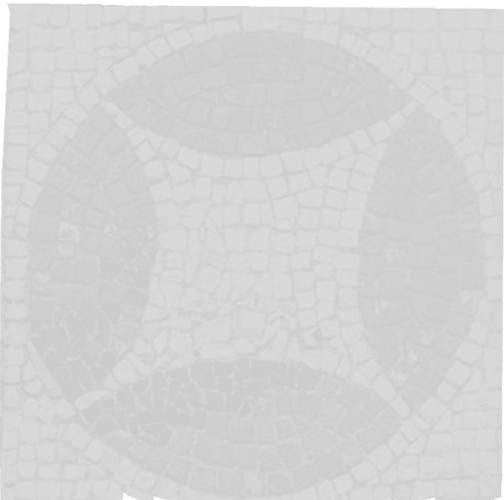




**CONFERENCIAS
INAUGURALES**





LA RESTAURACIÓN EN ESPAÑA. TEORÍAS DEL PASADO, VISIONES DEL PRESENTE

Rocío Bruquetas Galán, *IPCE*

La mayoría de las teorías de la restauración se han construido alrededor de la arquitectura. Cesare Brandi, por el contrario, dedicó gran parte de su atención a los problemas específicos de la pintura, la escultura y los objetos arqueológicos, lo que explica el enorme calado que ha tenido su pensamiento entre los restauradores de los cuatro últimos decenios. Pero la principal razón de su éxito se debe a que proporcionó, junto a un sólido marco conceptual, una metodología práctica de tratamiento de la imagen que aún hoy día constituye una referencia esencial.

En los últimos años se han celebrado numerosos encuentros internacionales para conmemorar el centenario de su nacimiento en 1906. En ellos se analizaron las corrientes de crítica y filosofía que influyeron en su pensamiento y la repercusión que tuvo en la práctica de la restauración dentro y fuera de Italia. Desde ambas perspectivas, la histórica y la actual, se echa en falta una mayor participación española que aporte información sobre la trascendencia del pensamiento brandiano en nuestro país (1). Contamos con algunos estudios de panorámica histórica realizados desde el mundo académico (2), pero falta todavía un análisis retrospectivo que precise, a partir de la experiencia de los propios profesionales, el grado en que fueron asimiladas sus teorías y el impacto real que estas tuvieron en la conservación del patrimonio histórico español.

En los últimos tiempos no ha habido en España una revisión teórica y metodológica que dé respuesta a las complejas necesidades de restauración de los bienes culturales con la misma coherencia que la que en su día ofreció el teórico italiano. La época actual necesita construir un marco teórico propio que tenga en cuenta los nuevos valores culturales y estéticos de la sociedad. Pero esta actualización no se puede efectuar sin un análisis del pasado reciente, donde se encuentran las claves para comprender muchas actitudes de hoy día. En este artículo sólo pretendo aportar una mirada personal sobre estos últimos 50 años, desde la época en que se empieza a asentar una concepción moderna de la profesión hasta el complejo y desorientado momento actual.

En efecto, la profesión empezó a despegar de sus raíces más artesanales y empíricas en los años sesenta. Hasta entonces, los trabajos de restauración de obras de arte se basaban exclusivamente en criterios de gusto y sensibilidad, asentados en una formación de taller artesanal y artística. Su campo de acción se ceñía casi exclusivamente a la pintura y la

escultura, y cuando se trataba de objetos arqueológicos, no se les daba distinto tratamiento que el de bellas obras de arte. Al contrario que en la arquitectura, los restauradores españoles se mantuvieron al margen de los debates teóricos del primer tercio del siglo XX, en el que algunos arquitectos destacaron por su actualidad de criterios respecto a las corrientes europeas. Es el caso de Leopoldo Torres Balbás, seguidor de la «restauración científica» de Camilo Boito y Gustavo Giovannoni, participante en la Conferencia de Atenas de 1931 e inspirador de la Ley de Patrimonio Histórico de 1933. No encontramos en esos años, ni tampoco en los tres decenios siguientes, ninguna voz crítica que trasladara al campo de las obras de arte y la arqueología los presupuestos conservacionistas del llamado «restauo científico» debatidos en Atenas y que tanto predicamento tuvieron entre algunos arquitectos.

Con la creación del Instituto Central de Conservación y Restauración de Obras y Objetos de Arte, Arqueología y Etnología (3) en 1962 se inicia un periodo de apertura hacia las corrientes europeas de restauración, y es en estos años cuando se empiezan a abrir paso las ideas y la metodología propuestas por Brandi. El ICCROA había surgido ante una doble necesidad: dotar al país de un organismo que pudiera atender a la conservación y restauración de las obras con las garantías científicas y técnicas debidas, y formar técnicos a los que poder encomendar esta tarea. La UNESCO, a través de un informe realizado por Paul Coremans, intervino en esta primera etapa proporcionando pautas para su organización con el mismo enfoque con que se crearon grandes centros como el Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA) de Bruselas o el Istituto Centrale per il Restauro (ICR) de Roma. La principal batalla que había que librar era la necesaria apertura de la profesión hacia una concepción científica más moderna y el abandono del tradicional aislamiento del restaurador, ahora empujado a trabajar en colaboración con otras disciplinas. Los postulados de Brandi sobre el tratamiento de las lagunas, la limpieza, la idea de la pátina o la eliminación de añadidos hacen pronto su aparición en algunos escritos de Gratiniano Nieto, entonces director del ICCROA y principal promotor de su creación, en relación con algunas restauraciones realizadas por este centro en sus primeros años. El discurso que pronunció para el ingreso en la Real Academia Alfonso X el Sabio de Murcia el 3 de diciembre de 1971, publicado al año siguiente, es una prueba de su actualidad respecto a las tendencias europeas (4). Este texto recoge de manera sintética no sólo las ideas de Brandi sobre los problemas de restauración en pintura, escultura y objetos arqueológicos, sino también las de autores como Paul Coremans, Paul Philippot, Marijnissen, Otto Kurtz, Plenderleith, Helmut Ruhemann, Kenneth Clark, Cagiano de Azevedo, René Huygue, Agnes Ballestrem, George Stout, y de otras publicaciones fundamentales como la revista del IIC, *Studies in Conservation*, o el *Bolletino del ICR*. La mayoría de las fuentes citadas formaron parte del primer fondo bibliográfico del ICCROA, como consta en los registros de la actual biblioteca del IPCE. El influjo de las ideas italianas se puede apreciar ya en algunas obras restauradas en estos primeros años, en las que

se empiezan a introducir las tintas neutras —más tarde desechadas por el propio Brandi— y nuevos sistemas de reintegración discernibles basados en el *regatino* y en el *tratteggio* (5).

