiadores y restauradores para discutir juntos y al mismo nivel los problemas de conservación del patrimonio artístico. Se subrayó la necesidad de actuar de modo interdisciplinar y en estrecha colaboración internacional y se empezó a reclamar algo muy importante, una mayor cualificación para la profesión de la restauración, no simples conocimientos y habilidades artesanas. La repercusión de la Conferencia en las actitudes de los diferentes países hacia la Conservación fue enorme, de hecho será en ella donde se fija el término “Conservación” independizándose del más tradicional de “Restauración”.

En la reunión surgió la idea de estudiar los problemas de conservación de la pintura de caballete (para seguir después con otras materias), cuyos resultados se publicarían en un manual. En él trabajó un comité de expertos formado por cinco historiadores, cinco restauradores, dos químicos y un físico asesor. Antes de su publicación, el comité sacó en 1933 unas recomendaciones previas, dirigidas a directores de museos y colecciones, que resaltaban la necesidad de los exámenes científicos para intervenir en las obras y de confiar su cuidado y restauración a profesionales preparados –la OIM se preocupará también por actualizar la formación del restaurador- junto a unos principios prácticos a observar para la higiene de los edificios y la conservación de los objetos.

¹³ Prólogo de Patrick J. Boylan, Vicepresidente del ICOM, para la edición de 1997 de *Manual on the Conservation of Paintings*, Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, París, 1940.

El *Manuel de la Conservation et Restauration des Tableaux* no será publicado hasta 1939¹⁴, pero desde sus inicios la revista *Museion* venía publicando artículos sobre conservación preventiva (se podría decir que son los primeros estudios sobre estos temas): los efectos de la humedad relativa y la temperatura en las obras de arte, sistemas de humidificación, climatización, filtración del aire, iluminación y prevención de incendios, métodos de conservación de determinados materiales (metal, madera ...), materiales idóneos para el almacenaje, métodos de examen científico para las obras de arte, sistemas de embalaje y transporte, etc.

Otra reunión de gran trascendencia fue la Conferencia de Madrid sobre Arquitectura y Acondicionamiento de los Museos de Arte, celebrada en 1934. En ella se reunieron sesenta expertos mundiales para discutir muchos aspectos relacionados con el acondicionamiento de los edificios y la conservación de los objetos: seguridad, condiciones ambientales, iluminación, almacenaje, protección contra el fuego y la humedad, etc..

El tema de las exposiciones, que por esos años se multiplican, tuvo en particular un gran desarrollo. Comienza el incesante viajar de las obras de arte de unos países a otros. Enseguida surgen las primeras voces de denuncia advirtiendo del peligro de los desplazamientos continuados de las obras de arte, que las exponían a cambios bruscos de humedad y temperatura y a movimientos y vibraciones difíciles de evitar. Es interesante un artículo de *Museion* del año 1931 en el que el autor, tras referirse a algunos desastres ocurridos en exposiciones recientes, dice que los directores de museos olvidan a menudo que nadie puede garantizar el retorno de la obra ni su integridad; que no se pueden prever los cambios de temperatura y humedad ni los movimientos, choques o accidentes; que los movimientos amplían la red de craquelados en una pintura, aunque estos no sean visibles y, en definitiva, que los viajes frecuentes adelantan la destrucción de las obras. Se hacía una llamada a la moderación y se solicitaba de la OIM que tratara esta cuestión¹⁵. Otro artículo, ya del año 1939, expone los peligros del transporte de obras de arte, sobre todo por mar, después de algunos accidentes recientes, entre ellos el incendio que sufrió el barco que transportaba desde Francia a Nueva York numerosas obras de arte para la Exposición Universal. Reclama prudencia nuevamente y requiere de la OIM que establezca un reglamento de exposiciones internacionales de arte en el que se tenga en cuenta la fragilidad de algunas obras para la política de préstamos –algo que ya habían hecho algunos países prohibiendo la salida de determinadas obras- con una reglamentación de transporte de obras de arte más severa, y en la que

¹⁴ *Manuel de la Conservation et Restauration des Tableaux*, Institut International de Coopération Intellectuelle, Office International des Musées, París, 1939 .

