

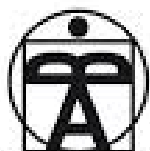


UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales

TESIS DOCTORAL

ARTE SACRO Y RESTAURACIÓN

Entre la ortodoxia teórica y la subjetividad



Autor: **José Luis Navarro Bayarri**
Director: **Vicente Guerola Blay**



Valencia, Junio 2017

Fotografía de portada: Detalle de la tabla del S. XV *Virgen de la Leche* de Valentin Montoliu procedente de la ermita de San Feliu en Xàtiva. Restaurada el año 2007 por la Fundación de la C. V. La Luz de las Imágenes. Restaurador: José Luis Navarro.

A todos aquellos que dedicaron su tiempo y esfuerzo para que el proyecto *La Luz de las Imágenes* se convirtiera en un referente de la restauración.

AGRADECIMIENTOS

En este apartado deseo expresar mi más sincero agradecimiento a todas aquellas personas que de una u otra forma han contribuido a la elaboración de este trabajo.

En primer lugar, quiero reconocer la labor realizada por mi director, el doctor D. Vicente Guerola Blay, que me ha acompañado en esta largo y arduo proceso, ya que sin su colaboración, incondicional dedicatoria, sus acertadas orientaciones y su estímulo constante no hubiera sido posible realizar esta investigación.

A D. Salvador Muñoz Viñas por sus consejos, ánimos e interés para que este trabajo pueda ser una realidad.

A Carmen Díaz Quintero, Gerente de la Fundación *La Luz de las Imágenes*, la cual depositó su total confianza en mi persona para dirigir el taller de Conservación y Restauración de bienes muebles de la Fundación, me animó a escribir esta tesis y además me ha apoyado constantemente en todo.

A mis compañeros de trabajo de la Fundación, con los que he crecido como profesional, intercambiando ideas y pareceres, discusiones y preocupaciones con el fin de mejorar día a día. Muchos ejemplos de los que se presentan en este estudio son fruto de esa dedicación y esfuerzo colectivo.

A mis amigas Ana Villalba Alpera y Salut Diez Reyes, por su colaboración en la revisión de los textos como por sus consejos y sugerencias a lo largo de todos estos años.

A Isabel, mi mujer, por ser la máxima responsable de que este trabajo se haya podido realizar, sin su comprensión, ánimo y empuje este estudio hubiera sido imposible.

Y por último, con especial cariño y gratitud, a mis padres, que siempre han creído en mis posibilidades, y me han enseñado que todo es posible si nos esforzamos lo suficiente y no cejamos en nuestro empeño.

RESUMEN

El resultado de la imagen representada que se obtiene tras la restauración ha sido y es un tema complejo y polémico. Ha sido tratado a lo largo de la historia por numerosos especialistas, que han construido sus teorías al abrigo de la sensibilidad cultural de su época. Especialmente importantes para los técnicos actuales del ámbito mediterráneo son las premisas que enunció Cesare Brandi a mediados del siglo pasado, aunque, hoy en día, el concepto de patrimonio sobre el que edificó su tratado ha cambiado.

Los bienes culturales no son sólo aquellos que son relevantes por su calidad artística o histórica. El valor simbólico de la obra es un aspecto fundamental a tener en cuenta también, por ello, las teorías clásicas pueden no resultar válidas.

Las premisas actuales dicen que la autenticidad de un bien reside en la suma de los valores que caracterizan a ese objeto en el presente y que, por tanto, no es algo que venga dado del pasado. De ahí que la materia del bien cultural deja de ser, en algunas obras, lo prioritario, porque ya no sólo se restaura esta. Se tienen que conservar tanto los valores materiales como los inmateriales.

Desde esta perspectiva, y dado que los sujetos aportan los valores, es imprescindible que en la intervención se tenga muy en cuenta las necesidades de los usuarios de las obras. Pero esto, en los talleres parece no ser aceptado. La influencia del positivismo en la base de la formación de la mayoría de los técnicos y los avances de la tecnología hacen que la información intangible se quede relegada a un segundo plano. No se asume que la ciencia aporta sólo parte de la información y que no tiene todas las respuestas.

El objetivo que se tiene que buscar, en la restauración de la imagen perdida, es recuperar la experiencia estética de los que aportan la consideración de patrimonio a ese bien. Por ello es imprescindible enjuiciar el problema desde el consenso y el diálogo compartido, en el que tienen que participar tanto los especialistas como los usuarios. Y en ese espacio intersubjetivo es donde se encuentran las respuestas que mejor responderán al horizonte de expectativas de todas las partes involucradas.

Para entender cómo aplicar a la praxis todos estos nuevos conceptos teóricos actuales, se exponen trece casos de obras de carácter sacro con diferente problemática. Las obras seleccionadas son de temática religiosa debido a que en ellas el simbolismo juega un papel esencial y hace que el juicio crítico sea más complejo.



ABSTRACT

The result of the rendered image obtained after the restoration has been and is a complex and controversial issue. It has been treated throughout history by many specialists, who have built their theories in the shelter of the cultural sensitivity of its time. Especially important for current experts of the Mediterranean area are the premises that Cesare Brandi formulated in the middle of the last century, although, nowadays, the concept of heritage on which he built his treatise has changed.

Cultural properties are not only those that are relevant for their historic or artistic quality. The symbolic value of the work of art is a fundamental aspect to take into account also, therefore, the classical theories may not be valid.

The current premises say that the authenticity of an artistic property lies in the sum of the values that characterize that object in the present and that, therefore, it is not something that comes because of the past. That is why the terms of the cultural property ceases to be, in some works, the main thing, because not only is restored this aspect. Both values have to be preserved, the immaterial and the material ones.

From this perspective, since the subjects bring values, it is essential for the intervention take into account the needs of the users of the works. But this, in the workshops seems to be not accepted. The influence of positivism at the base of the formation of the majority of the technicians and the advances in technology make the intangible information stays relegated to the background. It is not assumed that science provides only part of the information and that it does not have all the answers.

You need to search, in the restoration of the lost image, aims to recover the aesthetic experience of those who provide consideration of heritage to that cultural property. For this reason it is essential to judge the problem from the consensus and shared dialogue, which have to be involved both, specialists and users. And in this intersubjective space it is where there are the answers that better they will answer to the horizon of expectations of all the involved parts.

To understand how to apply to the praxis all these new current theoretical concepts, there are exhibited thirteen cases of works of sacred art with different problems. The selected works are of religious themes because, in them, the symbolism plays an essential role and makes the critical judgment more complex.

RESUM

El resultat de la imatge representada que s'obté després d'una restauració ha sigut i és un tema complex i polèmic. Ha estat tractat al llarg de la història per nombrosos especialistes, que han construït les seues teories a l'empena de la sensibilitat cultural de la seua època. Especialment important per als tècnics actuals de l'àmbit mediterrani són les premisses que va enunciar Cesare Brandi a mitjan segle passat, encara que, avui dia, el concepte de patrimoni sobre el qual va edificar el seu tractat ha canviat.

Els béns culturals no són només aquells que són rellevants per la seua qualitat artística o històrica. El valor simbòlic de l'obra és un aspecte fonamental a tenir en compte també, per això, les teories clàssiques poden no resultar vàlides

Les premisses actuals diuen que l'autenticitat d'un bé resideix en la suma dels valors que caracteritzen a aquest objecte en el present i que, per tant, no pot vindre establert del passat. Per aquest motiu la matèria del bé cultural deixa de ser, en algunes obres, el prioritari, perquè ja no només s'hi restaura aquesta. S'han de conservar tant els valors materials com els immaterials.

Des d'aquesta perspectiva, i atès que els subjectes aporten els valors, és imprescindible que en la intervenció es tinga molt en compte les necessitats dels usuaris de les obres. Però açò als tallers sembla no estar acceptat. La influència del positivisme a la base de la formació de la majoria dels tècnics i els avanços de la tecnologia fan que la informació intangible es quede renegada a un segon pla. No s'assumeix que la ciència aporta sols part de la informació i que no té totes les respostes.

L'objectiu que s'ha de buscar, en la restauració de la imatge perduda, és recuperar l'experiència estètica dels quals aporten la consideració de patrimoni a aquest bé. Per això és imprescindible enjudiciar el problema des del consens i el diàleg compartit, en el qual han de participar tant els especialistes com els usuaris. I en aquest espai intersubjetiu és on es troben les respostes que millor respondran a l'horitzó d'expectatives de totes les parts involucrades

Per entendre com aplicar a la praxi tots aquests nous conceptes teòrics actuals, s'exposen tretze casos d'obres de caràcter sacre amb diferent problemàtica. Les obres seleccionades són de temàtica religiosa a causa que en elles el simbolisme juga un paper essencial i fa que el judici crític siga més complex.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	19-31
- Justificación y origen del trabajo de investigación.....	19
- Objetivo del estudio.....	22
- Metodología y estructura del trabajo.....	23
- El caso en estudio "La Luz de las Imágenes".....	29

CAPITULO I: Restauración de la Imagen

1. La restauración de las obras expuestas al culto	33-43
1.1 Las acciones de revalorización de la imagen como proceso conservativo.....	34
1.2 La percepción como herramienta de valoración.....	37
1.3 La imagen sacra.....	40

CAPITULO II: Sensibilidad cultural en el siglo XXI

1. Evolución histórica	45-69
1.1-El coleccionismo como expresión de poder en la Antigüedad.....	46
1.2. El patrimonio como identidad cultural en el inicio de la Edad Contemporánea.....	49
1.3. Los cuatro grandes teóricos del siglo XIX y principios del XX. Viollet-le-Duc, Ruskin, Boito y Riegl.....	54
1.4. El siglo XX: Giovannoni y Brandi. Cartas y Documento Internacional.....	61
1.5. El caso español.....	67
-2 El Patrimonio y sus valores en el siglo XXI	71-95
2.1 Valor formal.....	76

2.2 Valor de uso o utilidad.....	78
2.3 Valor historiográfico.....	79
2.4 Valor simbólico – emocional.....	82
2.5 Escala de valores.....	85
-3 Autenticidad.....	97-113
3.1 Autenticidad: Evolución y estados.....	98
3.2 La materia como receptáculo de valores.....	102
3.3 Autenticidad y verdad.....	107
3.4 Autenticidad y tautología.....	109
3.5 Evaluación de la autenticidad.....	111

CAPITULO III: Subjetividad y Restauración

-1. La restauración como actividad subjetiva.....	115-131
1.1 ¿De dónde surge el conocimiento.....	115
1.2 El subjetivismo como respuesta.....	121
1.3 La subjetividad en la intervención.....	125
-2 Estética y restauración.....	133-140
-3 Agentes que intervienen.....	141-157
3.1 Equipos multidisciplinares.....	145
3.2 Restaurador versus Arquitecto.....	148
3.3 Restaurador versus Historiador del arte.....	150
3.4 Restaurador versus Clero.....	152
3.5 Restaurador versus Políticos o gestores culturales.....	154
3.6 Restaurador versus Usuarios del Bien.....	155

CAPITULO IV: Actualización de Criterios

- 1 Criterios a debate.....	159-181
1.1 Discernibilidad.....	161
1.2 Reversibilidad.....	169
1.3 Compatibilidad o tolerancia.....	172
1.4 Mínima intervención y sostenibilidad.....	175

CAPITULO V: Opciones para el juicio crítico

-1 Juicio crítico.....	183-201
1.1 ¿Que patologías atentan contra la conservación del bien?	187
1.2 ¿Que merece o debe ser conservado por ser documento de un valor añadido?.....	188
1.3 ¿Que materiales pueden ser eliminados y en qué medida?.....	190
1.4 ¿Que se puede añadir para mejorar la eficacia simbólica de la obra?.....	199

CAPITULO VI: opciones plásticas

-1. La laguna.....	204-207
-2. Reintegración cromática.....	209-240
Sistemas operativos invisibles	
2.1. Reintegración Ilusionista/ retoque pleno.....	211
2.2 Veladuras o transparencias.....	215
Sistemas operativos discernibles	
2.3 Tratteggio o Rigatino.....	215
2.4 Tratteggio modulado; específico y sintético	218
2.5 Reglatino.....	218
2.6 Puntillismo.....	219
2.7 Estarcido.....	222
2.8 Soporte visto.....	223
Métodos de aplicación	
2.9 Tinta neutra.....	229
2.10 Abstracción cromática.....	233
2.11 Selección de color.....	236
2.12 Reintegración por aproximación lineal.....	238
-3. Reintegración de Dorados.....	241-252
Sistemas discernibles	
2.2.1 Selección efecto oro.....	242
2.2.2 Reglatino sobre lámina dorada.....	245

