

LA CANCIÓN DEL RESTAURO EN UN PROFESIONAL MODESTO

La mayoría de las personas cumplimos una función social a la que nos han empujado circunstancias complejas y, en consecuencia, a veces podemos desconocer bastante el significado profundo de nuestros quehaceres. De hecho, este significado para alguien como yo, sólo se ha podido precisar en el ejercicio mismo de estas tareas y, únicamente, en la medida en que he podido cumplir este ejercicio con sinceridad.

Por tanto, no me parece tiempo perdido utilizar esta coyuntura que me ofrece el Grupo Español del IIC para reflexionar, en esta especie de ambiente semiíntimo, preguntándome en voz alta en qué consiste esta sobredimensionada actividad profesional a la que me dedico y cómo debe cumplirse para su mayor eficacia.

De Ortega aprendimos que el hombre de cada época no sigue en línea recta lo que hizo el hombre anterior, sino que replantea esos problemas para darles la solución que su momento exige. El encadenamiento generacional no da un progreso rectilíneo, sino más bien conforma la unidad de la historia que, entendida como narración, sólo se puede contar entera, en esa manera que él llama la canción de la Historia.

Violet-le-Duc nos dijo de la Restauración que «la palabra y la cosa son modernas» y muchos aceptaron que había nacido con la revolución al asumir el hombre nuevo las nuevas responsabilidades derivadas de: a) la necesidad de «reemplazar» como única forma de destruir lo que no se quiere (Daton), y b) conservar los testimonios de la Historia que se consideraban valiosos y necesarios.

Luego, los especialistas ejercieron la crítica de la Restauración en el examen de las actuaciones realizadas en distintas épocas, mostrándonos con sus sólidos conocimientos y una capacidad de observación exquisita que el arte de juzgar la labor de los restauradores nos permitía significar las diversas maneras de entender el problema por distintas personas y en diferentes épocas y situaciones o, mejor quizás, las partes en que se podía descomponer la tarea del restaurador a partir de las actuaciones conocidas. Sabemos que así establecieron aquellas escuelas de:

- Restauradores, que profesaban principalmente los arquitectos, porque su obra no era un arte de ejecución tan personal que no pudiera ser reproducido, valiendo allí el pensamiento mucho más que la ejecución.
- Anti restauradores, formada principalmente por arqueólogos, para quienes los artefactos del pasado eran ante todo documentos

históricos, «que no tenemos derecho a tocar porque no nos pertenecen» (Ruskin) o porque «restaurar es una manera de destruir» (Violet-le-Duc), rechazando toda interpolación que pueda confundir, respetando todos los estilos de los distintos tiempos y cuidando igualmente todos los deterioros que les hayan sobrevenido en el curso del tiempo.

- Los defensores de la «Ruina», formada por literatos y pintores, para quienes la antigüedades no valían por sí mismas sino por el encanto que el tiempo y la Historia ponen en ellas, apoyándose en que «un edificio no se puede contemplar en todo su esplendor, hasta que no han pasado sobre él cuatro o cinco siglos» (Ruskin).
- Conservadores, aceptando la intervención reducida a lo preciso y tratando de sustituir lo menos posible.

Ya se notaba que el asunto de la Restauración y la Conservación era una distinción útil, de significado puramente práctico, pues se debatía entre los que falsificaban los testimonios materiales de la Historia, únicos hechos innegables que guardan la verdad de nuestro pasado, y los que defendían la autenticidad, denunciando desmontajes y reconstrucciones idealistas, que satisfacían el gusto y las teorías de una época en todas las ramas de las obras de arte, por lo que su principal finalidad era oponerse a las reconstrucciones abusivas y a las falsificaciones. Muchísimos monumentos, esculturas y pinturas de primera línea pasaron por las manos de expertos bien conocidos que sabían adecuarlos al gusto de moda y a las teorías de la época.