¹⁵ « Les dangers de transport des œuvres d'art » Comunicación del Dr. A. Bredius, *Museion*, vol. 15, 1931, pp. 75-77.

se insista en la necesidad de espaciarlas lo más posible¹⁶. Esta misma necesidad, nunca satisfecha por las instancias internacionales competentes, se siente todavía en la actualidad desde diferentes ámbitos.

Otros artículos tratan exclusivamente de las condiciones técnicas en que deben desenvolverse las exposiciones, como el publicado en 1935 sobre diversos sistemas de embalaje y medios de transporte adoptados en algunas más recientes¹⁷. Todas estas enseñanzas se recogen en el *Manuel de la Conservation et Restauration des Tableaux*, que dedica la primera parte a la conservación preventiva de la pintura: las acciones a tomar al llegar la obra al museo, el examen e informe de estado de conservación, principios éticos del retoque y la limpieza, la necesidad de las inspecciones periódicas, los métodos de examen físico-químicos aplicados al estudio de la pintura y como apoyo a la restauración, la influencia de las condiciones ambientales en la pintura (luz, humedad relativa, temperatura), sistemas de ventilación, climatización, iluminación y purificación del aire, sistemas de exposición (enmarcado, vidrios, fijación a los marcos, a la pared), mantenimiento, almacenaje, protección contra el fuego, transporte y embalaje....

La publicación del *Manuel de la Conservation et Restauration des Tableaux* constituyó un hito, a pesar de la poca difusión que tuvo (hay que pensar el momento político en que salió). Por primera vez se ponía al alcance de los profesionales de museos una metodología de Conservación Preventiva en forma de manual que sistematizaba los conocimientos aportados por las investigaciones hechas hasta el momento, suma del trabajo de historiadores, científicos y restauradores, con una completa bibliografía.

LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Otro de los temas que tratará la OIM será la protección de monumentos y obras de arte en casos de guerra. Tras la masiva destrucción de monumentos acaecida durante la Primera Guerra Mundial se vio la necesidad de actualizar la Convención de La Haya de 1908, única normativa internacional vigente entonces que imponía medidas a los países que entraban en guerra para proteger sus bienes culturales de la acción destructiva que pudiera sobrevenir de las operaciones militares. En la Gran Guerra europea se pudo comprobar que La Convención de La Haya había quedado anticuada porque tanto el campo de acción como el poder destructivo del nuevo armamento – se inician los bombardeos aéreos- se había ampliado enormemente. Surgieron varias propuestas para elaborar un nuevo tratado internacional que protegiera de manera más eficaz los bienes

¹⁶ « Les dangers de transport des œuvres d'art », *Mouseion*, Suplemento mensual, junio, 1939, pp. 8-9.

¹⁷ Sanpaolesi, Piero, « Le transport et l'emballage des Objets pour l'Exposition d'Art Italien de Paris », *Mouseion*, vol. 29-30, 1935, pp. 127-131.

culturales de los países en guerra. Alguna de estas iniciativas proponía incluso la creación de una entidad neutral similar a la Cruz Roja –la Cruz de Oro- que interviniera en los conflictos para asesorar y velar el cumplimiento de la normativa por parte de los beligerantes.

La Sociedad de Naciones no adoptó, sin embargo, ninguna de estas propuestas porque consideraba que cualquier intento de reglamentar la guerra entraba en contradicción con el espíritu pacifista que inspiró su propia creación. Las palabras que el Presidente de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual pronunció en la reunión del Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos en 1932 reflejan muy bien este sentimiento: *Si se tiene la suficiente sensatez para respetar los monumentos y las obras de arte, sería mejor comenzar por tener la sensatez de no hacer la guerra*¹⁸. Así pues, la OIM se limitó a proponer unas recomendaciones técnicas muy breves en 1934 que orientaban sobre la elección de refugios apropiados, sistemas de evacuación, acondicionamiento de depósitos y algunas medidas de protección de monumentos. Sin embargo, los trágicos sucesos de la Guerra Civil española despertaron desde el primer momento un vivo interés por parte de la comunidad museográfica internacional y del mundo del arte, que deseaban conocer las medidas adoptadas por el Gobierno español para proteger sus bienes.