2.2.3 Rayado con oro en polvo.....	247
2.2.4 Oro al mixtión con estarcido.....	249
Sistemas invisibles	
2.2.5 Reintegración imitativa mediante dorado al agua o al mixtión.....	250
-4. Reintegraciones volumétricas.....	253-262
2.3.1 Estucado.....	255
2.3.2 Anastilosis.....	258
2.3.3 Reintegración por aproximación volumétrica.....	259
2.3.4 Hipótesis volumétricas.....	262

CAPITULO VII: Casos

-1 San Cristóbal: cuando la conservación de la obra obliga a una intervención drástica que condiciona la intervención sobre la imagen.....	265
-2 Piedad: conservación y reutilización del bastidor original como valor añadido.....	277
-3 Lamentación: Recuperación de la policromía primitiva de la obra, tras la eliminación de diferentes intervenciones anteriores.....	295
-4 Virgen de Montserrat: La mínima intervención posible para mantener la experiencia estética de sus usuarios.....	303
-5 Sto. Tomás de Villanueva y los canónigos de la catedral: Una reintegración que no fue aceptada por los responsables eclesiásticos, siendo para los técnicos la opción más reconstructiva.....	311
-6 Retablo de Santa Águeda: Una eliminación exhaustiva de todo aquello que se ha ido agregando con los años porque no suma y si resta.....	321
-7 Virgen de Gracia: La eliminación de una intervención anterior por motivos estéticos y la aplicación de un sistema novedoso de reintegración discernible de dorados.....	335

-8 Cristo Patiens: Descubrimiento de una interesante obra para la historia debajo de numerosos repintes.....	345
-9 Tapiz de la última cena: Desarrollo y aplicación práctica de una técnica de reintegración cromática discernible para tapices, inspirada en el trateggio.....	357
-10 Conjunto azulejero de san Juan de la cruz: un proceso emblemático para salvaguardar un extraordinario conjunto azulejero del deterioro continuo que le producía la humedad.....	367
-11 Pintura mural de la Glorificación de san Esteban: Las nuevas tecnologías aplicadas al conocimiento del estado de conservación de una pintura mural.....	377
-12 Portada gótica de la Virgen con el niño: Una intervención interdisciplinar que revalorizó histórica y artísticamente la obra tratada.....	389
-13-Retablo del Salvador: La recuperación de la memoria de un pueblo gracias a un estudio histórico llevado a la realidad.....	403

CAPITULO VIII

- CONCLUSIONES.....	415
- BIBLIOGRAFÍA.....	423



INTRODUCCIÓN

Justificación y origen del trabajo de investigación

El presente estudio surge de la experiencia, después de quince años compartiendo inquietudes, con el grupo de profesionales interdisciplinar que conformaba los talleres de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Fundación de la Comunidad Valenciana “La Luz de las Imágenes”. Y de la duda. Porque, tras haber dirigido innumerables procesos de intervención, y haber asistido a numerosos congresos y conferencias, he comprendido que el resultado final que se ofrece depende, en cierta medida, más de la subjetividad del individuo que la interviene que de la ciencia.

Las soluciones que plantean diferentes técnicos restauradores en demasiadas ocasiones son muy dispares para casos similares. El resultado que se obtiene nunca será el mismo según se intervenga en el museo del Prado o en el Louvre, en el Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia (IRP) o en el Instituto Valenciano de Conservación y Restauración (IVC+R), en un taller privado o en uno de ámbito público. Ni siquiera dentro del mismo taller el resultado sería el mismo de no existir una persona que coordinase las intervenciones. Y quizás, tampoco así.

A esto, hay que sumar que además se ofrecen resultados complejos, de difícil lectura, para legos en la materia, y que por tanto, en muchas ocasiones se ha de explicar a quienes las contemplan. Parece como si el abrazo incondicional entre la profesión y los métodos científicos, obligara a entender la información que la tecnología ofrece como la única respuesta válida.

En una profesión cada vez más científicista¹, se justifica toda decisión apelando a los resultados analíticos, a la lectura individual de los

¹ El científicismo o cientifismo es la que afirma la aplicabilidad universal del método y el enfoque científico, y la idea de postura que la ciencia empírica constituye la cosmovisión más acreditada o la parte más valiosa del conocimiento humano, aun a costa de la exclusión de otros puntos de vista.

técnicos que la interpretan. Parece que el fin de la restauración sea complacer las necesidades e inquietudes de los propios especialistas y no facilitar la percepción de la obras por los usuarios del bien cultural. Pero además, en la consciencia de los restauradores actuales están asumidos unos criterios, una ortodoxia incontestable, que no deja aceptar fácilmente las teorías contemporáneas, en las que se aprecian nuevos valores en los bienes culturales y no solo los históricos o artísticos.

Un número importante de las obras tratadas en el taller de restauración de la Fundación fueron bienes muebles de culto religioso en iglesias, conventos o monasterios de poblaciones relativamente pequeñas. Dado el puesto que ostentaba como director del taller y, por tanto como responsable de las restauraciones, mantuve un diálogo frecuente con los propietarios y devotos de las obras, los cuales me transmitían sus inquietudes respecto a lo que esperaban de la intervención.

En contraposición, los técnicos, con una visión del problema aséptica, desprovistos de la carga emotiva o sentimental de los usuarios, valoran la obra solo por su calidad artística o por su importancia histórica y no suelen prestar la debida atención a estos otros valores que en ocasiones pueden ser tanto o más importantes que los histórico-artísticos. Esta dificultad de aceptar que dichos valores inmateriales pueden influir en la elección de cuál será el resultado final de la obra, puede hacer que el bien pierda relevancia, al mermar su capacidad de transmitir al público.

Por ello, considero necesaria una revisión teórica que haga hincapié en facilitar la conservación tanto de los valores materiales como de los inmateriales de estos bienes y así, poder ofrecer una respuesta correcta al público que las disfruta. En conclusión, la restauración de las obras expuestas al culto se presenta como un desafío arduo, dado que las decisiones que se toman desde el punto de vista disciplinario obligatoriamente se entrelazan e imbrican con las emociones y los sentimientos religiosos de los fieles, con sus necesidades espirituales y existenciales.

Según Seguel, Benavente y Ossa, en la restauración de las imágenes de culto no se pueden aplicar los criterios clásicos, como a una obra de museo o a un monumento público.

“Toda intervención sobre el trinomio materia-forma-contenido implica una intervención en la dimensión signo-símbolo, en la síntesis imagen-sujeto-sagrada, y en consecuencia, en el sustrato, en la presencia, en la representación misma de la divinidad y la fe. Esto sugiere, obviamente, que los procesos de conservación y restauración no se pueden enfrentar con los criterios clásicos de la disciplina, del mismo modo como se aplican a un objeto de museo, o a un monumento público, o a un edificio histórico. “²

Por ello, y aunque la conservación y la restauración ha evolucionado de forma muy evidente en las últimas décadas, al realizarse estudios previos complejos, al incorporarse nuevos materiales más tolerantes, flexibles y duraderos, al investigarse cómo interactúan los productos, o al incorporar instrumental cada vez más preciso, es requisito imprescindible que se actualicen los conceptos teóricos, de tal modo que las ideas sobre las que se fundamenta el juicio crítico sean claras y satisfagan a todo tipo de obra.

El juicio crítico en las teorías clásicas se centraba en la búsqueda de la materia original, en el mantenimiento del momento primigenio, donde se consideraba que residía siempre la autenticidad de un objeto. Las nuevas ideas trasladan ese concepto al momento en el que se define la obra, que la marca como relevante y por tanto, en el que residen sus valores. En consecuencia, en las obras de carácter sacro el valor de uso y el valor simbólico pueden tener tanta o más importancia que el histórico-artístico, pero esto no siempre se refleja en los modos de actuar sobre las obras. A este respecto, Muñoz Viñas afirma que los valores de los bienes culturales no provienen de los objetos sino de los sujetos.

“los valores no son ya algo inherente, indiscutible u objetivo, sino algo que las personas proyectan sobre ellos [los objetos]; no provienen de los objetos, sino de los sujetos: pueden definirse como una energía no-física, que el sujeto irradia sobre un objeto y que éste refleja”³

² SEGUEL, BENAVENTE Y OSSA. *Restauración de imágenes de culto: propuesta teórica metodológica*

³ MUÑOZ VIÑAS, S. *Teoría contemporánea de la restauración*. p. 152. Síntesis. 2003

Y aunque en la teoría, los planteamientos clásicos, positivistas⁴ y objetivistas⁵ del conocimiento, han entrado en crisis a favor de nuevos enfoques donde el observador cobra especial importancia, en la práctica, en los talleres de restauración de nuestro entorno la visión científicista del problema parece ganar terreno. Por ello, en ocasiones, los resultados que se ofrecen distan demasiado del horizonte de expectativas de los sujetos que las disfrutan, pudiéndose, por tanto, perder la apreciación de valores.

En conclusión, y tras estudiar la repercusión de los trabajos de la Fundación en los últimos quince años, y llevar tiempo ponderando las problemáticas particulares de cada pieza, creo pertinente analizar en profundidad cuáles son las variables teóricas y prácticas que intervienen en el resultado final de la intervención.

Objetivo del estudio

Este estudio busca crear puentes entre los conceptos teóricos y las realidades prácticas para así intentar ofrecer resultados coherentes. Pero además, quiere acercar las inquietudes de los usuarios de las obras a los técnicos que las trabajan para evitar la pérdida de algún valor de la pieza. Así pues, se intenta explicar que la ciencia aporta datos importantísimos para valorar la intervención, pero que no tiene toda la información, que las ciencias humanas tienen su espacio en esta disciplina y no se tienen que menospreciar. Se pretende defender que el enfoque del problema es particular y por tanto subjetivo, y que por

⁴ Este pensamiento filosófico afirma que el conocimiento auténtico es el conocimiento científico, y que tal conocimiento solamente puede surgir de la afirmación de las hipótesis a través del método científico. En el campo de la restauración, uno de sus representantes más destacado es Camilo Boito, su pensamiento se recoge en la mayoría de los documentos internacionales del siglo pasado, como por ejemplo en la carta de Atenas o de Venecia.

⁵ El objetivismo es una tesis filosófica relativa a la verdad, y, por lo tanto, al modo de conocer el mundo. Considera que la verdad es independiente de las personas que piensan, que el hecho de que una proposición, teoría o creencia relativa al mundo sea verdadera no depende ni de los motivos psicológicos que pueda tener la persona o el grupo que la proponga, ni de los mecanismos o procesos que puedan estar presentes en nuestro cuerpo o nuestra mente cuando la alcanzamos, ni de los factores culturales, sociales o históricos que hayan podido influir para que alguien pueda pensar dicha proposición, teoría o creencia. El objetivismo considera que la verdad es una y la misma para todos.

tanto siempre hay diferentes opciones válidas para resolver el problema y no sólo la del restaurador que la interviene.

Para ello, considero oportuno revisar, analizar, y responder a algunas de las preguntas que se están planteando en las teorías contemporáneas del patrimonio y la restauración, como son:

- ¿Dónde residen los valores de los bienes culturales?
- ¿los valores inmateriales pueden tener tanto o más peso que los materiales?
- ¿Las premisas que ofrece las teorías clásicas aportan resultados que respeten todos los valores de los bienes?
- ¿Es la búsqueda de la autenticidad el valor más importante a rescatar en la intervención?
- ¿Es la materia que constituye el objeto cultural irremplazable?
- ¿Se puede reconstruir la imagen perdida sin defraudar a los valores que la hacen relevante?
- ¿El subjetivismo radical, que permite la creatividad, es una opción válida?
- ¿la discernibilidad es una obligación o una posibilidad?
- ¿la sostenibilidad es un criterio a tener en cuenta?

El objetivo de este estudio será, por tanto, intentar ofrecer una respuesta argumentada a todas estas cuestiones, tomando como ejemplo las obras de carácter sacro, en las que se aúnan de forma más evidente valores materiales e inmateriales, y donde el público está más directamente afectado.

Metodología y estructura del trabajo

El procedimiento de estudio a seguir será primero la actualización y revisión de los conceptos teóricos para después buscar en la praxis ejemplos que ayuden a comprender y definir esos nuevos postulados. Pero también se analizarán las diferentes opciones que tienen los restauradores durante el proceso de intervención sobre el objeto patrimonial, y especialmente, cómo esa elección será determinante para definir la apreciación de ese bien en el futuro.