Pero es en la década de 1970 cuando los principios teóricos de Brandi empiezan realmente a expandirse. Fueron en gran medida responsables los cursos de pintura mural impartidos por Laura y Paolo Mora y Paul Philippot en el ICCROM de Roma, quienes transmitían sus enseñanzas a alumnos de medio mundo y estos a su vez las difundían en sus propios países. Ese fue el caso de España, en donde muchos de los que estudiamos Restauración a finales de los años setenta pudimos tener conocimiento de las corrientes italianas gracias al aporte de profesores y restauradores formados en Italia. Los escritos de Paul Philippot cumplieron también un papel difusor muy importante porque traducían los conceptos de Brandi a un lenguaje práctico más comprensible para el restaurador. Sus artículos sobre pátina y limpiezas, lagunas y reintegración, escultura policromada, la limpieza en la arquitectura, criterios y filosofía..., que circulaban por aquellos años mediante fotocopias de traducciones libres (la obra de Philippot sigue sin publicarse en español), constituyeron la fuente más inmediata para la educación del espíritu crítico de los restauradores españoles (6).

Los principios teóricos de Brandi y la restauración crítica también se dieron a conocer en España a través de la Carta del Restauo de 1972. A pesar de ser de ámbito legal exclusivamente italiano, este documento tuvo una gran aceptación porque en él se codificaban mediante instrucciones muy precisas —y por primera vez dirigidas a patrimonio no arquitectónico— unos preceptos que tendrán larga reputación: renuncia a toda intervención creativa, discernibilidad en las reintegraciones, reversibilidad y compatibilidad de los materiales, la importancia del estudio y la documentación, y la primacía de la conservación sobre la restauración, lo que se acuñó como «mínima intervención». Las tintas neutras y el *rigatino* se afianzarán como sistemas de reintegración.

En el año 1988 aparece en su versión española la recopilación de ensayos de Brandi publicados bajo el título de *Teoría del Restauo* (Roma, 1963) (7). Aunque se anticipa en trece años a la traducción francesa (París, 2001) y en diecisiete a la inglesa (Florencia, 2005), la razón de tan temprano interés hay que atribuirlo, según propone su traductora, María Ángeles Toajas, a la demanda de los historiadores del arte españoles, anhelosos de textos de historia y teoría del arte después de tantos años de sequía y aislamiento. El final de la década de 1970 y la década de los ochenta fueron años de fecunda labor editorial, en los que se tradujeron textos fundamentales como los de Panofsky, Wittkower, Friëdlander, Wethey, Gombrich, Clark, etc. (8). La obra de Brandi apareció en este contexto de intereses académicos, más ligado al ámbito de la historia del arte, por el sutil análisis con que aborda cuestiones sobre estética, los procesos creativos y el sentido de lo artístico.

En efecto, como historiador y crítico de arte, el objeto de interés de Brandi era la estética, y desde esta disciplina dirigió sus reflexiones hacia la restauración de obras de arte. Desarrolló su teoría sobre los valores propios de la obra de arte —lo que él llamaba la instancia estética, por la que se reconoce como obra de arte, y la instancia histórica, como producto del quehacer humano— desde una perspectiva neoidealista muy influida por Benedetto Croce. Mantenía que, ante la necesidad de imponer una u otra instancia a la hora de intervenir, la dimensión estética es la que debe prevalecer en una obra de arte frente a otros valores, como el histórico o documental, porque esa es precisamente su singularidad, lo que configura su condición de artística.

En este sentido, enfocó su atención sobre aquellas operaciones que actúan sobre la imagen de la obra, es decir, las limpiezas, la eliminación de añadidos y las reconstrucciones, incluyendo aquí la reintegración cromática. Son intervenciones que, según se define en la terminología propuesta por el ICOM-CC en el último congreso (Nueva Delhi, septiembre 2008), conocemos bajo el nombre de «Restauración». Su objeto es facilitar «la apreciación, comprensión y uso» de un bien que ha perdido parte de su significado o su función, y suele llevar implícito la modificación de su aspecto. En esta modificación radica la dialéctica brandiana, pues se trata, en definitiva, de operaciones que nos sitúan en la constante disyuntiva de decidir, en función del valor histórico o estético de la obra, hasta dónde poner (reintegración de volumen, reintegración de forma y color) y hasta dónde quitar (las limpiezas, la eliminación de añadidos). En consonancia con los principios de la «restauración crítica» formulados por Renato Bonelli y Roberto Pane, también inspirados en el neoidealismo de Croce, uno de los pilares del pensamiento brandiano es la concepción de la obra de arte como una unidad absoluta que, aun cuando se encuentre incompleta, sigue subsistiendo potencialmente en cada uno de los fragmentos. Desde esta premisa, Brandi se planteó el tratamiento de las lagunas, un problema que también Paul Philippot abordó con gran lucidez, facilitando al restaurador un método de reintegración nuevo, fuera del tradicional de mimesis, analógico o ilusionista, basado ahora en el reconocimiento o discernibilidad. Según Brandi, no se trataba de eliminar la laguna mediante una reintegración mimética, borrando el tiempo histórico de la obra, sino de trasladar la laguna a un segundo plano y conciliar lo histórico y lo estético. Para la búsqueda de soluciones prácticas se apoyó en las teorías de la escuela alemana de la psicología de la percepción (*Gestaltpsychologie*). Concretamente, la definición del equilibrio visual propuesta por el psicólogo norteamericano Rudolf Arnheim facilitó a Brandi un método para identificar el grado de perturbación (en definitiva, de ruptura del equilibrio visual) que producen las lagunas en la pintura en función de diversos elementos visuales, como son la ubicación, la profundidad espacial, el tamaño, el color y su interés intrínseco dentro de la composición. Para Brandi, la laguna es un elemento que interrumpe el tejido figurativo de la obra y se impone como figura en sí misma, haciendo retroceder a la imagen de