El peligro más acuciante que sufrirá el patrimonio español en los primeros momentos fue el ocasionado por las incautaciones incontroladas y la quema de iglesias, aunque pronto se le unirá la amenaza de los bombardeos. Para frenarlo se crea en Madrid, bajo iniciativa particular de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico. Su fin era acudir a iglesias y palacios e incautar los bienes en peligro para trasladarlos a depósitos organizados o dejarlos *in situ* debidamente custodiados. En noviembre de 1936 la Junta se oficializa pasando a depender de la Dirección General de Bellas Artes, y pasa a llamarse a partir de entonces Junta Central del Tesoro Artístico, con sus correspondientes Juntas Delegadas para las otras ciudades. Su labor, mejor organizada ahora al integrarse especialistas de diferentes áreas (arquitectos, historiadores del arte, arqueólogos, bibliotecarios, archiveros, restauradores ...), cubría desde el registro fotográfico e inventario de las obras incautadas a la organización y acondicionamiento de los depósitos, o la protección de edificios y monumentos en determinados casos, ya que esta misión correspondía a otra instancia.

Una de las acciones más importantes que, junto con personal del Museo del Prado realizaron los técnicos de la Junta, fue la preparación de embalajes y transportes de las obras que debían trasladarse a Valencia y después a Cataluña y Ginebra. La grave amenaza de los

¹⁸ Foundoukidis, E. “L’Office International des Musées et la protection des Monuments et Oeuvres d’Art en temps de guerre”, *Museion*, vol. 35-36, 1936, pp. 187-200.

bombardeos, sobre todo después de los que dañaron al Museo del Prado, la Biblioteca Nacional o la Real Academia de Bellas Artes en el mes de noviembre, y la falta de depósitos que ofrecieran total seguridad contra los bombardeos, llevó al Gobierno a tomar la decisión de trasladar lo más importante de su Tesoro Artístico a su nueva sede, Valencia. Para la realización de los embalajes y la adaptación de los refugios tuvieron en cuenta las experiencias habidas durante los bombardeos, en los que se pudo comprobar el efecto de los diferentes tipos de bombas sobre las obras, algunas con un enorme potencia destructiva desconocida hasta entonces. La OIM, que se mantuvo al margen de toda esta operación por la postura no intervencionista de la Sociedad de Naciones, mostró en cambio un gran interés por las medidas adoptadas por el Gobierno español. En 1937 solicitó al Director General de Bellas Artes y al Subdirector del Museo del Prado, Sánchez Cantón, que mandaran informes para la reunión que se iba a organizar en París para tratar precisamente el tema de la protección de monumentos y obras de arte en casos de conflictos armados. Ambos informes, que fueron publicados en *Museion*, al igual que otros artículos sobre el tema, tuvieron una gran repercusión internacional; concretamente del artículo de Renau, que describía con detalle las características de la operación, del que se realizó una separata de 5000 ejemplares¹⁹.

Como señala Renau, los antecedentes que tenían los técnicos españoles sobre medidas de protección de esta índole eran prácticamente nulas. Estaba el estudio de Paul Clamen publicado al acabar la Primera Guerra Mundial en el que recoge las experiencias de los distintos países²⁰. Pero se desconocían los efectos devastadores de las nuevas bombas, que habían sido utilizadas por primera vez en la guerra española, y esa fue la razón por la que interesó tanto a los expertos europeos, ya en puertas la Segunda Guerra Mundial. Los técnicos de la Junta, entre quienes destaca la figura del arquitecto José Lino Vaamonde, autor del acondicionamiento de las Torres de Serranos de Valencia como depósitos, tuvieron que basarse en sus propias experiencias, en los manuales sobre defensa pasiva antiaérea y en los conocimientos que pudieran tener sobre Conservación Preventiva difundidos hasta entonces a través de la revista *Museion* y de los encuentros internacionales.