Para poder entender el tema central de la investigación, resulta del todo necesario intentar definir primero a qué nos referimos cuando hablamos del proceso de restauración de la imagen. Del mismo modo,

en el capítulo inicial, se exponen también las características o peculiaridades que diferencian las obras de carácter sacro. ¿Por qué? Porque es importante destacar desde el primer momento, que en este tipo de obras el proceso restaurativo es imprescindible. Sin la restauración, la obra podría perderse para siempre. Hablamos, pues, de Conservación.

En la parte dogmática del trabajo (capítulos del 1 al 4), se desarrollan los fundamentos sobre los que se construyen las decisiones del juicio crítico, analizando hasta qué punto influye la ortodoxia teórica y estudiando cómo se percibe el resultado final de la intervención dependiendo de quién sea el observador.

El capítulo II expone cómo ha evolucionado la sensibilidad cultural a lo largo de la historia para así poder analizar con cierta perspectiva el punto en el que nos encontramos. Desde que se intentan conservar los bienes culturales y se teoriza sobre ello, se ha discutido acerca de cómo actuar sobre la imagen representada. De ahí, que sea importante estudiar los dos grandes debates sobre el tema que se han producido en la historia de la restauración moderna: los postulados decimonónicos que enfrentaron a Ruskin y a Violet Le Duc, y la polémica de mediados del siglo pasado relacionada con el modo de entender la limpieza, la *Cleaning Controversy*.

A lo largo del capítulo, se muestra cómo han ido cambiando los criterios durante el último siglo y medio, donde innumerables especialistas en conservación y restauración han dictado su ética, sus límites, en base a lo que entendían que se ajustaba a las necesidades de las obras en esa época. Obviamente, estas teorías no se pueden separar de su contexto histórico al estar influidas por la sensibilidad cultural de su sociedad y su escala de valores. En un gran número de tratados, recomendaciones o cartas han sido expuestas estas teorías, pero, sobre todo, han quedado reflejadas en las intervenciones sobre las propias obras de arte. De entre todos los personajes relevantes, hay uno que destaca dada la influencia que ha tenido en la historia de la restauración, el historiador y crítico de arte Cesare Brandi. Su obra "Teoría de la Restauración" publicada en Roma en 1963, es capital para entender las intervenciones de las últimas cinco décadas. Igualmente destacables también son las aportaciones que al respecto enunciaron Paul Philippot⁶ y Umberto Baldini⁷, los cuales elaboraron y desarrollaron métodos y

⁶ PHILIPPOT P. El concepto de pátina y la limpieza de pinturas" PH Boletín del IAPH nº5 Sevilla 1996. Pág. 92-94

⁷ BALDINI, U., Teoría de la Restauración y unidad metodológica Vol. 1 y 2, Nardini 1978

sistemas propios de reintegración cromática basándose en las teorías brandianas. Todos ellos partían de un concepto de patrimonio que fundamentaba su notoriedad en dos valores, el histórico y el artístico. La pregunta es si en el siglo XXI los preceptos de Brandi responden a las necesidades culturales actuales.

Algunos teóricos han ido poniendo en duda algunos de los dogmas clásicos, que se han desligado de la ortodoxia teórica, dando una visión más actual del problema. Pero muchas de esas brillantes aportaciones no se conocen o entienden, por lo que no se interiorizan como verdad y no se aplican.

Como ejemplo, esta cita de Walter Benjamin de 1936 recogida en el texto "*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*", que fija el auténtico valor de las obras en su función ritual, en su primer y original valor útil, por encima de otros valores, siendo éste uno de los principales errores que cometen los restauradores que actúan en obras de carácter sacro.

*"La unicidad de la obra de arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición. Esa tradición es desde luego algo muy vivo, algo extraordinariamente cambiante. Una estatua antigua de Venus, por ejemplo, estaba en un contexto tradicional entre los griegos, que hacían de ella objeto de culto, y en otro entre los clérigos medievales que la miraban como un ídolo maléfico. Pero a unos y a otros se les enfrentaba de igual modo su unicidad, o dicho con otro término: su aura. La índole original del ensamblamiento de la obra de arte en el contexto de la tradición encontró su expresión en el culto. Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual."*⁸

Benjamin no hace otra cosa que recordar que no sólo hay que tener en cuenta en las intervenciones los valores artísticos o históricos, que es tanto o más importante en los bienes de culto, el valor ritual o funcional del objeto porque éste hace que el objeto sea único y singular.

⁸ BENJAMIN, W. Discursos interrumpidos, I: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, 4ª ed., Taurus, Madrid 1988. P.25.

Dado el cambio de enfoque que las teorías contemporáneas han desarrollado, era necesario incluir dos apartados que actualicen el concepto de patrimonio, los valores y la autenticidad. Porque, en la actualidad, los bienes patrimoniales, aquellos que la sociedad demanda que se conserven, han cambiado y a nuevos objetos se les aprecian valores que deben de ser mantenidos. Las últimas convenciones y cartas aprobadas por los organismos internacionales así lo constatan, siendo especialmente relevante en este tema la *Declaración Nara* sobre autenticidad.⁹

El principio de autenticidad se ha presentado durante años como el más importante en términos de lectura e integridad de un objeto.¹⁰ Este concepto es muy amplio, ambiguo y presenta un gran número de variables a tener en cuenta en cada caso. La autenticidad de un objeto no está en el momento iniciático del mismo sino en las apreciaciones del presente dentro del marco cultural concreto al que pertenece.

El abanico de variables que el principio de autenticidad presenta complica el juicio crítico, pudiendo inducir a la confusión. No parece lógico que el resultado obtenido por dos restauradores ante el mismo problema pueda ser tan dispar como en realidad sucede.

Hay que recordar que la restauración no es una ciencia y como tal, los diferentes técnicos tienen impresiones distintas ante problemas parecidos. La elección de un camino u otro dependerá de la interpretación de toda la información recopilada a tal efecto. Una elección no arbitraria pero sí subjetiva. Por ello, en el capítulo tres se analiza la subjetividad desde la visión individual del técnico que se enfrenta a una obra de arte, pero también desde las influencias de su entorno y el dominio o influjo de la estética. En consecuencia, el resultado obtenido tras la intervención de cualquier obra será básicamente el fruto de muchas decisiones de índole teórica y siempre de un aspecto subjetivo.

⁹ *La declaración Nara sobre autenticidad se aprobó en 1994 en dicha ciudad japonesa; la conferencia fue organizada por ICOMOS y permitió analizar en profundidad el concepto de autenticidad en función de las diversidades culturales y las diferentes categorías de bienes.*

¹⁰ *Artículo 9 de la Carta de Venecia. La restauración es una operación que debe tener un carácter excepcional. Tiene como fin conservar y revelar los valores estéticos e históricos del monumento y se fundamenta en el respeto a la esencia antigua y a los documentos auténticos.*

El abandono de la realidad objetiva y positivista hacia la subjetividad confiere un papel renovado a los restauradores. Así pues, y aún presuponiendo a priori humildad, sensatez, prudencia y respeto ante la intervención, esto obviamente no es suficiente. Es imprescindible tener una clara visión crítica del problema, saber valorar las necesidades en cada caso concreto y esto sólo será posible a partir del establecimiento de una amplia base teórica.

Los valores que se aprecian en las obras, tienen que dirigir las medidas que se consideren oportunas. El contenido emocional, devocional, el tradicional, la calidad artística o su historia son datos que se tienen que tener en cuenta y que influirán en el resultado, pero también afectarán otros tantos, como la educación, el entorno o la formación.

Los restauradores no están solos, hay más agentes que orbitan alrededor de las intervenciones. De ahí que sea pertinente analizar con qué parámetros de libertad actúa un restaurador cuando valora y enjuicia las necesidades del bien mueble que va a restaurar. Hay que preguntarse, hasta qué punto los restauradores deben ser permeables a la opinión de los demás agentes involucrados y cuánto debe pesar en el juicio crítico. Resulta fundamental estudiar esas relaciones, comprender las exigencias de cada profesión y asumir con ello las divergencias en la percepción del resultado.

La asimilación de las necesidades de otros y la búsqueda de la respuesta idónea que satisfaga al mayor número de implicados, no quiere decir que no hayan líneas infranqueables que no se deban atravesar por mucha que fuese la presión externa. Es imprescindible recordar un pilar básico de la restauración, común a la ortodoxia clásica y a las nuevas teorías, *la denominada "mínima intervención"*. La mayoría de los especialistas coinciden en la actualidad, por lo menos teóricamente, en que la prioridad a la hora de actuar sobre una obra de arte es la conservación.

A su vez, esa permeabilidad, debe permitir revisar otros conceptos básicos, recogidos en el capítulo cuarto, como son la discernibilidad, la reversibilidad, la compatibilidad y la sostenibilidad, porque afectan directamente a la percepción de la imagen, y pueden interferir en algún caso en los valores que hacen relevantes a las obras de carácter sacro.

En los capítulos V y VI se desarrolla cómo llevar la teoría a la praxis. Para ello, planteo una metodología de trabajo entorno a cuatro preguntas generales que recogen los conceptos teóricos anteriormente expuestos

y que conforman el juicio crítico, momento crucial de toda intervención.
A saber;

- 1.- ¿Qué patologías atentan contra la conservación del bien? Entendiendo la conservación como prioridad a la hora de actuar sobre una obra de arte.
- 2.- ¿Qué merece o debe ser conservado por ser documento de un valor añadido? Teniendo en cuenta que la conservación de los datos relevantes añadidos a lo largo de la historia de la obra son esenciales para su comprensión.
- 3.- ¿Qué materiales pueden ser eliminados y en qué medida? Se expondrá la limpieza selectiva como única opción viable para responder al concepto de autenticidad.
- 4.- ¿Qué podemos añadir en pro de mejorar la lectura de la obra? La reintegración comprendida como vía para resolver la percepción de la imagen pérdida, siendo por tanto el problema de la laguna especialmente importante en este trabajo.

Porque la percepción humana no es pasiva, no se limita a la mera recepción de imágenes, sino que es activa, construye su realidad interna desde la práctica y necesidades concretas,¹¹ y eso explica que determinadas actitudes sigan lógicas aparentemente no similares. Recordemos que no se percibe del mismo modo una laguna, en el rostro del personaje principal de la escena, por un restaurador que por un sacerdote, historiador o feligrés, y que tampoco se entiende igual el vacío dependiendo de su forma, extensión y ubicación. Por ello, es especialmente importante recopilar en este trabajo las diferentes opciones plásticas que tenemos los restauradores para neutralizar el impacto de lo que se ha perdido.

Las afirmaciones expresadas en el área dogmática y los protocolos de actuación del área ejecutiva se sustentan donde surge esta reflexión, en los casos prácticos estudiados, analizados y ejecutados por la Fundación “La Luz de las imágenes”.

¹¹ VARGAS MELGAREJO, L. M. Sobre el concepto de la percepción. pág. 49

EL CASO EN ESTUDIO "LA LUZ DE LAS IMÁGENES"

Todas las dudas, los dilemas y reflexiones que han provocado este estudio son fruto de mi experiencia en el seno del taller de conservación y restauración de bienes muebles de la Fundación de la C.V "La Luz de las Imágenes". Dicha Fundación, cuya creación y andadura expongo más adelante, tuvo un recorrido de quince años de intervención en el Patrimonio de la Comunidad Valenciana. Los casos seleccionados a estudio pertenecen a los últimos nueve años donde como responsable de las intervenciones, tuve una visión global del problema motivo de esta tesis.

La Fundación fue creada en el año 1999 a instancias del Gobierno Valenciano con carácter cultural y sin ánimo de lucro. El objeto primero de la Fundación queda reflejado en su Artículo 5:

“La Fundación tendrá como objeto la restauración de bienes muebles e inmuebles que representen el patrimonio histórico-artístico de la Comunidad Valenciana y la organización de exposiciones o muestras de carácter artístico e histórico [...]”¹²

La Fundación se convierte en la única institución de la Comunidad Valenciana, ajena a la Dirección General de Patrimonio Artístico de la Generalitat Valenciana, que asume las funciones de la restauración de edificios monumentales, además del patrimonio artístico mueble.