Pero todo esto lo que nos permite es aplicar a la Restauración lo que Leibniz decía de toda ciencia, esto es, «que la serie de hechos que nos propone no nos revelan el origen de esos hechos, sino la historia de nuestros descubrimientos». Cuando más adelante se sumaron las propuestas, no se trataba ya de enfrentar lo histórico a lo estético, sino de actuar unitariamente, reuniendo y confrontando los distintos elementos de apreciación para conservar y transmitir a las generaciones futuras, con todo el valor de su autenticidad, esos objetos incuestionables que, como se dijo, son los que verdaderamente guardan la verdad de nuestro pasado.

El principio de la Conservación Integrada, tras haber forzado una etapa de reflexión para sostenerse en una toma de conciencia profunda, nos suministró un punto de apoyo sólido hacia la búsqueda de una nueva ética para la utilización más prudente y más sensata de todos los bienes patrimoniales de la Humanidad. De esta forma la Restauración del Patrimonio Cultural quedó inscrita en una corriente general de pensamiento en la que, infatigablemente, la crítica fenomenológica y el desarrollo científico permitieron descubrir y utilizar facetas nuevas; ahí están las grandes Asambleas de Roma (1930) y de Atenas (1931) con sus documentos finales (*¿Cartas?*, en español Documentos) que expresan con claridad el convencimiento de que «la Conservación del Patrimonio

Artístico y Arqueológico de la Humanidad interesa a todos los estados tutores de la civilización».

Yo estudié Química con Fermín Capitán, Catedrático de la Universidad de Granada, el mejor profesor y el mejor compañero pescando truchas en el río Molinillo. Al sobredimensionado mundo de la Restauración me introdujo el ICR de Madrid y el IRPA de Bruselas, hace ya casi medio siglo. Para los teóricos europeos, el sustantivo «crítico» se había adjetivado, sirviendo así para designar el criterio de ciertas soluciones que se habían sometido al examen de las razones y motivos que había para ello, aunque también puede resultar igualmente cierto que pudiera tener un sentido más restringido, sirviendo para marcar determinadas orientaciones en el estudio de los problemas planteados a partir de los principios o fundamentos, esencialmente metodológicos, de la Restauración en la primera mitad del siglo xx.

La clase magistral de Cesare Brandi, en su esfuerzo por definir la «... materialidad... en su doble polaridad histórica y estética, con vistas a su transmisión al futuro» y la misión del restaurador que, según decía también el Documento de la Comisión Papaldo de Roma, debería consistir en «salvaguardar los valores históricos auténticos de los testimonios del pasado», seguirán expresando para nosotros la esencia de nuestra función. Para conservar la auténtica dimensión cultural de una obra, se ha de mantener dentro de un equilibrio de factores cuya resultante no ha de ser la renovación y el cambio, sino la permanencia y la estabilidad. No se trata de rejuvenecer la obra, ni de transformarla en lo que nos gustaría que fuera, ni de volver atrás en la búsqueda de un «estado original» ciertamente irrecuperable, sino más bien, como nos enseñaba Albert Philippot ante el *Descendimiento de la Cruz* de Rubens, en el taller del IRPA, la de buscar mediante una investigación crítica extraordinariamente sensible el equilibrio actualmente alcanzable que más respete de la manera más fiel los principios que inspiraban esa unidad original perturbada. Nuestra intervención, nos decían él y su hijo Paul, se ha de traducir así en un acto de interpretación crítica destinado a restablecer una continuidad formal interrumpida, en la medida en que esta aún exista actual o potencialmente, intervención que se ha de realizar, insistían una y otra vez, como hipótesis crítica, siempre modificable, que pueda ser reemplazada por otra actuación mas certera si el momento llegara a presentarse. Una década después, cuando Paul accedió a la dirección del ICROM en Roma, nació una pléyade de seguidores, teorizantes de la restauración, que dieron en llamar a esto «restauo crítico».

La fórmula magistral para alcanzarlo establece el desarrollo personal en el conocimiento, en la sensibilidad y en la maestría profesional como epicentro del equipo, permitiendo aunar la labor interdisciplinar de los conocimientos teóricos y la ejecución material, al esforzarnos en reunir la mano que ejecuta y la cabeza que piensa, en tanto que experiencia interdisciplinar combinada en el objeto. Aceptaban, pues, que la responsabilidad cultural

y social de la restauración recaía sobre todo en el que hace las cosas intervinendo directamente sobre las obras.