Las reuniones de expertos que promovió la OIM en 1937 para tratar sobre la protección de monumentos y obras de arte en casos de conflictos armados tenía como fin impulsar un tratado internacional

¹⁹ Renau, J., “La organisation de la defense du Patrimoine Artistique et Historique Espagnol pendant la Guerre Civile”, París, Institut International de Cooperation Intellectuelle, 1937 (en *Museion*, vol. 39-40, 1937, pp. 7-64). Sánchez Cantón, J.J., “Les premières mesures de défense du Prado au cours de la Guerre Civile en Espagne”, *Museion*, vol. 39-40, 1937, pp. 67-73.

Sobre la acción de la Junta : VV.AA, *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico en la guerra civil*, Cat. Exposición Museo del Prado, Madrid, agosto, 2003.

²⁰ Paul Clemen, *Protection of Art during War Reports*, Leipzig, Seeman, 1919.

acorde con las nuevas necesidades –la tensión pre-bélica lo hacía urgente- y elaborar unas recomendaciones sobre las medidas técnicas de protección. Pero mientras la Convención se quedó únicamente en un proyecto, sí se elaboró el manual de recomendaciones técnicas, que se publicaron en 1939²¹. Para la redacción de las recomendaciones se tuvo muy en cuenta toda la información transmitida por los especialistas españoles, hasta el punto de que la mayoría de las ilustraciones gráficas procedían de los archivos de la Junta.

La guerra española precisamente hizo dar un giro a los criterios recomendados en 1934 por la OIM. Ahora se considerará, a la luz de la experiencia española, la evacuación total como la medida ideal de protección, a pesar de los inconvenientes y reservas que suscitaba en mucha gente por lo que suponía de pérdida de actividad del museo y por la dificultad del retorno y reinstalación de las colecciones en la posguerra (ante otras necesidades, las instituciones culturales serán las últimas en recibir ayudas). Hay a partir de ahora un reconocimiento de que los museos no son abrigos seguros en las guerras -no hay dispositivos de protección que resistan bombas de tal potencia- por lo que lo prioritario es sustraer al patrimonio de la acción bélica buscando lugares libres de las operaciones militares y alejados de las grandes vías de comunicación y de grandes centros demográficos e industriales. Sólo cuando esto no sea posible habrá que esforzarse en reducir al máximo los efectos directos e indirectos de un bombardeo adoptando medidas de protección que en principio se inspirarán en las aplicadas a la población civil y las normales para deterioros naturales o accidentales. El manual incluye descripciones muy detalladas sobre la construcción de abrigos de nueva planta o edificios aprovechados, sobre el orden que hay que llevar en la evacuación, sobre sistemas para proteger edificios históricos y monumentos, sobre las características de los embalajes para cada tipo de objeto (cuadros, esculturas, muebles, series y conjuntos, objetos menudos, cerámica, porcelana y vidrio) y los diferentes tipos de transporte.

LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Ante lo que estaba sucediendo en España y en previsión de la inminente guerra, muchos responsables de museos europeos comenzaron a hacer sus preparativos antes de 1939, como es el caso de Francia, que ya en 1937 empezó a confeccionar listas de las obras más importantes, seleccionar posibles refugios y preparar las rutas de evacuación. Los criterios para la elección de refugios no fueron los mismos en todos los países. Por lo general se buscaron castillos o abadías alejados del frente, como sucedió en Inglaterra con el castillo de Penrhyn y otros lugares de Gales, o Bélgica, que guardó sus más preciadas obras (entre ellas el retablo de Gante) en un castillo de Pau, al pie de los Pirineos, pues su intención era, antes de que entrara Italia

²¹ *La Protection des Monuments et oeuvres d'Art en Temps de Guerre*. Institut International de Coopération Intellectuelle, Office International des Musées, París, 1939.

en la guerra, llevarlas a Roma para confiarlas al Vaticano. En Francia se eligieron varios castillos situados al este de París y allí se trasladaron las obras del Louvre y de otros museos durante septiembre y octubre de 1939. Cuando las tropas alemanas cruzaron la línea Maginot y se colocaron al norte, cerca de los refugios, tuvieron que buscar otros nuevos, esta vez en el Midi²². Los ingleses habilitaron secciones del metro de Londres y adecuaron una enorme cantera (Manod, con más de 1 Km de superficie), a la que se añadieron nuevas construcciones con control de H y luz²³.