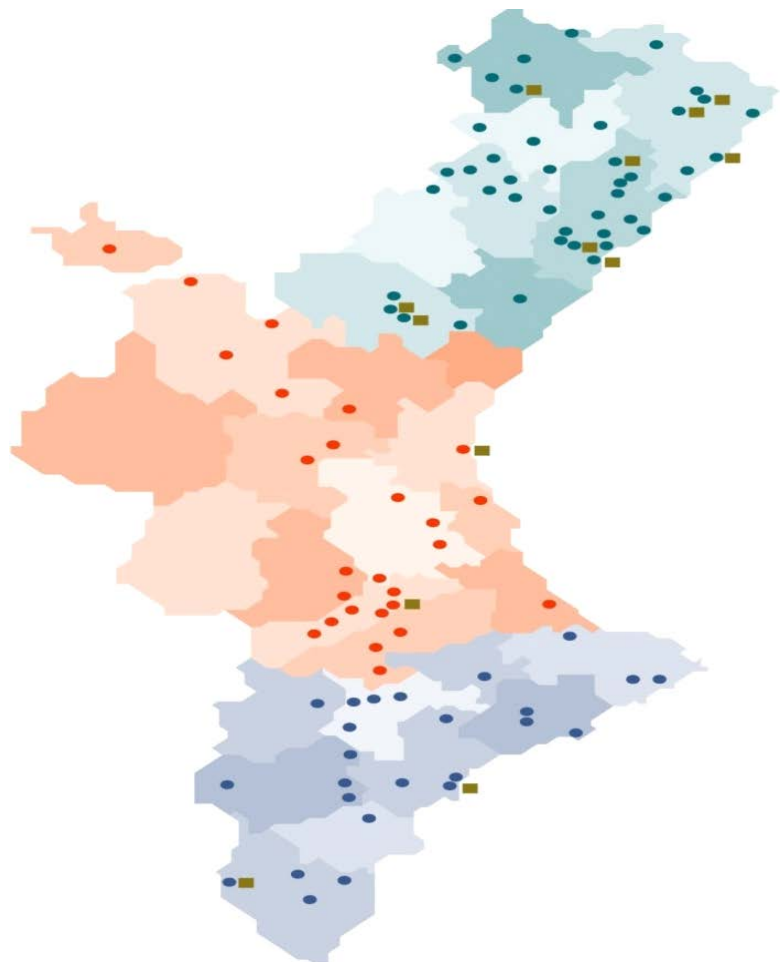
Según sus presupuestos anuales, aprobados cada año por el Patronato que la gobierna, la inversión realizada durante los quince años de funcionamiento superó los 90 millones de euros, que provenían, fundamentalmente, de la Generalitat Valenciana.

Desde su creación en el año 1999 hasta su extinción en diciembre de 2014 la Fundación restauró íntegramente 61 edificios monumentales, repartidos en 14 poblaciones de la Comunidad Valenciana, entre los que se encuentran las catedrales de Valencia, Segorbe y Orihuela, la concatedral de San Nicolás de Alicante, la colegiata basílica de Santa

¹² Estatuto de constitución de la Fundación La Luz de las Imágenes de la Comunidad Valenciana. Artículo 5

María de Xàtiva, la iglesia arciprestal de Vila-real, el monasterio de la Santa Faz en Alicante y otros muchos edificios, tanto eclesiásticos como civiles.

También se restauraron, en esos quince años, más de 3.000 bienes muebles, de 123 localidades valencianas, entre esculturas, pintura de caballete, pinturas murales, orfebrería, tejidos y documentos. El trabajo de la Fundación abarcó prácticamente todo el territorio de la Comunidad Valenciana y muy especialmente las localidades más pequeñas del interior, ricas en patrimonio cultural pero que se encontraba muy abandonado o deteriorado, porque, ideológicamente, el proyecto no se centraba únicamente en las obras capitales de museos o catedrales, si no que iba más allá, actuaba también en los bienes locales, en el patrimonio más cercano de todas las poblaciones por pequeñas que estas fuesen, cuando esas obras se sentían relevantes para sus usuarios y aunque su valor artístico o histórico fuese bajo.



Los puntos corresponden a las localidades donde se intervinieron bienes muebles.

Y además, con las obras restauradas y otras seleccionadas para completar el discurso, se organizaron diez grandes muestras sobre el patrimonio valenciano, cada una de ellas única y singular.

- *Sublime*. Valencia 1999
- *Desconocida, Admirable*. Segorbe 2001
- *Semblantes de la vida*. Orihuela 2003
- *Paisajes Sagrados* Sant Mateu, Traiguera, Castellfort, Peñiscola 2004
- *La Faz de la Eternidad*. Alicante 2006
- *Lux Mundi*. Xàtiva 2007
- *Espais de Llum*. Burriana, Villareal y Castellón. 2008
- *La Gloria del Barroco*. Valencia 2009
- *Camins d'Art*. Alcoy 2011
- *Pulcra Magistri*. Vinarós, Benicarló, Catí, Culla 2014



CAPITULO I LA RESTAURACIÓN DE LA IMAGEN

1. La restauración de las obras expuestas al culto

Las obras de arte y especialmente aquellas creadas para ser expuestas al culto, como vehículo de transmisión de la doctrina de la iglesia católica, dependen en gran medida del modo en que se perciban. Cuando la escena representada está dañada, es imprescindible su restauración para devolverle la característica que la hace especial para sus usuarios, porque si se pierde ese valor se perderá su singularidad y por tanto, su relevancia como bien cultural. Ese proceso, para restituir la imagen perdida, es el que denominamos *Restauración de la imagen*.

Se puede describir, por tanto, como todos los procesos que se efectúan para mejorar la comprensión plástica, para intentar recuperar la imagen deseada y que no son imprescindibles para la conservación de la obra.

Esta definición habla de los procesos sobre la materia dirigidos desde la percepción individual para responder a las necesidades del observador y, por tanto, de decisiones subjetivas, pero también habla de un proceso posible, recomendable pero no indispensable, que se podrá alcanzar o no, dependiendo de las circunstancias que concurren en la obra.

Por ello, es conveniente analizar estas tres cuestiones; ¿cuáles son los procesos que atienden a la lectura de la obra?, ¿cómo valoramos cada individuo lo percibido? y ¿cuáles son las peculiaridades de las obras de arte sacro?

1.1 Las acciones de revalorización de la imagen como proceso conservativo

Toda acción sobre un bien cultural tiene un objetivo, dependiendo de su fin se pueden clasificar en conservativos o restaurativos, siendo estos últimos en los que centra su atención esta tesis, dado que son los que participan en el resultado final de la obra.

Según Juan Carlos Encinas, la conservación es un proceso más técnico, mientras que la restauración no está tan sujeta a las necesidades de la materia:

“La conservación hace lo que debe hacer, entendiendo este deber como expresión de las exigencias impuestas por la tarea de proteger la materia, ya sea por la vía de establecer un cambio en ella o como simple acción de evitarlo. Por el contrario, la restauración no busca una respuesta a las exigencias de la materia: las prerrogativas de su actividad, más intelectual que técnica, atienden más bien a un deseo de obtener y presentar una imagen, que a una necesidad de conservar el objeto en una fase o estado concreto.”¹³

En la actualidad, un gran número de teóricos e investigadores comparten la opinión de primar la conservación de obras de arte frente a la restauración. Esta premisa se alcanza bien regulando las condiciones medioambientales de su entorno para evitar daños futuros y mantener las piezas estables, o bien, en caso de requerir una intervención, realizando únicamente aquellos tratamientos necesarios para asegurar su preservación en el tiempo.

El consenso entre los especialistas se difumina cuando se tienen que afrontar procesos en pro de buscar la restauración de la imagen. Desde el fundamento teórico se ha intentado, no en pocas ocasiones, precisar cuál es la finalidad de la restauración de una forma abstracta, intentando marcar el camino que se debe tomar. Partiendo de los preceptos brandianos¹⁴, González Varas ofrece esta definición del problema.

¹³ ENCINAS BARBERO, J. C. *La memoria de las imágenes*; Notas para una Teoría de la restauración. p. 24-25

¹⁴ Nos referimos con este término a las ideas expuestas por Cesare Brandi en su obra “Teoría de la Restauración” que fueron recogidos en la Carta del Restauero, y que han

“Las operaciones de restauración se centran en recuperar la legibilidad de la imagen artística y restablecer la unidad potencial de la misma, si ésta se hubiera perdido, sin atentar contra la “autenticidad” documental de la obra de arte.”¹⁵

El código profesional de la Confederación Europea de Organizaciones de Conservadores-Restauradores (E.C.C.O)¹⁶ da un paso más y habla de acciones dirigidas a recuperar el significado cultural, lo que implica tener en cuenta todos los valores que aporten ese significado y, no sólo, su carácter documental o artístico. Y cito:

*“la acción directa dirigida a eliminar daños en el objeto deteriorado, siendo el objetivo facilitar la comprensión y lectura de su significado cultural, respetando en lo posible su integridad estética, histórica y física”.*¹⁷

Muñoz Viñas ofrece una visión algo diferente, más interesante y actual del problema al hacer especial hincapié en la recuperación del valor simbólico del objeto.

“La restauración es el conjunto de actividades materiales, o de procesos técnicos, destinados a mejorar la eficacia simbólica e historiográfica de los objetos de Restauración actuando sobre los materiales que los componen.”¹⁸

Si se atienden y analizan estas tres puntos de vista del problema, lo que se puede abstraer es que en los planteamientos más clásicos como el de González Varas se sitúa la restauración como un proceso que emana de las características intrínsecas de las obras, y que en las definiciones más actuales se traslada el conocimiento al sujeto, que es el que aporta el significado cultural a la obra o aprecia su eficacia simbólica. Con ello,

sido la base sobre la que se ha construido la teoría y la práctica de la restauración en los últimos 40 años en España. Se puede entender como la ortodoxia teórica.

¹⁵ GONZÁLEZ VARAS, I. Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas

¹⁶ Confederación Europea de organizaciones de conservadores-restauradores. Representa, a través de sus asociaciones profesionales, a más de 5.000 miembros de 20 países de la Unión Europea y de la Asociación Europea de libre comercio.

¹⁷ Documento promovido por la Confederación Europea de Organizaciones de Conservadores y Restauradores y aprobado por su Asamblea General. Bruselas, 1 de marzo de 2002. En el apartado I Definición del conservador- restaurador

¹⁸ MUÑOZ VIÑAS, S. Teoría contemporánea de la restauración. p. 80.

no se ha hecho otra cosa que realizar un viaje desde el objetivismo al subjetivismo.

Esto no quiere decir que no sea necesario hacer una amplia investigación cognoscitiva de la obra, porque es imprescindible conocer profundamente el bien mueble a tratar, pero no solo de su materia, que aunque importante no se presenta decisiva, sino también de los valores que la definen como patrimonio.

También resulta atrayente la forma de enfocar el problema de Barbero Encinas, el cual destaca que es el fin del proceso el que lo define.

*“...queremos poner de relieve que es el propósito de la intervención el que sitúa a ésta en el lado de la conservación o en el de la restauración, y no el tipo de actuación que se realiza en cada caso”.*¹⁹

Por ello, no se puede separar taxativamente y a priori qué operaciones y técnicas son conservativas o cuáles atañen a la intervención en la imagen sin analizar por qué realizamos cada uno de los procesos. Lo habitual es marcar la barrera en la limpieza, incluyendo este proceso en un grupo o en otro dependiendo de la problemática que presente. Pero esta separación no atiende exactamente a la realidad, muchos procesos sobre el soporte, como por ejemplo un entelado, pueden atender más a cuestiones estéticas, a facilitar la lectura de la obra, que a cuestiones conservativas, o un estucado de pérdidas puede deberse más a cuestiones conservativas que a recuperar el nivel adecuado para la reintegración.

Y esta separación es válida tanto para obras historiográficas, como para obras de museos, para todas las piezas en las cuales los valores que la caracterizan residen en la materia. Si el objetivo del proceso es restaurativo debe subordinarse a las prerrogativas de los procesos obligatorios, los conservativos. La restauración por el contrario será una posibilidad que se debe buscar pero que no siempre podrá ser factible y dependerá de las circunstancias que concurren.

Los procesos restaurativos, además deberán respetar todas las propiedades de los procesos conservativos y mantener todas las huellas contenidas en su superficie, tanto las que aportan información del paso

¹⁹ ENCINAS BARBERO, J. C. *La memoria de las imágenes*; Notas para una Teoría de la restauración. p. 26

de la obra en el tiempo, como las que representan el simbolismo de la pieza en su historia pasada o presente.

Pero esta diferenciación entre conservación y restauración en las obras de carácter sacro parece inadecuada, pues se tendría que entender el proceso restaurativo como un proceso más de los que se realizan para conservar la obra. En estas piezas no se puede hablar de conservación sin realizar los procesos restaurativos, sin intervenir en el mantenimiento de la experiencia estética del observador. Hay que tener en cuenta que estos bienes son relevantes, se quieren conservar en el tiempo principalmente por sus valores inmateriales, que dependen esencialmente de cómo se perciben. Si se pierde esa conexión objeto-sujeto es posible que la obra pase a ser un objeto cotidiano, desapareciendo su consideración de patrimonio y con ello también su interés de conservación.