Magistrales, con mayúscula, fueron las lecciones de Paolo y Laura Mora, que hacían ver la diferencia entre el viejo empeño de «enseñar» y el nuevo modelo de «aprehender», que consiste en mostrarte, mediante un cuidadoso trabajo de ida y vuelta, cuál es el camino para llegar a ser tú mismo en tu profesión.

Jean Thissen me enseñó, un poco a regañadientes, como todo lo que él hacía, la manera de preparar micromuestras de pintura para estudiar la estratigrafía y analizar los pigmentos y aglutinantes con las técnicas de microquímica, y me sentí muy contento cuando yo solo pude responder a una pregunta que me llegó del Museo del Prado. Durante varios meses, trabajé con Denise Thomas en diversos objetos de metal merovingios y en una colección de bronce ibéricos que, para mis prácticas, me habían proporcionado en el Museo Arqueológico de Madrid. Luego, pasé algún tiempo con René Lefève y Jozef Vynckier con objetos orgánicos de cuero, hueso, marfil, tela y madera, que me instaron a construir mi propia colección de muestras de referencia a partir de los acopios de materiales de pintura que les habían llegado a través de Rutherford J. Gettens, y otros diversos de M. E. H. Tjaden de la Gemeentewerken de Eindhoven y que, enriquecida durante veinte años más con diversas colecciones, se encuentran depositadas en el Museo del Prado desde 1985. En fotografía, Louis Loose me hizo ver cómo registrar en imágenes lo que había que ver, profundizando en las técnicas con radiaciones monocromáticas, rayos X, ultravioleta, fluorescencia ultravioleta e infrarrojos, anunciando ya la gran revolución que suponían los convertidores electrónicos de imagen que, más tarde, desarrollaría «Dolf» van Asperen de Boer en su brillante tesis doctoral. Y el taller de soportes de madera, con ideas y técnicas tan distintas a los engatillados y embarratados, por entonces aún vigentes en España. Y las clases de Gary Thomson sobre climatología e iluminación, y las de Harold J. Plenderleith con sus trabajos sobre toda suerte de objetos, recogidos magistralmente en su extraordinario libro, que fue rápidamente editado en español por Arturo Díaz Martos desde el ICR de Madrid. Y Robert Didier, quien, desde la Biblioteca, seleccionaba y me suministraba copia de los documentos fundamentales que «había que tener». Y las experiencias de campo que traían Roger Van Schoute, desde la Capilla Real de Granada, o Ignace Van de Vivere, desde la Catedral de Palencia, generadoras de una intensa colaboración que, en el caso de Roger, aún perdura. Pero lo más enriquecedor que me dejó el IRPA me viene de Paul Coremans, quien, junto con José Garrido y Gratiniano Nieto, me dejó una herencia espiritual y tecnológica de la que sigo siendo deudor. Mi director de tesis doctoral fue inicialmente Paul Coremans, que, tras mi primer año de estancia en Bruselas, escribió a Gratiniano aceptándome como becario para este fin: me llevó al Museo de Bellas Artes de Bruselas y allí seleccionamos dos preciosos cuadros sobre tabla que

fueron trasladados al IRPA para que yo trabajara, un *Cristo bendiciendo* atribuido a Benson y una tabla gótica catalana de *Virgen con Niño*. Su muerte prematura hizo que René Sneyers continuara la tarea, cambiando el objetivo de la pintura a la arquitectura. Coremans me introdujo en las técnicas pictóricas y René me orientó sobre la piedra en la construcción y, apoyándose en lo que yo había publicado en 1965 en el primer número de *Monumentum*, del recién creado ICOMOS, me incorporó a la Comisión Piedra y Mármol de la RILEM y a la UNESCO como Experto Consultor, lo que me aportó mucha experiencia, el placer de pasear por medio mundo con pasaporte y honorarios de las Naciones Unidas y conectar con la arquitectura.