la pintura, que queda como un fondo de la laguna en un segundo plano. A partir de este análisis se desarrolló en Italia el *tratteggio* o *rigatino*, un método de reintegración discernible que, para no tener que ocultar la impronta del tiempo, se basaba en la inversión del fenómeno de percepción de la laguna, ahora vista como fondo y no como figura.

Otro de los fundamentos brandianos que tuvo mayor repercusión en la práctica de la restauración es su noción de pátina como algo consustancial a la historicidad de la obra. Gran parte de sus reflexiones sobre los límites de la limpieza se originaron a raíz de la famosa controversia sobre las restauraciones de la Galería Nacional de Londres en los años cuarenta. En el debate participaron relevantes historiadores y restauradores del momento, quienes, a través de sus opiniones, dejaron constancia de dos formas muy diferentes de entender el concepto de pátina y la limpieza de pinturas. Para un sector de los ingleses la pátina era simplemente suciedad que debía eliminarse para devolver a la obra el aspecto que tenía al salir del taller del artista. Sostenían que las limpiezas parciales practicadas por los italianos eran «subjetivas», una simple concesión a la moda y a sus gustos personales. En definitiva, se trataba de la tradicional y recurrente pugna entre limpieza parcial o selectiva y limpieza integral.

La defensa de la limpieza selectiva o diferenciada fue encabezada por Brandi, a la que se sumaron, entre otros, los historiadores del arte Ernst Gombrich y René Houygue. El italiano describió la pátina como un «valor de edad» según la concepción de Riegl, por cuanto se trata de un elemento que revela la traza del tiempo transcurrido. Si la capa pictórica se desnuda de ese «imperceptible apagamiento» impuesto por el tiempo, no sólo no se devuelve a la obra, ya transformada irreversiblemente, a su estado original, sino que la materia adquiere un frescor, una limpidez y una agresividad que contradicen su edad. Esta concepción idealista de pátina formulada por Brandi la precisa Philippot en términos materiales más concretos: se trata del conjunto de alteraciones que sufre la obra con el tiempo, como la evolución de la profundidad de los tonos y de la transparencia de las capas por secamiento del aglutinante, la alteración de algunos colores, la exudación del aglutinante a la superficie... Son cambios irreversibles que impiden una vuelta al estado original, es la acción normal del tiempo sobre la materia. Por otro lado, las limpiezas radicales ponían en peligro las veladuras, esas sutiles capas traslúcidas que modulan el tono subyacente y permiten variaciones de la intensidad de color propia de la pintura al óleo desde el siglo XV hasta el impresionismo. Gracias a esta polémica se escribieron, desde la ciencia, la crítica y la filosofía, páginas fundamentales sobre los límites de la limpieza y el concepto de pátina, páginas que, aunque se originaron en un contexto de pintura de caballete, podían muy bien asumir conceptualmente la escultura policromada, la piedra, el metal y otros materiales.

La aplicación de la ciencia vendrá en ayuda de estos argumentos al aportar datos objetivos que permitirán reconocer los riesgos de las limpiezas

integrales: por ejemplo, la identificación de pátina con la exudación del aglutinante a la superficie, fenómeno irreversible que otorga mayor profundidad y brillo a los tonos; el proceso de lixiviación que produce toda limpieza; o el reconocimiento estructural y morfológico de las capas de pintura o policromía. Pero aun contando con el apoyo decisivo de la ciencia, los defensores de las limpiezas selectivas, con Brandi a la cabeza, sostenían que el problema no se podía reducir a una objetividad científica, sino que siempre hay que actuar desde una hipótesis crítica. Esta hipótesis crítica es lo que marca la diferencia entre una limpieza selectiva o diferenciada y otra simplemente arbitraria.

La definición brandiana de restauración como «el momento metodológico de reconocimiento de la obra de arte en su consistencia física y su doble polaridad estética e histórica» expresa la gran responsabilidad cultural que recae en el restaurador, quien debe aplicar su juicio crítico en un acto individual de interpretación de la dimensión histórica y artística de la obra. Este acto crítico, defendido también por Ernst Gombrich (9) y Giovanni Carbonara (10), y definido en forma más precisa por Paul Philippot como «crítica en el acto» (11), es lo que distanciará al restaurador de su posición tradicional, basada exclusivamente en el virtuosismo técnico y en la capacidad de imitación. Carbonara, partiendo de las ideas de Brandi y de la doctrina de la «restauración crítica» de mediados de los cincuenta, sostenía que la restauración es algo más que una técnica, implica el reconocimiento de los valores de un objeto y, por tanto, es un acto personal de conciencia y de cultura. Así pues, la definición brandiana situaba la restauración en el ámbito humanístico, en tanto se trata de un acto de análisis e interpretación histórica y estética, equidistante entre lo creativo y lo puramente técnico y científico. Es el ámbito humanístico que reivindicaba Giulio Carlo Argán en los años treinta cuando se creó el ICR, y el demandado también por Philippot en sus escritos más recientes (12).