Hay que recordar que la conservación se tiene que preocupar de mantener los valores esenciales que caracterizan al bien, tanto los que residen en la materia como los que le aportan sus usuarios, aunque estos sean inmateriales. Porque de no ser así, se pueden perder sus valores devocionales, emocionales y simbólicos.

En consecuencia, la restauración en las obras de carácter sacro se debe entender como un proceso esencial y prioritario de la conservación y no como una acción diferente y subordinada a esta.

1.2 La percepción como herramienta de valoración

La segunda cuestión de análisis es la relativa al fin del proceso, facilitar la comprensión plástica para recuperar la imagen deseada por los usuarios. Esta parte de la definición individualiza el problema porque cada ser humano dependiendo de su formación, de sus vivencias, de su entorno cultural requiere y procesa de una determinada forma la información visual para satisfacer sus necesidades, para comprender lo que se está viendo. Y esto es lo que en filosofía se define como percepción. Como dejó dicho Heráclito:

“Los ojos y los oídos son malos testigos para el hombre, si la mente no puede interpretar lo que dicen”²⁰

²⁰ Heráclito de Éfeso (540 AC – 470 AC) filósofo griego

Vargas Melgarejo describe el proceso como:

“el proceso cognitivo de la conciencia que consiste en el reconocimiento, interpretación y significación para la elaboración de juicios en torno a las sensaciones obtenidas del ambiente físico y social, en el que intervienen otros procesos psíquicos entre los que se encuentran el aprendizaje, la memoria y la simbolización.”²¹

La percepción evalúa la información que recibe, la ordena y la clasifica, proporciona los datos a partir de los cuales se asignan calificativos y, esos referentes aprendidos, conforman evidencias a partir de las cuales las sensaciones adquieren significado al ser interpretadas e identificadas como características de las cosas.²²

Por lo cual, la percepción de las necesidades en cuanto a la reconstrucción de la imagen por parte del restaurador no coincide con la del feligrés, religioso e incluso historiador. Su formación, los códigos aprendidos, la devoción por la materia que se entiende en los especialistas son ajenos al resto de usuarios. Y esto es la base de una de las principales críticas a la restauración actual, la consideración de a quién va dirigida la intervención²³, ¿para quién se restaura?, ¿recuperar la imagen deseada por quien? Del restaurador que interviene en la obra, del párroco que la custodia o del feligrés que la venera.

Los criterios actuales con los que se enfrentan los restauradores así como los problemas que se presentan en toda intervención son, en muchos casos, fruto de la corriente de pensamiento a la que se pertenezca, a la que se está sujeto y de la que difícilmente son capaces de sustraerse. Se ofrecen resultados que se acomodan a sus conocimientos, y en contadas ocasiones se respetan o tienen en cuenta las necesidades del resto de usuarios del bien cultural. La percepción del público al que va dirigida es fácil que no coincida con las respuestas dadas, su información sobre el objeto es otra, y por supuesto sus características educacionales también, por ello, muchas intervenciones ajustándose literalmente a la teoría clásica, atendiendo a la ortodoxia teórica, atentan profundamente contra la sensibilidad de los observadores. Por ejemplo, no se puede pretender que una pérdida, en

²¹ VARGAS MELGAREJO, L. M. Sobre el concepto de la percepción. pág. 48.

²² *Ibid.* pág. 49.

²³ ENCINAS BARBERO, J. C. *La memoria de las imágenes*; Notas para una Teoría de la restauración. p. 34-42

la cara de una imagen devocional, que se haya reintegrado con una tinta supuestamente neutra y realizada con la superposición de líneas de colores puros (abstracción cromática)²⁴, pase desapercibida y con ello se facilite al observador la lectura y comprensión de la obra. El restaurador es el único que maneja los códigos y la formación para apreciarlo y entenderlo, el resto de usuarios lo percibirán como algo ajeno y molesto, la discernibilidad en este caso chocará con el valor que hace relevante a la pieza.

Intervenir en la imagen implica actuar sobre cómo entiende cada individuo la obra mostrada y, por tanto, cómo percibe la realidad. Los valores de las obras de arte, su apreciación, su percepción, están íntimamente ligados al disfrute individual de la imagen representada. La decodificación de la información visual va a depender de la experiencia personal e intelectual de cada individuo, lo que en definitiva hace que la misma se realice bajo un aspecto puramente subjetivo. El restaurador no recupera la capacidad de la obra de simbolizar y comunicar, sino que interviene transformando la pieza y actualizándola conforme a la percepción que tiene de ella, de manera que para él cobre sentido, según su propio sistema cognoscitivo.

²⁴ La abstracción cromática es un método de reintegración cromática que consiste en la superposición de cuatro redes cromáticas de rayas que buscan el valor neutro de la obra.

1.3 La imagen sacra

Las imágenes religiosas como vehículo doctrinal de la fe para los cristianos tuvieron un inicio incierto. Se dudó entre la aceptación de la representación o su rechazo. En el Antiguo Testamento, en el capítulo 4 del Deuteronomio²⁵, se prohibía el uso de imágenes, no será hasta el siglo IV cuando los iconos comienzan a tener importancia en la liturgia.

En el segundo Concilio de Nicea²⁶, contra la controversia de los iconoclastas, la Iglesia admitió que Cristo, la Virgen María, los mártires y los santos fueran representados para estimular los sentidos humanos e imitar modelos salvíficos. Las imágenes se convierten entonces en modelos ilustrativos de los misterios revelados, pero también en analogía y celebración de la Salvación.

La experiencia religiosa, en tanto forma de entender la vida, ha construido sus propias formas simbólicas para transmitir y representar su fe. En el contexto de la religión católica, la Palabra eterna de Dios invisible y omnipresente se hace rostro en la historia de la humanidad a través de Cristo, misterio de la encarnación del Verbo Divino.

“... imagen eterna del Padre encarnada en la historia”²⁷

Esta materialización, en tanto símbolo total, constituye:

“(...) el punto de apoyo central de la tradición teológica de la imagen sagrada que se ofrece como código de transmisión de la presencia y revelación de la economía de Dios en la historia”.²⁸

²⁵ El Deuteronomio es un libro bíblico del Antiguo Testamento y del Tanay hebreo. Es el quinto libro de Moisés, conocido como “La Segunda Ley”, en el cual se despide de su pueblo en las llanuras de Moab.

²⁶ Concilio convocado el año 787 a raíz de la controversia iconoclasta iniciada por el emperador Leon III. Los iconoclastas negaban la legitimidad de las imágenes y su culto. Se habla de diversas causas en esta postura: cierto esquema todavía monofisita que no había sido totalmente vencido, la influencia musulmana y judía en el imperio de Oriente, el origen sirio del emperador León III, y el deseo de contrarrestar el poder de los monjes, defensores de la iconodulia, doctrina contraria a la iconoclasta. Además los iconoclastas usaban argumentos derivados de la prohibición que en el Antiguo Testamento vetaba la creación de imágenes (cf. *Éx* 20, 4; *Dt* 5, 8) o de la filosofía platónica ya que el uso de imágenes implica representar modelos a partir de lo que solo son sombras o reflejos.

²⁷ Catecismo de la Iglesia Católica. Caamaño, 2005: p. 114.

²⁸ *Ibid.* P.115.

Las imágenes de culto, como símbolo hierofánico,²⁹ en tanto referente de la encarnación del Verbo e instrumento de evangelización, cumplen dicha función, otorgando a la comunidad de creyentes la posibilidad de renovar su comunión con Dios y sentirse parte de una hermandad que comparte un proyecto de vida común. El rito devocional es además elemento identitario del grupo de creyentes que lo profesa³⁰, pues la práctica religiosa del ritual se construye desde la singularidad cultural y se expresa en signos-símbolos que le son distintivos.

De este modo, la imagen sagrada y su ritualidad asociada sintetizan por una parte signos-símbolos de carácter universal propios de la fe cristiana y por otro, son referentes significativos particulares de una comunidad de tiempo y espacio específica.

El patrimonio religioso en culto activo tiene un papel de vital importancia en la transmisión, expresión y sostenimiento de la fe, otorgando identidad espiritual, significado y sentido a la existencia de aquellos fieles que le profesan devoción.³¹

Las imágenes para los fieles, sintetizan aspectos materiales e intangibles que han sido otorgados a través de la bendición, la imagen-objeto se separa de manera definitiva de la experiencia profana e ingresa en la dimensión sagrada.

El capítulo XXXII de la tercera parte del Bendicional³², está dedicado a la "bendición de las imágenes que se exponen a la pública veneración de los fieles"

²⁹ El término fue acuñado por Mircea Eliade en su obra *Tratado de historia de las religiones* para referirse a una toma de conciencia de la existencia de lo sagrado cuando éste se manifiesta a través de los objetos de nuestro cosmos habitual como algo completamente opuesto al mundo profano.

³⁰ SEGUEL, BENAVENTE Y OSSA. Restauración de imágenes de culto: propuesta teórica metodológica

³¹ STOVEL, H., STANLEY-PRICE, N., KILLICK, R.G. (2005). "Conservation of Living Religious Heritage: papers from the ICCROM 2003" en *Forum on Living Religious Heritage: conserving the sacred*. Roma: ICCROM. P. 113

³² El Bendicional es un libro litúrgico que contiene los formularios para el sacramental de la bendición. Se divide en cinco partes:

- 1ª Bendiciones que se refieren directamente a las personas
- 2ª Bendiciones que atañen a las construcciones y a las diversas actividades de los cristianos.
- 3ª Bendición de las cosas que en las iglesias se destinan al culto litúrgico o a las prácticas de devoción.
- 4ª Bendición de ciertos objetos de devoción del pueblo cristiano
- 5ª Bendiciones para diversas circunstancias.

“Para que los fieles puedan contemplar más profundamente el misterio de la gloria de Dios, que fue reflejada en la faz de Jesucristo y que resplandece en sus santos, y para que estos mismos fieles sean luz en el Señor, la madre Iglesia los invita a venerar piadosamente las imágenes sagradas.”³³

Las imágenes, en efecto, no sólo traen a la memoria de los fieles a Jesucristo y a los santos que representan, sino que en cierta medida los ponen ante sus ojos.

“Cuanto mayor es la frecuencia con que se miran las imágenes, tanto más los que las contemplan se sienten atraídos hacia el recuerdo y deseo de sus originales”.³⁴

Por todo ello, la veneración de las sagradas imágenes figura entre las principales formas de la veneración debida a Cristo, el Señor y a los santos.

“no porque se crea que en ellas hay alguna divinidad o poder que sean el motivo del culto que se les da, sino, porque el honor que se les tributa está referido a los prototipos que representan”³⁵

La imagen sagrada como trinomio materia-forma-contenido³⁶, no es sólo referencial, representacional o vehículo de transmisión, es la materialización misma de la presencia de Dios en la tierra y como tal, la restauración de cómo percibimos la imagen implica actuar en su eficacia simbólica³⁷, en su dimensión emocional. Zamora lo define del siguiente modo:

“El carácter físico de la imagen no es un mero soporte material de algún recóndito contenido espiritual o conceptual: la materia de la imagen (...) es significado, es espíritu, es concepto”.³⁸

³³ Bendicional Punto 1092 de la Bendición de la Imagen de Jesucristo

³⁴ Ibíd. Punto 1093

³⁵ Ibíd. Punto 1094

³⁶ SEGUEL, BENAVENTE Y OSSA. Restauración de imágenes de culto: propuesta teórica metodológica

³⁷ MUÑOZ VIÑAS, S. Teoría contemporánea de la restauración. p. 80.

³⁸ ZAMORA, F. (2007). *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. Ciudad de México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas. p. 127.

Por todo ello, cuando se interviene en imágenes expuestas al culto, la idea principal sobre la que se debe construir el enjuiciamiento crítico, es el mantenimiento del valor que la hace especial para sus gentes. No se logrará una correcta restauración si no se consigue recuperar la imagen que sus usuarios desean tener.