Ante la imposibilidad de evacuarlo todo, se utilizaron cámaras acorazadas de bancos (es el caso del Mauritshuis, en Holanda, y de otros museos de Bélgica), y los sótanos de los propios museos e iglesias (la iglesia de Saint Sulpice y el Panteón en París, o el Rijksmuseum, aunque parte de sus obras habían sido desplazadas al castillo de Medenblick, al norte de Ámsterdam, entre ellas la Ronda Nocturna de Rembrandt;). Un caso inusual fue el museo Stedelijk, que almacenó sus colecciones en unas barcazas del canal.

En Leningrado tenían preparados 2.500.000 objetos para evacuar a Everdlovsk (Siberia) en junio de 1941, cuando comienza la invasión. Sólo se pudieron realizar dos envíos, pues en agosto se agotaron los materiales de embalaje y se había cortado el enlace ferroviario con el este. Tras los primeros bombardeos sobre la ciudad, el 4 de septiembre, el Ermitage llevó todo lo que se pudo a sus sótanos, donde convivieron con más de 2000 personas, en condiciones verdaderamente dramáticas de frío y de hambre, sin contar las 25 bombas que cayeron sobre el museo²⁴.

El amplio campo de acción que tenía la guerra dejaba a veces desprotegidos los refugios por la cercanía del frente, como es el caso de los castillos franceses del este de París, los monasterios italianos de Montevergine, Montecassino y otros depósitos de Nápoles que, con el avance de los aliados quedaron desperdigados, incomunicados y sin vigilancia, en medio de los fuertes bombardeos que sufrió la ciudad. La ocupación aliada de Nápoles expuso a su riqueza artística a mayores riesgos al utilizar varios edificios (el Museo de Capodimeonte, el Palacio Real y el palacio de Caserta donde estaban guardadas la mayor parte de las artes decorativas de Nápoles) como alojamiento de personal del ejército y como Cuartel General de los aliados, y el Museo Nacional, donde aún quedaban unos 500 objetos, como almacén de suministros²⁵. El peligro que suponía la utilización de edificios históricos para usos militares, del que el caso de Nápoles

²² Los detalles los cuenta Madeleine Hours, *Una vie au Louvre*, París, 1987.

También L. Mazauric, *Le Louvre en voyage, 1939-1945*, París, 1978, cap.2

²³ Kenneth Clark, Director de la National Gallery, *The Other Half*, Londres, 1977. Sobre detalles de la organización de los refugios en los diferentes países: Nicholas, Lynn H., *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros de Europa en el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial*, Barcelona, 1996 (1ª ed. 1994).

²⁴ S.P. Varshavskii, *Saved for Humanity*, Leningrado, 1985.

²⁵ B.Molajoli, *Musei ed opere d'arte di Napoli attraverso la guerra*, Nápoles, 1948

es sólo un ejemplo, será uno de los aspectos que intentará regular el proyecto de Convención.

El Ejército de los estados Unidos contaba, desde agosto de 1943, con un cuerpo de especialistas en protección de monumentos y obras de arte, la llamada Comisión Roberts (Comisión Estadounidense para la Protección y Salvamento de Monumentos Artísticos e Históricos en Zonas de Guerra) cuya misión era proporcionar personal especializado a los Estados Mayores para proteger las obras y lugares históricos. La idea había sido propuesta al Presidente Roosevelt por un grupo de directores de museos y profesionales para que fuera también seguida por los gobiernos británico y soviético. Los ingleses se opusieron a esta iniciativa por considerarla poco operativa –la protección de las obras de arte sólo sería viable si no entraban en juego las necesidades militares- aunque sí nombraron a un arqueólogo como asesor del Ministerio de la Guerra.