Los preceptos de la Carta del Restauo de 1972 antes mencionados se fueron consolidando en los años setenta y ochenta como normas indiscutidas en el plano teórico, al menos en contextos institucionales, pero su interpretación, a veces demasiado rígida, implicó en ocasiones intervenciones discutibles desde el punto de vista crítico. Uno de los principios que mayor crédito alcanzó fue la prioridad de la conservación sobre la restauración. Al ampliarse el concepto de bien cultural (en especial a partir de la ampliación de la Carta del Restauo de 1987) a todos aquellos de carácter arqueológico, etnográfico, bibliográfico, archivístico, científico, tecnológico, etc., y al cobrar mayor dimensión el valor documental del objeto, se fueron consolidando criterios de pura conservación en determinados tipos de bienes, como los textiles, los libros y documentos, los objetos arqueológicos y etnográficos... Sin embargo, los criterios estéticos siguieron presentes en las categorías artísticas más tradicionales: la pintura, la escultura, las artes decorativas y la arquitectura. En este sentido, la nueva Ley sobre Patrimonio Histórico español, aprobada en 1987, no fue muy explícita en los criterios de orden teórico. Se limitó

a hacer alguna indicación sobre la eliminación de añadidos, que se aceptaban sólo cuando suponían una degradación evidente del bien o impedían su interpretación histórica. Esta indefinición dejaba muchas puertas abiertas a distintas interpretaciones según se valorara el grado de perturbación del añadido para la lectura histórica de la obra. Ello se ha visto reflejado en soluciones de reconstrucción, conservación o eliminación muy dispares, especialmente en el campo de la arquitectura.

En pintura y escultura policromada se eliminaban generalmente los añadidos que se consideraba repintes, es decir, los que se hacían con un fin reparador de daños mediante retoques parciales más o menos extensivos, y siempre que distorsionaran claramente la visión de la obra por sus alteraciones cromáticas o porque ocultaban pintura original. En muchos casos, una interpretación rígida de la teoría brandiana impedía calibrar bien si la eliminación de un repinte dejaba al descubierto una zona muy dañada, o si la reintegración no iba a suponer un nuevo elemento perturbador, constituyendo en ambos casos una nueva desfiguración para la obra, a veces incluso mucho más ofensiva que el repinte inicial.

Más problemáticas resultaban las repolicromías, cuyo fin era actualizar la imagen en función de nuevos criterios estilísticos o doctrinales, intervenciones totalmente creativas que podían tener gran valor histórico y estético. Una tendencia muy generalizada durante varias décadas fue descubrir sistemáticamente la policromía más antigua por considerarse la original, la que concuerda en estilo con el proyecto primitivo. En esta tendencia subyacía una apreciación cultural y unos gustos estéticos propios del momento que, por ejemplo, han hecho perder interesantes policromías renacentistas o barrocas por el afán de descubrir las más tempranas, góticas o románicas. Pero podía tener consecuencias incluso peores, como descubrir a un mismo nivel policromías fragmentarias correspondientes a diferentes etapas históricas. Los estudios científicos, que se fueron generalizando a fines de los años ochenta, contribuyeron a desterrar gradualmente esta actitud «arrasadora» al facilitar un conocimiento real de la distribución, naturaleza y estado de conservación de las capas de policromía. Paralelamente, se puso a punto una metodología para el estudio de la correspondencia de las capas que sirviera para documentar la evolución histórica de la obra y ayudar al restaurador a decidir el nivel de intervención con una base más objetiva (13). No obstante, a pesar del positivismo generado por la aplicación de los análisis científicos, la eliminación de repintes y repolicromías, debía pasar por un análisis crítico que tuviera en cuenta los factores históricos, estilísticos, iconográficos, estéticos y funcionales.

La limpieza selectiva o diferenciada practicada por los italianos fue la que se siguió en amplios sectores profesionales españoles, lo que en términos vulgares de aquellos años se llamaba, incorrectamente, «media limpieza». Por sistema, existía un rechazo *a priori* hacia las limpiezas integrales asociadas al mundo anglosajón. Tanto es así que la presencia,

en 1984, del restaurador del Museo Metropolitano de Nueva York John Brealey para limpiar *Las Meninas* de Velázquez —paradójicamente un ardiente defensor de las limpiezas diferenciadas— suscitó una viva polémica de la que, por desgracia, sólo trascendieron las susceptibilidades profesionales y no algunas reflexiones interesantes, que también se dieron, con lo que se perdió una magnífica oportunidad para entablar un debate teórico que sobrepasara el estricto entorno profesional.

En cuanto a la reintegración de lagunas, el principio de discernibilidad se instaló casi como un dogma. Las tintas neutras y el *rigatino* fueron las fórmulas más recurridas para tratar la laguna; las primeras, para los casos en que no se podía reconstruir la imagen, y el segundo, para los que sí. En este «cuándo se puede reconstruir» estaba la clave de las distintas interpretaciones. En principio, se establecía el límite en función de la posesión o no de datos para reconstruir.

Pero, como ya se ha dicho, a veces los principios brandianos se han aplicado con excesiva rigidez y falta de comprensión. Un ejemplo es el uso extensivo del *rigatino* a la hora de reintegrar lagunas, como una solución universal que vale para todo, o en el extremo contrario, rechazar todo tipo de intervención que se «pliegue» a los intereses estéticos. Precisamente por una falta de juicio crítico, el abuso del *rigatino* (a veces sustituido por el puntillismo) ha llegado a provocar graves alteraciones en las características formales de la obra en el sentido que enseñaba Wolfflin: introducir, por ejemplo, formas lineales muy marcadas, que subrayan los límites y la solidez, en composiciones predominantemente pictóricas, o crear con un *rigatino* un involuntario modelado en *sfumatto* para no concluir una forma. También con los sistemas de reintegración —rayas, puntos, estarcido— se puede cambiar la percepción de las cualidades superficiales de la obra: por ejemplo, una sensación pétreo donde debía ser un brillo metálico. Apoyándose en criterios de discernibilidad superficialmente entendidos, se cometieron serios abusos que dieron como resultado restauraciones «cosméticas» en las que las reintegraciones cobraban un protagonismo excesivo (14).