Lo que con posterioridad yo haya podido hacer en mi vida profesional queda objetivamente reflejado en los trabajos publicados que ustedes ya conocen (aunque faltan algunas cosas del Bosco y otros), en las vivencias con tantos amigos y compañeros del ICR y en la experiencia empresarial que me vi obligado a asumir 25 años después, al comprender que necesitaba un espacio profesional propio, tras haber consumido todo lo que la Administración del Estado español me había dado con tanta generosidad.

Si se me permite resumir las líneas principales de lo que estimo importante, que ya está dicho, me atrevería a proponer los siguientes puntos:

1. El químico que dedica su esfuerzo a estudiar y a restaurar obras de contenido artístico y cultural trabaja siempre, o al menos así debería hacerlo, con el supuesto de que su contenido es estéticamente valioso y de que, aun rodeando su trabajo de todas las garantías, él se reserva el ápice de su labor al servicio de los problemas del arte y, por su conducto, a los de la historia. De la falta de claridad sobre esta idea fundamental proceden los equívocos y los errores que ponen en peligro los fines últimos, ya que, con procedimientos técnicos cada vez más refinados, puede limitar su tarea a un simple acarreo cuantitativo y, por tanto, a unas aportaciones de escaso rango científico. Aunque el profesional de la restauración trabaje en las más modestas áreas, debe mantener la vista alzada hacia las metas a que apunta su labor, no permaneciendo como impasible artesano o recolector de datos, sino nutriéndose con el personal descubrimiento de la humana vitalidad que se desprende de su conexión con el arte, en su espiritualidad, y la técnica, en su herencia cultural y científica, a través de la historia de las formas que recubren el que-hacer humano.

Algunos calificarán nuestro trabajo de ortopedia remendada o como deformación profesional de técnicos especialistas, pero aquellos que estén verdaderamente familiarizados con las obras de arte sabrán apreciar en los conocimientos y trabajos relativos a la estructura de su composición el verdadero significado de las «técnicas artísticas» y el de su función en esos fenómenos que

llamamos Arte e Historia. Evidentemente, no minimizamos el papel de la tecnología porque consideramos que esa «hechura» que le da el artista es el privilegio que la sublima, y en nuestro trabajo siempre subyace la preocupación constante de contribuir al mejor respeto y preservación de los valores inmateriales que llevan impresos.

2. A nadie se le oculta que para conocer y restaurar una obra de arte hay que entrar analizando la técnica utilizada, porque sin su conocimiento jamás podremos leer su contenido. Todo consiste en que nos detengamos en el análisis y sepamos ver cómo un detalle (por ejemplo, un pigmento o un sillar de granito) se une a otro para formar un conjunto que, a su vez, determina el modo de ser de muchos detalles. Es preciso analizar, después inducir estableciendo una síntesis provisional, para finalmente deducir en un nuevo análisis y ascender otra vez a la síntesis. La historia que nos cuenta una obra de arte, mirando en profundidad la técnica que el artista ha utilizado para ello, tiene un alcance en el sentimiento y en la emoción de una exactitud comparable a la del pensamiento más exacto y, si esto no fuera así, el arte sería impensable. La restauración no es más que una manera de vivir, y la manera de vivir del hombre es indivisiblemente conocimiento y creación, un microcosmos que lleve consigo la cultura pasada y tenga como presente la presencia en él de su época.

Insisto en que la restauración es una cuestión de vida y no de teoría. Se nos ha enseñado cómo al pensar en lo que estamos haciendo, por trascender lo inmediato, nos ayuda a superar ese defecto que podemos llamar de miopía intelectual y, al relacionar las diferentes posibilidades de actuar sobre la obra, nos empuja también a superar cómodamente el fallo de la unilateralidad o parcialidad en la comprensión de las cosas. Y si me adentro en el sentido profundo de lo que hago, también me elevo ante esa otra grave deficiencia, vieja y pertinaz, que es ver las cosas sólo en su superficialidad. Además, eso del arte, que no está en la obra ni en ti, que no está en ningún sitio y que surge como un fenómeno relacional. En el ejercicio de la restauración nos implicamos en esta manera integradora de mirar, cultivando el pensamiento relacional que permite superar el relativismo, con lo que se alcanza una forma de trabajar más madura.