La actividad de la Comisión Roberts se redujo a elaborar listas de monumentos y mapas de situación (los llamados mapas Fricks) para suministrar al Ejército. Tenían poco campo de acción pues sólo para Italia, por ejemplo, había tres oficiales de Monumentos y no podían acudir al lugar de las operaciones hasta que la región había sido tomada entera, es decir, demasiado tarde. Después de los bombardeos sufridos por Roma a pesar de que el gobierno italiano la había declarado ciudad abierta, otro de los empeños de estos oficiales fue la campaña por declarar abiertas varias ciudades italianas para poder guardar en ellas las obras del resto del país. Su pretensión no fue escuchada porque suponía una limitación de las posibilidades tácticas del Ejército. La labor de la Comisión Roberts quedará reducida a un papel meramente consultivo y a inventariar y valorar los daños sobre objetivos no militares en las ciudades tomadas. George L. Stout, químico conservador responsable del departamento científico del Fogg Art Museum (Universidad de Harvard), había sido uno de los promotores de la creación de esta comisión. Su interés por la protección de monumento y obras de arte en tiempos de guerra le había llevado a convocar un simposio en el Museo en 1942 sobre este tema, del que publicó un artículo en la revista *Technical Studies*²⁶.

También se interesaron por la seguridad de las obras de arte en tiempos de guerra Paul Coremans, químico conservador jefe de los Museos Reales de Arte e Historia de Bruselas, y Harold J. Plenderleith, también químico y jefe del laboratorio de conservación del Museo Británico²⁷, quienes, junto a George L. Stout, tendrán un importante papel en la creación del ICOM, el ICCROM y el IIC.

AÑOS 50, 60 Y 80

²⁶ G. Stout, “Preservation of Painting in Wartime”, *Technical Studies*, enero 1942

²⁷ Coremans publicó en 1946 un manual sobre este tema : *La protection scientifique des œuvres d’art en temps de guerre.*

En 1954 se promulgará en La Haya la Convención Internacional sobre Protección de Bienes Culturales en casos de conflictos armados. A pesar de los numerosos intentos anteriores, por primera vez desde 1908 se firmará un tratado internacional en el que los países contratantes se comprometen a respetar los bienes de su propio territorio y los de los otros países mediante el cumplimiento de una serie de reglas que abarcan desde las actuaciones en caso de ocupación, a las condiciones que deben reunir los refugios, los sistemas de señalización de estos y de los monumentos protegidos o los preparativos necesarios en tiempo de paz para salvaguardar las obras de los efectos previsibles de un conflicto armado. Como novedad respecto a otros documentos anteriores, en este se define “bien cultural” en un sentido amplio y se incluyen los conflictos internos, de forma que cada parte en conflicto tendrá las mismas obligaciones. España se adherirá a la Convención en 1962.

Al acabar la guerra mundial las naciones vuelven a sentir la necesidad de crear un organismo que vele por el mantenimiento de la paz. Tras la creación de la ONU en 1945, se decide organizar una agencia especializada en el campo de la educación, la ciencia y la cultura, la UNESCO. En la Primera Conferencia de la ONU, celebrada al año siguiente, un grupo de profesionales internacionales acordaron establecer un Consejo Internacional de Museos (ICOM) que inmediatamente será reconocido por la UNESCO. Toda la documentación y la biblioteca de la OIM, que había pasado a la UNESCO, le será transferidos y a partir de ahora se llamará Centro de Información de Museos UNESCO – ICOM, con sede en París.

En la Primera Conferencia General del ICOM, celebrada en la capital francesa en 1948, asistieron 53 países. El tema central del debate fue la limpieza de pinturas, una polémica suscitada por los criterios de limpieza seguidos en la Galería Nacional de Londres, que fueron discutidas por destacadas personalidades como Cesare Brandi o Ernst Gombrich. En la Conferencia se decidió crear la Comisión Internacional para la Limpieza y Restauración de Pinturas, que en el año 66 pasará a ser el Comité de Conservación del ICOM (CC-ICOM) tras unirse con otra comisión creada en 1950 para los estudios científicos. EL Comité de Conservación del ICOM será el gran promotor a partir de entonces de los más importantes congresos internacionales de conservación de bienes culturales, en donde se darán a conocer los últimos avances en esta área profesional. Uno de sus grupos de trabajo será el de Conservación Preventiva, en el que hoy día participan los profesionales más destacados.