En la policromía escultórica se utilizaban básicamente variaciones al método de la «selección cromática» de Umberto Baldini para los casos en que se podía reconstruir el tejido figurativo. Su método causó un gran impacto en España cuando se expuso en el Museo del Prado, en 1983, el *Cristo* de Cimabue de Santa Croce de Florencia. Se trataba de un trabajo emblemático en el que Baldini había materializado su propuesta de abstracción y selección cromática para la reintegración de lagunas, derivada en última instancia del pensamiento de Brandi. El catálogo de la exposición constituye uno de los primeros textos que recogen en español la metodología del que fue director del Opificio delle Pietre Dure de Florencia y después del ICR de Roma. Pero, en general, la abstracción cromática fue rechazada porque sus resultados eran contrarios al fin perseguido, atenuar ópticamente de la laguna.

Una solución muy común desde los años sesenta para los casos en que no se podía reconstruir la imagen, y que poco a poco fue desbancando las tintas neutras, era dejar a la vista el propio soporte y recomponer la unidad de los fragmentos existentes mediante una reintegración parcial. Esta solución ha tenido gran acogida hasta la actualidad porque se suele adaptar muy bien al propósito brandiano de trasladar ópticamente la laguna a un segundo plano, pues nuestra sensibilidad perceptiva acepta mejor un fondo del propio material que una tinta neutra. Se adaptaba especialmente bien para los retablos, los cuales, por sus características específicas —con frecuencia obras de grandes dimensiones, donde hay pintura, escultura, talla, policromía, extensas superficies de dorado y, sobre todo, se suelen mantener en sus lugares de origen, las iglesias— demandan un difícil equilibrio entre los valores históricos y estéticos y, desde el punto de vista práctico, una economía de medios. La reconstrucción de los elementos perdidos en los retablos se valora en función del conjunto, por lo que las pequeñas pérdidas no suelen plantear problemas. Los conflictos surgen cuando hay pérdidas de elementos decorativos de mayor entidad que forman parte del esquema arquitectónico y cuya falta provoca una descompensación de las formas, un desequilibrio que incide negativamente en su valor estético. Para estos casos se seguían normalmente tres pautas: se dejaba como estaba, concediendo prioridad al criterio histórico y a la pura conservación, o se recurría a soluciones intermedias. Entre estas, las más frecuentes eran, o reponer los volúmenes pero no el acabado policromo (el común recurso del soporte visto), o aplicar un acabado policromo pero con una técnica discernible. Si se tiene en cuenta que la mayoría de los retablos están dorados, hay que aceptar que ninguna de estas soluciones consigue el fulgor característico de la reflexión de la luz sobre una lámina metálica, un acabado estético marcadamente intencionado y simbólico de los retablos. Y en el caso de la reposición de elementos en madera vista, la ruptura con el efecto unificador del oro está garantizada. Esta es una de las razones por las que la reintegración mimética y las reposiciones de estilo siguen siendo una opción frecuente en los retablos, en constante pugna con criterios menos intervencionistas defendidos por otros sectores profesionales.

La escultura se ha regido por criterios similares. Generalmente se reconstruían elementos que tienen funciones estructurales o de estabilidad física, pero se descartaba la reposición de partes de talla o bulto que obligaban a una invención. Las reintegraciones miméticas se han utilizado ampliamente en determinados entornos culturales que las demandaban en razón de los valores devocionales de las obras. Este criterio ha sido muy criticado por lo que implicaba de falsificación. Pero, a mi modo de ver, el problema no estaba tanto en las reposiciones de estilo, si estas se acompañaban de la debida documentación, sino en una falta de conciencia crítica en la operación, bastante extendida en general.

El caso de los retablos es un ejemplo de la dificultad de codificar mediante normas los criterios de restauración porque cada obra es un

universo. No obstante, se han dado en tiempos recientes acciones en este sentido para sentar unas bases que, al menos, fueren a justificar en el plano teórico los criterios adoptados. Una de ellas es el documento sobre «Criterios de intervención en materiales pétreos», elaborado en unas jornadas celebradas en el entonces Instituto del Patrimonio Histórico de España en febrero de 2002, en el que se recogen las conclusiones de los expertos sobre los problemas de la limpieza en edificios y monumentos de piedra, la consolidación, la reintegración y la sustitución de elementos. Dentro de una marcada visión conservacionista, los autores trazan las líneas metodológicas principales de forma muy clara y concisa, por lo que constituye un documento-guía de gran utilidad para la práctica de la restauración (15). En una línea similar están los documentos sobre retablos realizados por profesionales de Iberoamérica y España en el año 2002 (Cartagena de Indias, IPCE-AECI, y Sevilla, IAPH-The Getty Conservation Institute) (16).

VISIONES DEL PRESENTE

Lógicamente, las circunstancias de hoy día son muy distintas a las que se daban en los años cuarenta y cincuenta, por lo que, en ocasiones, la teoría de la restauración de Brandi se considera desfasada para las actitudes y mentalidades actuales. Pero el desfase no radica, en mi opinión, en la propia teoría, sino en su campo de interés, las obras de arte, que han visto disminuir su tradicional primacía para igualarse a otras categorías de bienes culturales. En ello han influido teorías del arte del siglo XX, interesadas en los aspectos sociológicos y antropológicos, en las revisiones históricas, en la ciencia y la tecnología..., que han incorporado nuevas formas de abordar los conceptos de arte y cultura. A su vez, la ampliación de los valores de cultura ha movido las fronteras de lo que consideramos bien cultural, algo que los códigos anteriores tenían más nítidamente limitado. El interés por el paisaje cultural, las implicaciones del contexto de la obra y la enorme influencia que está ejerciendo el patrimonio inmaterial sobre la consideración del material también amplifica la dimensión cultural de los objetos.