CAPITULO II

SENSIBILIDAD CULTURAL EN EL SIGLO XXI

1. EVOLUCIÓN HISTÓRICA

El concepto de patrimonio ha ido evolucionando, construyéndose a lo largo de los siglos, desde planteamientos centrados en la propiedad privada y, por tanto, en el disfrute individual, hacia una creciente difusión de los monumentos y las obras de arte como símbolos de la identidad colectiva. Poco a poco, se han ido incluyendo elementos folklóricos, bibliográficos, documentales y etnográficos, e incluso recientemente también ha alcanzado este reconocimiento el denominado legado inmaterial, cuya significación no tiene por qué ser sólo histórica o estética, sino que son valiosos por tratarse de manifestaciones de la actividad humana en general, aunque sean muy recientes. Lull Peñalba define el patrimonio cultural como:

*"[...] el conjunto de manifestaciones u objetos nacidos de la producción humana, que una sociedad ha recibido como herencia histórica, y que constituyen elementos significativos de su identidad como pueblo. Tales manifestaciones u objetos constituyen testimonios importantes del progreso de la civilización y ejercen una función modélica o referencia para toda la sociedad, de ahí su consideración como bienes culturales. "*³⁹

La evolución histórica de la sensibilidad cultural nos habla de los diferentes modos de apreciar el arte, de cómo han ido creciendo los objetos que se quieren conservar y de cómo se ha ido desarrollando la sensibilidad hacia la cultura, pero también, del modo de intervenir los objetos patrimoniales a lo largo de los años, y cuál es la sensibilidad cultural del siglo XXI. Como bien dice Martínez Justicia, no se puede

³⁹ LLULL PEÑALBA, J. Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural. p. 181. *Arte, Individuo y Sociedad*. 2005, Vol. 17 p. 175-204.

entender, ni juzgar, el modo de proceder de los restauradores del pasado ni de los del presente, sin tener en cuenta su realidad cultural.

“[...] las tareas de conservación y restauración son tan antiguas como la humanidad, pues el hombre, por diversos motivos, sintió siempre la necesidad de hacer perdurar a través del tiempo determinados objetos que encerraban un significado especial para la sociedad que los poseía.”⁴⁰

1.1.-El coleccionismo como expresión de poder en la Antigüedad.

Desde la antigüedad, civilizaciones como la egipcia, la griega o la romana⁴¹, tuvieron interés en que se conservaran sus bienes más sagrados, por ello utilizaron materiales duraderos y nobles⁴², como símbolos de su riqueza personal, de su poder, y dignos de representar a sus divinidades y capaces de pervivir a ser posible toda la eternidad. Los textos de Vitruvio⁴³, Platón, Teofrasto, Pólux y Plinio, así lo confirman.⁴⁴ Por ejemplo, en la antigua Grecia ya se utilizaba el *Atramentum*, que es una capa fría de barniz para proteger las pinturas.

Durante el período helenístico, los reyes de la dinastía Atálida de Pérgamo fueron los primeros que se plantearon el almacenamiento de sus tesoros en virtud de su valor artístico, se trataba de colecciones cuidadosamente seleccionadas y ordenadas, en las que hasta los objetos cotidianos fueron estimados desde una perspectiva esencialmente estética y, a veces, también antropológica.⁴⁵ Los restos de la civilización griega atrajeron la atención de los romanos, que acumularon una gran cantidad de obras de arte procedentes de los territorios conquistados. El

⁴⁰ MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a J. *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. p.56.

⁴¹ *Ibíd.* p.56.

⁴² VICENTE RABANAQUE, T. *El restaurador de obras de arte en España durante los siglos XVIII y XIX. Nacimiento y reconocimiento de una profesión*. Página 32.

⁴³ Vitruvio nos cuenta en su tratado *De Architectura* la minuciosa preparación que se realizaban en los estucos para las pinturas al fresco, Platón nos hace referencia a la madera de ciprés como soporte idóneo, Teofrasto prefiere el abeto, Pólux menciona el boj y Plinio propone el alerce por su duración. Las únicas pruebas de pintura sobre madera que se han conservado en Grecia son tres tablitas encontradas en 1934 en Xilocastro, y cuya madera usada es de ciprés.

⁴⁴ MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a J. *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. p.57.

⁴⁵ El interés se dirigió hacia los vestigios de la Grecia Clásica, para lo cual Atalo I llegó a emprender una de las primeras campañas arqueológicas que se conocen, en Egina, en el año 210 a.C.

patrimonio artístico adquirió así una significación pedagógica, se convirtió en modelo referencial del "buen gusto", al que todas las manifestaciones culturales debían imitar.⁴⁶

El mérito de los objetos griegos de los períodos clásico y helenístico es que se consideraron pertenecientes a una civilización superior, a la cual los romanos querían parecerse. En el mundo romano se utilizó el arte políticamente, como símbolo de dominación imperialista, readaptando las obras de los pueblos donde ejercían dominación imperial.

A partir del siglo IV, es determinante el cristianismo al incorporar las imágenes como objetos de culto, lo que implicará el interés por su conservación, por ello se inicia la práctica, que ha llegado hasta nuestros días, del repintado devocional, cuya finalidad es sobre todo el mantenimiento de la iconografía para su fácil identificación y comprensión por parte del fiel.⁴⁷ Y también, en este periodo, se inicia el reaprovechamiento de los materiales del pasado por intereses económicos, un claro ejemplo de ello es la destrucción de las estatuas del Foro Romano en el s. V para acuñar monedas.

Durante toda la Edad Media el mundo grecorromano continuó siendo el referente cultural. La iglesia romana de Occidente se convirtió en uno de los mayores coleccionistas de objetos antiguos, en muchos edificios religiosos se utilizaron lápidas, columnas y estatuas romanas para su construcción o adorno, siendo habituales, por tanto, las modificaciones y adaptaciones de esculturas, pinturas y monumentos por motivos religiosos.

La moda de coleccionar objetos valiosos se extendió también a las clases privilegiadas y se empezaron a hacer relativamente frecuentes las denominadas Cámaras de las Maravillas, que almacenaban rarezas y cosas preciosas en las zonas más inaccesibles de los castillos y palacios.

Y es también, a partir de este momento, cuando empiezan a crearse los gremios artesanales, que siguen recetas muy cuidadas como las recogidas en *El libro del Arte*⁴⁸ de Cennino Cennini del siglo XIV. Siendo por ello un gran avance que facilitó la conservación de los bienes.

⁴⁶ VICENTE RABANAQUE, T. El restaurador de obras de arte en España durante los siglos XVIII y XIX. Nacimiento y reconocimiento de una profesión. Página 34.

⁴⁷ *Ibíd.* Página 70.

⁴⁸ El libro del arte está considerado como el primer tratado técnico del arte. A manera de recetario describe en 189 capítulos tanto la naturaleza y modo de tratar los materiales como el ejercicio de las diferentes técnicas pictóricas.

Durante el Renacimiento aparece la figura del mecenas, ningún hombre poderoso del momento que se preciara renunció a la idea de formar una vasta colección de pintura para hacerse valer ante el mundo como hombre culto y protector de las artes. En esta época se tomó plena conciencia de la distancia histórica que separaba la Antigüedad de la Edad Moderna⁴⁹, gracias a la consideración del Medioevo como un largo espacio de tiempo sucedido entre ambos momentos. En el Renacimiento, el interés por el antiguo Imperio Romano ocasionará abundantes investigaciones sobre la historia de los monumentos y su significado.⁵⁰

Los monumentos del pasado empezaron a ser apreciados como testimonios de la Historia, que explicitaban visualmente el paso de los siglos. Esta capacidad de reflexión histórica fue quizá su mayor aportación al concepto de patrimonio, porque a nivel estético los vestigios grecorromanos siguieron contemplándose como las expresiones más excelsas de la cultura universal. Las noticias sobre intervenciones en obras de arte son muy abundantes, especialmente en el caso de Italia donde sólo la obra del polifacético Vasari⁵¹ constituye una fuente preciosa para reconstruir la historia de la restauración de la época.⁵²

Pero también fue habitual la reutilización de monumentos antiguos y de la realización de pinturas al gusto del comitente de turno y los cambios por motivos religiosos como los promovidos tras el concilio de Trento⁵³, como por ejemplo los famosos “*braghettones*” pintados por Volterra sobre las figuras de Miguel Ángel en la capilla Sixtina.⁵⁴

⁴⁹ La Edad Moderna es el tercero de los periodos históricos en los que se divide tradicionalmente en occidente la historia universal. Sería el periodo en que triunfan los valores de la modernidad, progreso, comunicación y razón, frente al periodo anterior la Edad Media, y busca su referente en un pasado anterior la época clásica. Comenzaría con el Renacimiento, el desarrollo del humanismo y la invención de la imprenta hasta la revolución francesa, de finales del XVIII.

⁵⁰ MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a J. *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. p.81.

⁵¹ Giorgio Vasari fue un arquitecto, pintor y escritor del siglo XVI, el cual es considerado como el primer historiador del arte, acuñó el termino Renacimiento, y es célebre por su obra *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*.

⁵² VICENTE RABANAQUE, T. *El restaurador de obras de arte en España durante los siglos XVIII y XIX. Nacimiento y reconocimiento de una profesión*. Página 38.

⁵³ MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a J. *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. p.120.

⁵⁴ El Concilio de Trento, concluido en 1563, recomendó que en los ambientes sacros sólo hubiera obras de arte decorosas según las sagradas escrituras, por lo que en 1565, Daniele da Volterra retoco las figuras en los frescos del “Juicio Final”, cubriendo

Hasta el siglo XVIII, por tanto, el patrimonio fue entendido como símbolo de admiración, poder, prestigio, reconocimiento o legitimación. Esta limitada concepción de patrimonio se mantuvo hasta la llegada de la Edad Contemporánea, momento en el que se amplió el abanico espacio-temporal en su valoración, y se incorporó la identidad cultural de los pueblos como elemento esencial.

1.2. El patrimonio como identidad cultural en el inicio de la Edad Contemporánea

El concepto de patrimonio es producto de la aparición de la historia como disciplina autónoma en la primera mitad del siglo XIX, aunque su origen hay que buscarlo en el siglo anterior.⁵⁵ Etimológicamente el término patrimonio proviene del latín “lo que se hereda de los padres”, los bienes materiales que nos han sido dados por quienes nos han precedido.

Esta nueva visión del patrimonio, en un principio, seguía siendo reducida, se limitaba al campo estético, a las obras de arte singular o a monumentos excepcionales.⁵⁶ Por ello, la primera característica que define a los bienes patrimoniales será la de objeto bello, asociada a la concepción del arte definida en el siglo XVII en Francia, como consecuencia de la importancia que las artes plásticas habían adquirido desde el Renacimiento y que separa al artista de los artesanos. La otra gran característica es el concepto de antigüedad, que surge de la conciencia de estar en una época nueva, con el desarrollo de la industrialización.

sus desnúdeles con velos, lo que le valió el sobrenombre de “braghettone” (o el que pone bragas, pantalones). A finales del Cinquecento y en los dos siglos sucesivos hubo nuevas intervenciones de este mismo tipo. Cuando fue el momento de restaurar la pared se planteó la cuestión acerca de estos retoques realizados a seco: si había que eliminarlos o no. Algunos de los especialistas opinaban que se debía sacar nuevamente a la luz con fidelidad la obra de Miguel Ángel, mientras que otros consideraban necesario mantenerlos como signo del paso de la obra a través del tiempo. Se llegó a la decisión de dejar sólo la intervención de Volterra, tangible testimonio de una época histórica, y se quitaron todos los cambios sucesivos

⁵⁵ CASADO GALVÁN, I.: *Breve historia del concepto de patrimonio histórico: del monumento al territorio*, en Contribuciones a las Ciencias Sociales, noviembre 2009. www.eumed.net/rev/cccss/06/icg.htm

⁵⁶ LLULL PEÑALBA, J. Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural. p. 186. *Arte, Individuo y Sociedad*. 2005, Vol. 17 p. 175-204

A partir del siglo XVIII, las ideas ilustradas, junto con los avances experimentados por las ciencias del conocimiento, colocaron a la cultura en una posición de auténtico protagonismo, universalizándola. Apareciendo las primeras leyes específicas de protección del patrimonio. Como bien señala Javier Rivera, muchas cosas cambiaron con respecto a las etapas precedentes.

“Lo fundamental fue la aparición de una nueva conciencia de la historia con una conciencia crítica y científica que distinguía plenamente el pasado del presente [...]”⁵⁷

Se realizaron gran número de expediciones científicas, las primeras excavaciones arqueológicas realizadas con criterios rigurosos, y el redescubrimiento de la Antigüedad a través de las corrientes neoclásicas y románticas. Fue el momento en el que se crearon las grandes colecciones artísticas, que se nutrieron tanto de las obras propias de la nación como de las que llegaron como consecuencia de la expansión colonial de las naciones industrializadas, convirtiéndose en la base de los principales museos europeos.

Lamentablemente, el esfuerzo legislativo para la protección de las obras de arte en todos los países no se desarrolló al mismo nivel, de lo que se aprovecharon muchos expedicionarios europeos durante la expansión colonial de las potencias imperialistas. Se expolió el patrimonio de muchos países atrasados sin ningún tipo de escrúpulo, nutriendo con infinidad de piezas los grandes museos metropolitanos de Inglaterra, Alemania o Francia durante todo el siglo XIX.