3. Otro asunto que quiero resaltar es el de los «materiales» (de pintura: pigmentos, aglutinantes, soportes...; de arquitectura: piedra, ladrillo, morteros...; de restauración: consolidantes, limpiadores, etc.), un vocablo que se nos ha adherido al lenguaje y que soporto muy mal porque, como expresión cabal de una idea, es una forma superficial y vieja de hoy y de todos los tiempos. Lo que la restauración rezuma por todos sus poros es la forma como están hechas las cosas, esas «hechuras» de las obras y de nuestras intervenciones, tuyas, individuales y únicas, que hacen que cada grano de pigmento o de mármol sea diferente,

que cada piedra sea una piedra, que no existan dos hojas de árbol iguales ni dos gotas de agua idénticas, cosas que hechas (hacer = darle el ser a las cosas, RAE) por la naturaleza o por el hombre dan razón de su ser y que, cuando se profundiza en ellas, todo se resuelve en átomos y campos de energía sin que nunca lleguemos a encontrar ni una sola pizca de materia. En un monumento construido sucede igual con sus cimientos, muros, paredes, techos, con su piel y sus exornos, en definitiva, con sus hechuras de albañil, cantero, carpintero, pintor..., con las que el edificio se expresa a través de su arquitectura. Si al hacer un artefacto le estamos dando el ser en el espacio y en la luz, la identidad y la autenticidad de esa cosa quedan enraizadas en sus hechuras, que, extrapoladas al límite, podrían considerarse los verdaderos materiales con que el restaurador se enfrenta, en el hacer y deshacer de su oficio, con los hombres que le precedieron. La *Gestalt*, que, desde Alemania, informó desde 1930 a los teorizantes de la restauración, fue mal traducida como «forma» en los idiomas latinos, mientras que conservó su verdadero sentido de «hechura» en Centroeuropa, por lo que la edición de Paidós en 1963 no alcanzó a confundirme.

Lo que Platón nos dice de su «materia prima» es que forma el fondo común de todas las sustancias y que, sin tener ninguna forma determinada, es capaz de recibirlas todas. Prefiero partir de esta idea, más moderna, para acercarnos al misterio de cómo, hasta las entrañas del trasfondo más íntimo de nuestros artefactos, obedecen a ese mismo poder conformador del que ellos son manifestación, constituyendo a cada nivel una especie de acción física de diferente poder, o de acción actuando sobre la acción, que permitiría representar como reflejo de las sombras en el dominio visible esas acciones físicas complejas que finalmente determinan a los objetos del arte y a los trabajos de restauración que sobre ellos aplicamos.

Si el positivismo y el ontologismo, antiguos y recientes, al querer extraer todos los conocimientos de ellos mismos, han hecho que olvidemos casi todos los medios por los que nuestros antepasados conservaban las tradiciones más antiguas de sus culturas, permítanme recordar esas palabras con que Einstein dice que «lo más maravilloso que puede experimentar el hombre es el misterio, fruto del verdadero Arte y de la verdadera Ciencia».

Con la restauración queremos ver las cosas, verlas como son, en sí mismas, en su idea. Y, como les digo, estos largos trabajos de acción, observación y reflexión son los que constituyen la verdadera cultura tecnológica, intelectual y emotiva del restaurador. Luego buscamos la forma más sencilla de expresar nuestra concepción, nuestra idea de lo que la obra que hay que restaurar nos va mostrando, aprehendiendo de ella, aprendiendo siempre. Pero la tarea que nos asignamos yo creo que no es reproducir miméticamente las teorías existentes, sino crear con cada acto un espacio nuevo propiamente humano.



4. Los tiempos actuales no son buenos para la restauración. Quisiera mantenerme muy unido a ustedes para trabajar juntos en los difíciles problemas que hoy día se nos plantean y, porque no dudo en que sabremos resolverlos, hacerles una petición: RESISTID MIENTRAS PODÁIS.

JOSÉ MARÍA CABRERA
Buenavista, septiembre de 2009