El espacio de acción del restaurador se ha abierto, pues, hacia otros tipos de bienes culturales donde los límites críticos de la intervención vienen dados exclusivamente por el respeto a los valores documentales de cultura que porta el objeto, sean de tipo arqueológico, etnológico, científico, histórico, etc. Este fenómeno de predominio de los valores documentales sobre los estéticos ha traído consigo una corriente minimalista de plena actualidad, que se alimenta también de otros factores. Uno de ellos es el peso de lo científico. Parece que el interés profesional se ha volcado, sobre todo a partir de los años noventa, en la aplicación de los avances científicos al estudio material de las obras —de lo que la historia del arte ha sido una gran beneficiada— y de sus mecanismos de deterioro. El positivismo generado por la aplicación de la ciencia ha hecho inclinar

la balanza hacia posiciones más conservacionistas, desplazando de alguna manera el «antiguo» debate teórico sobre la restauración. También ciertas realidades profesionales han generado patrones de actuación «minimalistas», pues la mayoría de los restauradores que trabajan en instituciones públicas actúan en contextos museográficos donde prevalecen las pautas de prevención.

Pero sólo una parte del colectivo profesional se mueve hoy en estos parámetros. La práctica de la restauración más tradicional permanece todavía vigente en amplios sectores, en especial para el tratamiento de las obras de arte, en los que, paradójicamente, ha crecido desde los años noventa una tendencia hacia las limpiezas integrales y las reconstrucciones a la vez que se abandonaba el debate teórico sobre los límites de la restauración. La forma de trabajar de los años sesenta, setenta y ochenta, que más que un criterio intelectual basado en un análisis crítico era en muchos restauradores un hábito adquirido, un buen hacer, fue dejando paso a una mayor radicalidad en las intervenciones de los noventa, tanto en la arquitectura como en la pintura, en la escultura y en los retablos.

Se pueden relacionar con este cambio de actitud, que quizá no sea perceptible para las generaciones más actuales de restauradores, diversos factores de tipo político, social y cultural. Por un lado, la década de los noventa constituyó un *boom* para la restauración. La celebración del quinto centenario del descubrimiento de América fue el pistoletazo de salida. La buena situación económica propició un aumento de inversiones públicas y privadas en restauración de patrimonio histórico. Los organismos autónomos de Cultura potenciaban sus políticas de intervención en bienes culturales y destinaban también muchos fondos para restaurar. Se expandieron extraordinariamente las exposiciones, en las que participaban instituciones estatales, autonómicas, bancos, fundaciones, sociedades estatales..., y cada exposición implicaba necesidades de restauración. Por último, como signo de modernidad, se abrieron numerosos museos de arte contemporáneo. La oferta de trabajo para los restauradores aumentó considerablemente en aquellos años y, en consecuencia, se multiplicó el número de los estudiantes que salían cada año (podían llegar a los 150), animados por un futuro laboral prometedor. La euforia de los años noventa descendió paulatinamente en los 2000 hasta llegar al «frenazo» actual, mientras que seguían saliendo nuevas promociones de restauradores a un mercado laboral ya sobresaturado. Con el siglo XXI llegó la explosión de lo que puede considerarse nuestra burbuja particular. Las consecuencias de precariedad laboral que actualmente sufre la profesión estaban anunciadas.

Indudablemente, todo esto tuvo sus consecuencias para el propio patrimonio. El *boom* de los años noventa propició una forma de trabajar rápida y superficial en la que prevalecían las operaciones cosméticas y la cantidad sobre la calidad, mientras que, paralelamente, no se concedía espacio para la reflexión. Este modo de trabajar se mantiene hoy día,

porque, entre otras razones, los bajos presupuestos y la precariedad en el empleo, algo ya casi crónico en España, impide una selección cualitativa de restauradores y una dedicación del tiempo necesario. Son factores que hacen impracticable un trabajo correcto, tal y como lo describía René Huyghe: ese que se realiza paulatinamente, sin prisas, deteniéndose en el momento en que el restaurador no tiene seguridad respecto a lo que encuentra (17).

La previsión de todos estos aspectos —una adecuación pragmática de las salidas laborales con respecto a las necesidades reales del patrimonio cultural y unas políticas globales y duraderas que incluyeran el análisis de los verdaderos riesgos— no se tomó en cuenta, sino que la restauración de obras de arte constituyó una vía fácil, rápida y visible para alcanzar éxitos políticos.

La necesidad de un nuevo debate teórico se hace patente no sólo por el panorama expuesto. La constatación del continuo movimiento de fronteras de lo que entendemos por arte y cultura también hacen necesaria la reflexión sobre la validez de anteriores presupuestos (18). La propia Ley española de Patrimonio de 1985 recogía la necesidad de una constante revisión al reconocer que el valor cultural de los objetos se lo proporciona «la acción social que cumplen, directamente derivada del aprecio con que los mismos ciudadanos los han ido revalorizando».

Es comprensible, pues, el desconcierto del restaurador ante el distinto valor cultural que se puede dar a un mismo objeto. Pongamos por caso tres museos imaginarios que albergan un mismo objeto, una fregona. En el primer museo imaginario, de corte didáctico, la fregona se presenta con un valor conceptual de tipo sociológico: es un objeto de uso cotidiano que trajo una mejora en las condiciones de un trabajo tradicionalmente femenino. Aquí el objeto en su individualidad no tiene importancia; cuando la fregona se estropee, se sustituye por otra igual.

En el segundo museo imaginario, interesado por el diseño industrial y la tecnología, se expone un modelo de fregona de principios de los años sesenta, un ejemplar de las primeras que salieron al mercado. Tiene ya un interés histórico por su diseño y originalidad. Aquí la realidad física del objeto cobra más importancia, ahora nos fijamos en sus aspectos formales y técnicos. Conservamos los signos materiales de la función que desarrollaba, en los que radica su valor cultural, que reservamos como datos preciosos para el investigador interesado por su interés social, antropológico o técnico, y conservamos también los signos del desgaste y el uso (el valor de edad de Riegl) como una pátina que nos hace intuir su pertenencia a un tiempo determinado. En definitiva, respetamos su historicidad. Nuestro trabajo se limitará, si se estropea la fregona, a conservar su estabilidad material.