Otros organismos que serán claves para la implantación y evolución de la Conservación Preventiva son el *Internacional Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* (ICC), creado en 1950 ante la necesidad que se constataba al acabar la guerra de colaborar internacionalmente en el terreno científico. Pledlerleith, Rawlins

(conservador jefe de la Galería Nacional de Londres) y Coremans gestaron su creación con motivo de su encuentro en Bruselas en 1947 para reconocer los Veermer falsos de Van Meegeren. Coremans hizo un llamamiento a diplomáticos de 17 países pidiendo su colaboración. Pronto se unirá a la iniciativa George Stout y Rutherford J. Gettens, editores de la revista *Technical Studies of the Fine Arts*. (Universidad de Harvard, 1932-1942), que servirá de inspiración a *Studies in Conservation*, la publicación científica sobre conservación de mayor prestigio editada hasta la fecha por el IIC.

Por último, hay que mencionar al ICCROM, creado bajo el auspicio de la UNESCO en 1959 con el propósito de asesorar internacionalmente en problemas de conservación y formar en este campo organizando cursos especializados (hay que mencionar el organizado durante varios años ininterrumpidamente a cargo de Gael de Guichen).

La incorporación de España a los nuevos derroteros que estaba tomando la conservación de bienes culturales no se dará hasta los años sesenta, en que habrá una tímida adopción de los logros profesionales alcanzados en otros países. El arranque vendrá con la creación, en 1961, del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología (actual Instituto del Patrimonio Histórico Español, IPHE), cuyo modelo organizativo y funcional fue supervisado por Paul Coremans, que vino a examinar la situación profesional española, las necesidades y los medios disponibles y asesorar sobre las características que había de tener el centro. Este ICROA será el primer centro que dispondrá de un laboratorio científico de apoyo a la Conservación y el primero en aplicar las nuevas metodologías, además de constituir, al menos en los primeros años, el centro pionero en formación de profesionales bajo estos nuevos criterios.

Las instituciones internacionales mencionadas seguirán promoviendo ininterrumpidamente hasta la fecha actividades formativas, encuentros profesionales, proyectos de cooperación o fomento a la investigación en el campo de la Conservación entre los diferentes países. En todas ellas se constata una preferencia por la Conservación Preventiva como acción que merece la atención y los esfuerzos por puro sentido común. Y muchos de los esfuerzos realizados por las instancias internacionales estarán dirigidos, forzosamente, a prevenir la acción destructora de los conflictos bélicos que siguen asolando nuestro planeta, como por ejemplo, el “Programa de Emergencia para la protección de archivos (*Vital records*) en casos de conflictos armados” (junio de 1998) o las guías para desarrollar programas de emergencia tras los conflictos de África o la Antigua Yugoslavia, con planes para ayudar a los archivos a proteger sus fondos, todos ellos promovidos por la UNESCO dentro del gran programa *Memory of the World* iniciado en 1992.

En cuanto a las exposiciones temporales, se ha avanzado mucho en el terreno técnico y científico. Estudios de referencia serán los trabajos publicados en los años 80 por Nathan Stolw, Garry Thompson o Gael de Guichen²⁸, y a partir de ahí los estudios, artículos, monografías, cursos y congresos sobre Conservación Preventiva serán numerosos. Pero la necesidad de encontrar un equilibrio entre el uso de las obras de arte y su conservación no ha variado respecto a los años 30. Las llamadas a la moderación que entonces se hicieron siguen siendo plenamente actuales.

²⁸ Stolow, N., *Conservation Standards for Works of Art in Transit and on Exhibition*, UNESCO, París, 1979; Stolow, N., *Conservation and Exhibitions: Packing, Transport, Storage, and Environmental Considerations*, 1987; Thomson, G., *The Museum Environment*, 2ª ed. Londres, 1986; De Guichen, G.; *Climat dans le musée : mesure. Climate in museums: Measurement*, ICCROM, Roma, 1980.