Entre finales del siglo XVIII y principios del XIX los museos dejaron de ser simples almacenes de obras de arte, antigüedades y objetos curiosos, de difícil acceso, para mostrarse como verdaderos templos culturales, indicadores de la riqueza patrimonial del país. El gran paso se produjo durante la Revolución Francesa, cuando fueron entregadas al estado los tesoros artísticos de la Iglesia, la monarquía y la aristocracia, lo que convirtió al Louvre en el primer museo nacional de Europa, en 1793.⁵⁸

La Revolución Francesa trajo consigo una nueva valoración del patrimonio histórico, como conjunto de bienes culturales de carácter

⁵⁷ RIVERA BLANCO, J. *De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica*. Abada Editores, 2008. Madrid. Página 123

⁵⁸ LLULL PEÑALBA, J. Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural. p. 188. *Arte, Individuo y Sociedad*. 2005, Vol. 17 p. 175-204

público, cuya conservación había que institucionalizar técnica y jurídicamente en beneficio del interés general, considerándose elementos significativos del acervo cultural de toda la nación.

En España, las decisiones políticas, como la expulsión de los Jesuitas en 1767 o la desamortización de los bienes de la Iglesia de Mendizábal en 1836, provocó la expropiación e incautación de numerosos bienes de la iglesia. El Museo Nacional del Prado se inauguró en 1819 por el rey Fernando VII para albergar las colecciones reales de pintura.⁵⁹

Aparecen los primeros talleres de restauración, con pintores que empiezan a dedicarse exclusivamente a la misma, a la reparación del objeto degradado para restablecerlo en su estado original.⁶⁰ Los procesos se realizan pensando únicamente en el resultado estético, se reconstruyen los faltantes sin necesidad de ningún referente, más bien al gusto del artesano o comitente, se realizan los primeros reentelados y engatillados y en los procesos de limpieza se experimenta con materiales diversos. Para Lull Peñalba:

“El Romanticismo logró por fin establecer una vinculación emocional entre las personas y su pasado histórico artístico, como base del espíritu nacional de los pueblos. La vuelta al pasado se hizo entonces con el anhelo de reencontrar las raíces culturales y los elementos significativos que habían determinado a lo largo de la historia la forma de ser de las sociedades contemporáneas.”⁶¹

Serán Rousseau y Herder los encargados de relativizar las ideas ilustradas y, de esa manera, sentar las bases del nuevo edificio histórico del romanticismo, cuya más completa configuración es la filosofía de la historia de Hegel y cuyos dos pilares fundamentales serán el historicismo y el nacionalismo. En definición de Casado Galván:

“El historicismo supone la idea de que lo que ha sucedido en el pasado, explica el presente al considerarse a éste como el último eslabón de ese largo proceso evolutivo.”⁶²

⁵⁹ Ibíd. Pág. 179

⁶⁰ VICENTE RABANAQUE, T. *El restaurador de obras de arte en España durante los siglos XVIII y XIX. Nacimiento y reconocimiento de una profesión*. Página 42.

⁶¹ LLULL PEÑALBA, J. Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural. p. 188-189. *Arte, Individuo y Sociedad*. 2005, Vol. 17 p. 175-204

⁶² CASADO GALVÁN I. *Reflexiones en torno a la función del patrimonio histórico y su valoración* en Contribuciones a las Ciencias Sociales, noviembre 2009.

De esa manera la coherencia interna de cada civilización y de cada sociedad es total: no hay desarmonía entre las prácticas espirituales y sus modelos políticos, ideológicos y religiosos, pero también es punto de referencia para un desarrollo posterior de la historia. También supone la consolidación del proyecto burgués, una estrategia contrarrevolucionaria de la burguesía que busca un nuevo consenso para cimentar el orden social, asustados por el avance de las ideas revolucionarias en las clases populares, para lo cual se apoyan en el nacionalismo.

Se busca en la historia el sentimiento de unidad nacional, asociado a valores como el sentimiento cristiano, el heroísmo, la libertad y el patriotismo.⁶³ Esos valores se encarnan en personajes históricos, como referentes colectivos, y se desentierran los acontecimientos más representativos en los que se puedan plasmar esos valores, con ello se intenta configurar una memoria colectiva nacional. De esta manera, el patrimonio viene a ser un instrumento más en esa búsqueda de identidad nacional, los monumentos se constituyen en símbolos del espíritu del pueblo, en ejemplos de la manifestación de éste a lo largo de la historia, que ahora se encarna indisolublemente en el estado liberal burgués.

El clasicismo fue desplazado como criterio estético dominante, y el ideal del nuevo arte se inspiró en la imitación fidedigna del pasado medieval, produciéndose toda una suerte de “neos” o “revivals”. De esta forma, en muchas zonas de Europa, especialmente en Francia, el absolutismo clasicista precedente fue sistemáticamente sustituido por el nuevo despotismo del gótico, que fue considerado el estilo nacional por antonomasia.⁶⁴ Las raíces de la cultura de la conservación, se encuentran, por tanto, en la sociedad occidental ilustrada, y en su inmediato producto, el Romanticismo, vinculado al ya citado historicismo. Se concibe, por tanto, la cultura con un sentido fundamentalmente estético, y sólo accesible para unos pocos iniciados, sin apenas variaciones durante todo el siglo XIX.

Como consecuencia, durante el Romanticismo, cuando se restauraba un edificio se mejoraba su estado físico pero también se le daba contenido ideológico. Se valoraba como símbolo de la nación, lo que conllevaba a

⁶³ LLULL PEÑALBA, J. Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural. p. 190. *Arte, Individuo y Sociedad*. 2005, Vol. 17 p. 175-204

⁶⁴ MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a J. *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. p.224.

reconstruir una imagen ideal aunque no tuviera una correspondencia real con el pasado, sino con la ideología nacionalista burguesa.⁶⁵

Ya entrado el siglo XIX con el desarrollo del historicismo y la ampliación del concepto de belleza se valoraron también los objetos de la Prehistoria y luego los de la Edad Media, lo que no impidió que se destruyeran una cantidad importante de bienes en este siglo. Posteriormente se van a añadir otras dos características al concepto de patrimonio. La primera es la de objeto testimonio de una época, que procede de la etnología que comenzó a valorar los objetos no artísticos de las sociedades no industriales. Y la otra es la de bien histórico como objeto de estudio, con la finalidad de comprender las sociedades del pasado, aportada por la arqueología, cuando ésta dejó de buscar solamente piezas de valor y empezó a usar los restos del pasado para estudiarlos e interpretarlos.⁶⁶

De forma generalizada, las restauraciones, como modo de acercarse al espíritu de su pasado, se realizaron imitando el estilo y por lo tanto con reconstrucciones miméticas. Ello provocó el rechazo de parte de la sociedad, lo que condujo, en la segunda mitad del siglo XIX, al debate que desde entonces han marcado los criterios de intervención de todos los bienes patrimoniales, tanto en los monumentos como en las obras de arte. Con ellos, se inicia una nueva forma de entender la conservación del Patrimonio artístico e histórico, empezándose a basar con un soporte crítico y técnico. Por una parte estaba la escuela racionalista francesa, cuyo miembro más destacado fue Eugene Viollet-le-Duc con “La Restauración de estilo” y por otra John Ruskin, con “la Restauración romántica”. Para Martínez Justicia las dos corrientes coinciden en su apreciación por los monumentos del pasado aunque con diferente enfoque:

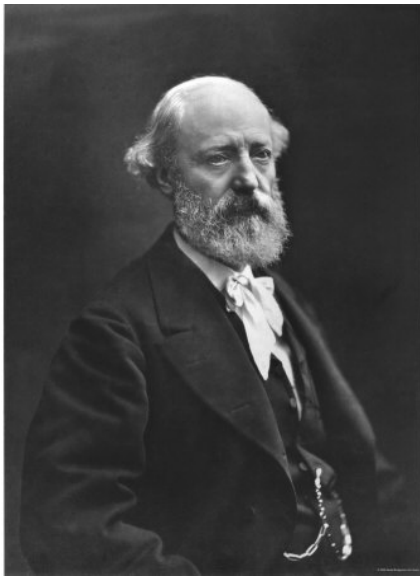
“Tanto la posición activa de Viollet-le-Duc como la defensiva de Ruskin proceden del mismo interés y tienden a un análogo fin dictado por el aprecio hacia los monumentos del pasado. El primero los interviene para prolongar su existencia, el segundo prefiere que no se toquen para no disminuir su fascinación y su originalidad. Y, aunque en la práctica la escuela de Viollet-le-Duc ha dominado durante decenios, es cierto también que el

⁶⁵ CASADO GALVÁN I. *Reflexiones en torno a la función del patrimonio histórico y su valoración* en Contribuciones a las Ciencias Sociales, noviembre 2009.

⁶⁶íbid.

*pensamiento de Ruskin, como se ha señalado, ha permanecido tras su muerte y su presencia ha llegado hasta nuestros días”.*⁶⁷

1.3.Los cuatro grandes teóricos del siglo XIX principios del XX. Viollet-le-Duc, Ruskin, Boito y Riegl.



Eugène Viollet-le-Duc

Eugène Viollet-le-Duc (París 1814 - Lausana 1879) fue un arquitecto y teórico del arte francés. Intervino en restauraciones de obras medievales e interpretó los monumentos según un racionalismo científico.

*“Fue un brillante arquitecto, diseñador, escritor e historiador influyendo decisivamente en todo el pensamiento occidental en el siglo XIX. Manifestó su cultura y teoría eclecticas por medio de sus obras y a través de numerosos escritos.”*⁶⁸

Es autor de dos Diccionarios Razonados, uno de arquitectura y el otro de mobiliario de la Edad Media francesa. En su obra *Conversaciones sobre la Arquitectura* (1863- 1872) sentó las bases de una nueva escuela racionalista. Veía la restauración como un ejercicio de racionalidad, donde los elementos perdidos podían ser restituidos para poder alcanzar la idea original, siempre que se encontrara la motivación que daba origen a esa idea.⁶⁹ En palabras de Viollet;

*“Restaurar un edificio no es mantenerlo, repararlo o rehacerlo, es restituirlo a un estado completo que quizás no haya existido nunca”*⁷⁰

Consideraba a los edificios, además de un testimonio histórico, como un elemento artístico. Buscaba su estado ideal y no solo el estado original, quería encontrar un estado de perfección, independientemente de su verdadera historia. Introdujo el término *Restauration*, el cual para él significaba recuperar su integridad original a partir de los fragmentos

⁶⁷ MARTINEZ JUSTICIA, M^o J. *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, p. 240

⁶⁸ RIVERA BLANCO, J. *De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica*. Abada Editores, 2008. Madrid. Página 138.

⁶⁹ MONTIEL ÁLVAREZ T. *John Ruskin versus Viollet-le-Duc. Conservación vs Restauración*. Artyhum Revista digital de Arte y Humanidades 3. Páginas 151-160. Página 155.

⁷⁰ RIVERA BLANCO, J. *De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica*. Abada Editores, 2008. Madrid. Página 141.

preexistentes, reconstruirlo aplicando el principio de correlación de formas, llegando a una unidad estilística o formal que debía prevalecer por encima de cualquier otra consideración. Consideraba adecuado la supervivencia de los monumentos adaptándolos a las necesidades de nuevos usos o de nuevas instalaciones.⁷¹

Sus reconstrucciones miméticas aparecen basadas exclusivamente en analogías tipológicas y estilísticas, promoviendo la reconstrucción, siguiendo las leyes de composición del estilo que consideraban perfecto, el gótico, tanto en lo técnico como en lo estético. En sus trabajos seguía una metodología científica, analizaba la edad y el carácter de cada parte del monumento, se basaba en toda la documentación que le era posible recabar, incluso escritos o dibujos. En su obra, resulta difícil distinguir los elementos originales de los añadidos por él, así como los incorporados en épocas posteriores a la construcción al alterarlos para que se integraran mejor, por ello, se le acusó de provocar la pérdida del valor como documento histórico en los monumentos que intervino. Sus criterios se siguieron hasta principios del siglo XX. Tal como dice Rivera;



John Ruskin

“Los presupuestos formulados por Viollet, como sus propias intervenciones, fueron tomados como axioma durante todo el siglo XIX prolongándose en algunos países durante los comienzos del siglo XX, reapareciendo después con fuerza en situaciones coyunturales concretas, especialmente en los periodos de posguerra para recuperar edificios gravemente dañados.”⁷²

El antirestauro llegó de la mano del humanista y conservador John Ruskin (Londres 1819-Brantwood 1900). Su educación familiar, dentro de los severos principios religiosos de la fe anglicana y su formación en Oxford completada con viajes por Europa le propiciaron el gusto por los temas intelectuales relacionados con la crítica del arte.⁷³ En los años centrales del siglo se acentuó su gusto por la arquitectura, y es cuando publica su obra más influyente *Las siete lámparas de la arquitectura*

⁷¹ MONTIEL ÁLVAREZ T. *John Ruskin versus Viollet-le-Duc. Conservación vs Restauración*. Artyhum Revista digital de Arte y Humanidades 3. Páginas 151-160. Página 157.