Y por último, lanzando aún más lejos la imaginación, en un museo de arte contemporáneo, la fregona utilizada por un artista para realizar una

composición. Tomando prestada la expresión de Gombrich (19), en tanto que la fregona ya es considerada arte, se crea un nuevo marco de referencia del que no puede huir, y la valoración estética entra en juego. Así pues, cuando se trata de obras de arte, su tratamiento debe fundamentarse no sólo en un análisis cultural sino también estético, que puede demandar intervenciones más allá de las estrictamente conservadoras, operaciones de recuperación de la imagen. Es en este marco estético inevitable en la obra de arte donde el pensamiento brandiano puede ser muy actual, no tanto en la aplicación sistemática e irreflexiva de sus propuestas metodológicas, sino por sus razonamientos sobre el sentido de lo artístico.

Desde este punto de vista, el restaurador debe tener una capacidad crítica y una sensibilidad considerables para reconocer, recuperar y no alterar los valores estéticos de una obra. Pero este paso no puede darlo sin sumergirse él mismo en la experiencia estética que emana de la obra. En este sentido, los restauradores también volcamos en las obras nuestra particular percepción estética. El valor de edad tal y como lo formuló Riegl es un ejemplo: la antigüedad se transmite por medio de rasgos materiales —la pátina, el cuarteado, las pequeñas faltas o barnices oscurecidos— que nos hacen apreciar la traza del tiempo transcurrido y descargan en el objeto un valor no sólo histórico, sino también estético desde nuestro gusto actual. De ahí nuestra resistencia a hacer desaparecer las huellas del tiempo en las obras. El escritor japonés Junichiro Tanizaki lo expresa con admirable simpleza literaria en su ensayo *El elogio de la sombra* cuando describe cómo la sensibilidad oriental hace de la suciedad (suciedad como pátina, suciedad como sombra, como velo) un ingrediente de lo bello (20).

Además de los valores formales, también fortalece la dimensión estética de las obras de arte el aporte intelectual que proviene del conocimiento de su significado y de su proceso de creación, incluido el material, algo que los restauradores ponemos en valor constantemente con nuestras intervenciones. Nuestro trabajo nos devuelve al mundo material del que partió el artista y que transformó con sus manos. En este punto, el aporte de la ciencia es fundamental. Los restauradores contribuimos a que el material se destaque, a que cobre protagonismo y vida propia. Dejar, por ejemplo, descubiertos los soportes, los fondos de madera, de preparación, de bol..., actúa como una asociación mental en la que el color, la forma, las texturas y la secuencia material de la obra nos recuerdan las etapas de su ejecución. Son condicionantes extra artísticos que van a instalarse en nuestra apreciación de la obra y pasan a formar parte de su visión estética.

Pero también los fenómenos de orden estético contemporáneos influyen en la percepción de las obras de arte, tanto de las actuales como de las históricas. Las últimas generaciones han sido educadas en la virtualidad, en la reproducción masificada, en el acceso rápido y superficial a la cultura a través de industrias culturales y artísticas, en una musealización

en constante expansión, en las nuevas experiencias sensoriales que introduce el arte contemporáneo. Nuestro entorno estético actual ha cambiado, ya no tiene el mismo sentido el concepto de belleza, de novedad, de autenticidad, de gusto, de creación... El gran antropólogo francés Claude Lévi-Strauss afirmaba que el arte del siglo xx (como el del presente siglo) ya no creaba para el conjunto de la colectividad sino para un grupo especializado, que es el que comprende sus códigos. En efecto, todavía hoy muchos estratos sociales carecen de las claves para comprender el lenguaje del arte no figurativo. El juicio estético parte de un sector de la sociedad que decide lo que es arte y lo que no. Ante esto, los restauradores tenemos que plantearnos nuestra posición ante el arte y preguntarnos: ¿para quién restauramos? ¿Para un colectivo especializado o para la sociedad en general?

Desde una interpretación sociológica del arte, los valores estéticos, pues, se relativizan porque vienen determinados por factores políticos, económicos o culturales, y el concepto idealista de la estética como una cualidad esencial, absoluta e inherente de la obra de arte se diluye. Este relativismo se extiende también en el siglo xxi al concepto de bien cultural. El Documento de Nara sobre Autenticidad (21), elaborado por el Comité del Patrimonio Mundial en dicha ciudad japonesa en 1994, afirmaba, en reconocimiento a la necesidad de proteger la diversidad cultural de los pueblos, que cada sociedad o comunidad cultural define para sí la autenticidad de su patrimonio:

11-. Todos los juicios sobre valores atribuidos a las propiedades culturales, así como la credibilidad de fuentes de información relacionadas, pueden diferir de cultura en cultura e incluso dentro de la misma cultura. Por lo tanto no es posible realizar juicios de valor o autenticidad con un criterio fijo, por el contrario, el respeto debido a todas las culturas requiere que el patrimonio cultural sea considerado y juzgado dentro del contexto cultural al cual pertenecen.

Cualquier intervención sobre el patrimonio debe estar atenta a tales juicios de autenticidad. Pero, ante un panorama actual tan complejo, ¿cómo no caer en el desconcierto? Volvemos al logro más importante de Brandi y sus seguidores, lo que mantiene actual su pensamiento: la definición de Restauración como acto y decisión crítica. Acto y decisión crítica que, como afirmaba Carbonara, es subjetiva, pero no por eso tiene que ser arbitraria y sin fundamento. Para no ser arbitrarios se debe llevar a cabo según criterios de cultura, no seudoculturales, utilitarios y simbólicos, tanto en lo que hay que quitar como en lo que hay que añadir (22).

Pero ¿qué es lo que hace posible el dominio del lenguaje crítico? La respuesta está en la formación del restaurador, que debería apoyarse en el conocimiento de los contextos culturales, históricos y estéticos de las obras que trata, con el apoyo pluridisciplinar necesario, para poder ejercer ese acto de enjuiciamiento crítico que toda puesta en valor de un bien cultural debería llevar implícita.

NOTAS

1. Se deben mencionar el encuentro celebrado en 2007 en Valencia, dentro del marco del Proyecto Europeo *Cesare Brandi (1906-1988). Il suo pensiero e il dibattito in Europa nel XX secolo*. (http://www.cesarebrandi.org/attivita/progetto_europeo.htm), con el título «Cesare Brandi, repercusión de su Teoría en la realidad española», organizado por la Universidad Politécnica de Valencia. También la IX Reunión Tècnica de Conservació i Restauració del Grup Tècnic (Associació professional dels Conservadors-Restauradors de béns culturals de Catalunya), del 3 y 4 de abril de 2008, que trató sobre criterios actuales aplicados a la conservación y restauración. Las ponencias fueron recogidas en una publicación bajo el título *Les solucions problemàtiques. Diversitat en els criteris d'intervenció, de reintegració i de presentació en conservació i restauració*, Barcelona, Grup Tècnic, 2008.
2. A. González Mozo y A. Macarrón, *La conservación y la restauración en el siglo XX*, Madrid, Tecnos, 1998; M^a Dolores Ruiz de Lacanal, *El Conservador-restaurador de Bienes Culturales. Historia de la profesión*, Madrid, Síntesis, 1999; M^a José Martínez Justicia, *Historia y teoría de la Conservación y Restauración artística*, Madrid, Tecnos, 2000.
3. El actual IPCE (Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura).
4. Gratiniano Nieto Gallo, *Consideraciones en torno a la conservación de bienes culturales. Aplicaciones prácticas en la provincia de Murcia*. Discurso leído el día de su recepción pública en la Real Academia de Bellas Artes Alfonso X el Sabio, Murcia, 1972.
5. Ver los catálogos de obras restauradas de los años 1965-1966 y 1967-1968 publicadas por el Instituto Central de Conservación y Restauración (Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1968 y 1971).
6. Lo principal de su obra se encuentra en la publicación realizada en su homenaje en 1990: P. Philippot, *Pénétrer l'art, restaurer l'oeuvre. Une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, ed. de C. Périer-D'Ieteren, Bruselas, Groeninghe Ed., 1990.
7. C. Brandi, *Teoría de la restauración*, trad. y notas de María Ángeles Tojas, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
8. M. A. Tojas, «L'edizione spagnola della *Teoria del restauro* di Cesare Brandi (1988)», en María Andaloro (ed.), *La Teoria del Restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti Del Convegno Internazionale Di Studi (Viterbo, 12-15 noviembre 2003), Florencia, Nardini, 2006.
9. E. Gombrich, «Dark varnishes: variations on a Theme from Pliny», *The Burlington Magazine*, CIV, 1962, pp. 56-59.
10. G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine. Problemi di restauro dei monumenti*, Roma, Bulzoni, 1976.
11. P. Philippot, 1990.
12. C. Bon Valsassina, «L'Istituto centrale per il restauro, organo essenziale per il patrimonio della nazione», en María Andaloro (ed.), *Op. cit.* M. I. Catalano; A. Cerasuolo; L. Secco Suardo; G. Zorzetti, «A colloquio con Paul Philippot», *Bollettino ICR*, Nuova serie, 2, 2001, pp. 4-43.
13. Rosaura García Ramos y Emilio Ruiz de Arcaute avanzaron con estos estudios en los años noventa. «Estudio de la evolución histórica de la policromía de una talla gótica. Aplicación de la técnica de correspondencia de policromías», *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria, Cuadernos de Artes Plásticas Monum.*, n° 15 (1996), pp. 365-374.
14. Sobre las consecuencias de errores de comprensión de la teoría y metodología de Brandi son muy clarificadores los ejemplos escogidos por Benoît de Tapol y Federico Lubrani en «Instrumentos de ayuda a la reintegración de lagunas después de la Teoría de Brandi», *IX Reunión Tècnica de Conservació i Restauració del Grup Tècnic*, Barcelona, 2008, pp. 119-137.
15. «Criterios de intervención en materiales pétreos», Conclusiones de las Jornadas celebradas en febrero de 2002 en el Instituto del Patrimonio Histórico Español, Anexo de *Bienes Culturales*, n° 2, 2003.

16. «Carta de los retablos, Cartagena de Indias, marzo de 2002», en *Bienes Culturales*, nº 2, 2002, pp. 45-47.
<http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/CartaRetablos.pdf>, y VV. AA, *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada*, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, The Getty Conservation Institute, 2006, <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph/sys/pdf/200706getty/enlace1.pdf>.
17. R. Huygue, «Le nettoyage et la restauration des peintures anciennes. Position du problème», *Alumini*, XIX, 3-4, 1950, pp. 252-261.
18. Un trabajo de sistematización de las cuestiones y tendencias actuales es el de Salvador Muñoz Viñas, *Teoría contemporánea de la Restauración*, Madrid, Síntesis, 2003. En el prólogo se reconoce la difusa situación en que se halla la teoría contemporánea. Una orientación más personal en J. C. Barbero, *La memoria de las imágenes. Notas para una teoría de la Restauración*, Madrid, Polifemo, 2003, y *Fondo y figura: el sentido de la restauración en el arte contemporáneo*, Madrid, Polifemo, 2008.
19. E. Gombrich, «Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form» (1951), en *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, trad. José María Valverde, Barcelona, Debate, 1999.
20. Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra* (Japón, 1933), Madrid, Ed. Siruela, 2008.
21. Conferencia de Nara sobre Autenticidad. Convención del Patrimonio Mundial, Nara, Japón, del 1-6 de noviembre de 1994. Organizada por la Agencia para los Asuntos Culturales (Gobierno de Japón), la Prefectura de Nara, en cooperación con UNESCO, ICCROM e ICOMOS.
http://ge-iic.com/files/Cartasydocumentos/Documento_de_Nara.pdf
22. Carbonara, 1976.