⁷² RIVERA BLANCO, J. *De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica*. Abada Editores, 2008. Madrid. Página 142.

⁷³ MONTIEL ÁLVAREZ T. *John Ruskin versus Viollet-le-Duc. Conservación vs Restauración*. Artyhum Revista digital de Arte y Humanidades 3. Páginas 151-160. Página 153.

(1849).⁷⁴ En el capítulo *la lámpara de la memoria* define su teoría de la conservación y la negación del ejercicio de la restauración.

*“Ni el público, ni quienes se ocupan del cuidado de los monumentos públicos han comprendido el verdadero significado de la palabra restauración. La restauración supone el destrozo absoluto que un edificio puede sufrir; un destrozo del que no cabe recoger restos; un destrozo acompañado de una descripción falsa de lo destruido. No nos dejemos engañar en un asunto tan importante; es imposible, tan imposible como levantar a un muerto, restaurar nada en arquitectura que haya sido grande o hermoso. Eso a lo que antes me refería como la vida del conjunto, ese espíritu que sólo da la mano y el ojo artífice, nunca se puede recuperar. Otro tiempo podrá dar otro espíritu; en ese caso tendremos un edificio nuevo; pero el ánimo del artífice muerto no se le puede invocar y pedir que guíe otras manos, otros pensamientos.”*⁷⁵

Más que una metodología, la doctrina de John Ruskin debe entenderse como una auténtica filosofía de la conservación de los bienes culturales.⁷⁶ Sus opiniones sobre el cuidado de los monumentos no se pueden extrapolar de su teoría general de la arquitectura y el arte, y a su vez debe de enmarcarse dentro de su concepto de la armonía del mundo. Considera la obra de arte como signo irremplazable de la actividad humana y, como tal, debe conservarse en toda su integridad con un respeto y una abnegación religiosa. Si bien su actitud crítica es, en sus más importantes aportaciones, anterior a las doctrinas de Eugène Viollet-le-Duc, combatió con contundencia la “restauración estilística”, también difundida como práctica habitual por las Islas Británicas.

Para Ruskin el arte comprende a todos los objetos producidos por el hombre, con la extensión de la categoría de los “entes estéticos” a todos los objetos manufacturados:

⁷⁴ RIVERA BLANCO, J. De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica. Abada Editores, 2008. Madrid. Página 144.

⁷⁵ Aforismo XVIII de la lámpara de la memoria, *Las siete lámparas de la arquitectura*.

⁷⁶ MONTIEL ÁLVAREZ T. *John Ruskin versus Viollet-le-Duc. Conservación vs Restauración*. Artyhum Revista digital de Arte y Humanidades 3. Páginas 151-160. Página 154.

“[...] es bello cualquier objeto material que pueda proporcionarnos placer en la simple contemplación de sus cualidades exteriores”.⁷⁷

El arte no es una realidad autónoma y autosuficiente, sino que es testimonio, signo y símbolo de la presencia del hombre en su dimensión histórica. Acusa a la sociedad industrial de haber destruido este orden moral con la mecanización de la producción. La conservación de los bienes culturales consiste no sólo en la tutela de objetos materiales y concretos, sino también en la conservación de las cualidades morales que los objetos encierran como signos y símbolos de la actuación del hombre en la tierra.

Enuncia que la “restauración estilística”, con su pretendida búsqueda del estado original del monumento, no sólo falsifica la imagen y la estructura de la obra de arte, sino que constituye un atentado contra su verdad, que no sólo es física, sino también moral. Por ello, el cuidado de los edificios se debe limitar a la estricta conservación.

“Cuidad vuestros monumentos y no tendréis necesidad de repararlos”.⁷⁸

Afirma que es preferible la ruina del monumento a la reconstrucción o restauración en estilo, acepta sólo el mantenimiento, la conservación y sinceridad de la intervención cuando ésta sea estrictamente necesaria. Considera que la mayor gloria de un edificio está en su edad, como testimonio de durabilidad, y defiende la pátina por su valor histórico.

En la actualidad, se consideran especialmente importante las aportaciones del historiador austrohúngaro Alois Riegl (Linz 1858 – Viena 1905)⁷⁹ aunque en su tiempo la repercusión fue ciertamente escasa. Se le recuerda como fundador del concepto “Kunstwollen” que significa “voluntad de arte”. Deseaba comprender por qué cambiaba el estilo a través de los tiempos, pensaba inapropiado explicar los cambios artísticos en términos de composición de materiales o técnicas. Para él,



Alois Riegl

⁷⁷ Fragmentos contenidos en el aforismo XVIII de la lámpara de la memoria, *Las siete lámparas de la arquitectura*. John Ruskin.

⁷⁸ *Ibíd.* Aforismo XIX

⁷⁹ MARTINEZ JUSTICIA, M^o J. *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, p. 276.

la voluntad artística está condicionada por la religión, la sociedad y el cambio permanente de la visión del mundo por el hombre.⁸⁰

Riegl interpreta la historia del arte como una historia del espíritu del arte, una sucesión de estilos atribuidos fundamentalmente a los cambios culturales del momento. La historia del arte, por tanto, es entendida por la variación de estilos, en función de estructuras simbólicas dentro de la colectividad y es para ello fundamental comprender su teoría de los valores (la "Denkmalkultur"), al que se une su lucha contra la "restauración de estilo".

Le une a las ideas de Ruskin su sentimiento de admiración por la ruina, la pátina y el paso del tiempo, pero su visión del monumento supera la herencia romántica siendo más rica y compleja; delimita con precisión el concepto de patrimonio en su obra *El culto moderno a los monumentos* (1903), en la que analiza el proceso de atribución de valores que se da a las obras de arte, dividiéndolos en dos categorías:

Valores rememorativos: entre los que se encontraba el valor de antigüedad, el valor histórico o documental, y el valor rememorativo intencionado. Como expresa Martínez Justicia;

*"Son el resultado del reconocimiento del monumento como algo que pertenece al pasado histórico"*⁸¹

Valores de contemporaneidad: entre los que citaba el valor instrumental o funcional, y el valor artístico propiamente dicho. Valores éstos definidos también por María José Martínez;

*"aquellos valores dados desde y para el presente que poseen los monumentos y que son capaces de satisfacer las necesidades del hombre contemporáneo de la misma manera que lo harían las creaciones modernas."*⁸²

Gracias a la aprobación de los valores de contemporaneidad fue posible una tolerancia creciente hacia manifestaciones culturales y estilos artísticos alejados de los cánones tradicionales en Europa. La utilización

⁸⁰ REINARES FERNANDEZ, O. La arqueología y el arquitecto: la restauración como proceso histórico. Página 44. Jornadas sobre Arqueología, historia y arquitectura. Logroño 1999. Págs. 35-55.

⁸¹ MARTINEZ JUSTICIA, M^o J. *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, pág. 277.

⁸² *Ibid.* pág. 279.

de nuevos materiales en la arquitectura con una intención estética, el influjo de la moda orientalista o la llegada al viejo continente de elementos culturales procedentes de los territorios coloniales, son sólo algunos ejemplos del progresivo aperturismo que fue instalándose en la conciencia colectiva de los espectadores de los siglos XIX y XX.

Esto tuvo interesantes consecuencias, entre las que destaca un profundo replanteamiento de las prácticas restauradoras, que se alejaron de atisbos nacionalistas y se empezaron a realizar con criterios modernos y profesionales. En consecuencia, las reintegraciones comienzan a ser respetuosas con el original, se limitan a la laguna, sin invadir el original, pero buscando la igualación.

Por otro lado, los avances científicos que marcaron los inicios del siglo, con el auge del objetivismo y el positivismo como único camino para llegar al conocimiento, tuvo su respuesta en las intervenciones patrimoniales con la llamada Restauración científica o Restauero moderno, de la cual el arquitecto, crítico de arte y escritor de narrativa, Camilo Boito (Roma 1836 - Milán 1914) fue su más destacado representante. Su aportación principal fue el reconocer el doble valor que tiene el monumento como obra de arte y como documento histórico.⁸³



Camilo Boito

Es el primero en tratar de conciliar las dos corrientes anteriores, planteando una tercera vía. Su punto de partida era la consideración del monumento como documento histórico y como tal, su conservación en la forma íntegra en la que ha llegado al presente, de modo que se exige hacia el monumento un respeto que impida la falsificación. Sus axiomas fundamentales son:

- Los monumentos son válidos no sólo para el estudio de la arquitectura, sino también como documentos de la historia de los pueblos y, por ello, deben ser respetados, puesto que sus alteraciones conducen a engaño y a deducciones erróneas.
- Los monumentos deben ser consolidados antes que reparados, reparados antes que restaurados, evitando añadidos y renovaciones.
- Cuando los añadidos sean indispensables, por razones de estética u otros motivos de absoluta necesidad, deben realizarse sobre datos

⁸³ RIVERA BLANCO, J. De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica. Abada Editores, 2008. Madrid. Página 158.

absolutamente ciertos y con caracteres y materiales diferentes, pero conservando en el edificio su aspecto actual y su forma arquitectónica, artística o pintoresca.

- Los añadidos realizados en épocas anteriores se deben considerar partes integrantes del monumento y, en consecuencia, deben ser mantenidos, salvo en aquellos casos en que enmascaren o alteren su aspecto.

Y estableció la siguiente clasificación en función de unos criterios cronológicos:

- **Restauración arqueológica**, vinculada con los monumentos de la Antigüedad, ruinas, en las que prima la consolidación, la acción mínima y la minuciosa catalogación.

- **Restauración pintoresca o pictórica**, la conservación se impone, relacionada a los monumentos de la Edad Media, en los que se aspira a respetar el carácter ambiental y pintoresco del monumento.

- **Restauración arquitectónica**, referida a edificios posteriores al Renacimiento, en los que debido a su proximidad en el tiempo y a su más fácil comprensión, permite atender a cuestiones encaminadas a la búsqueda de una unidad formal y compositiva.

*“Todos los elementos que tengan carácter de arte o de recuerdo histórico, no importa a qué tiempo pertenezcan, deben ser conservados, sin que el deseo de unidad estilística y el retorno a la forma primitiva intervengan para excluir algunos en detrimento de otros”.*⁸⁴

En conclusión, Boito supuso una figura fundamental cuyas premisas aún hoy día se admiten y respetan como válidas en su aplicación.⁸⁵

⁸⁴ BOITO, C. I nostri vecchi monumento. Conservare o restaurare?, Nuova Antologia (1885-1886), p 482.

⁸⁵ RIVERA BLANCO, J. De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica. Abada Editores, 2008. Madrid. Página 162.

1.4. El siglo XX: Giovannoni y Brandi. Cartas y Documento Internacional.

En el siglo XX se admite como opinión generalizada que el patrimonio constituye una herencia común y un derecho inalienable de toda la sociedad,⁸⁶ y se empieza a concebir a la restauración como una disciplina profesional regulada por instituciones y organismos internacionales.

La normativa relacionada con la conservación del patrimonio histórico promulgada en toda Europa en las primeras décadas del siglo XX, recogió la significación social y educativa que debían tener los bienes culturales para el conjunto de la población.

El preámbulo de la Ley de Protección del Tesoro Artístico Nacional de 1933 redactado por Fernando de Ríos ya determina que los bienes culturales se definen por:

"la gran estimación que hoy alcanzan por ser fruto del alma colectiva que fue reflejando en ellas su íntimo sentir y a través del tiempo las valorizó, sin que a ello contribuyeran con su trabajo y esfuerzo los actuales dueños".⁸⁷



Gustavo Giovannoni

La Carta de Atenas de 1931, auspiciada por la Sociedad de Naciones, marca un punto de acuerdo teórico muy importante, al considerar los bienes culturales como patrimonio común de la humanidad y preconizar el respeto por su integridad. En ella se afirma que debería conservarse la concurrencia de estilos en un mismo monumento y también su entorno arqueológico.

El inspirador de la carta fue el arquitecto e ingeniero Gustavo Giovannoni (Roma 1873-Roma 1947). Seguidor de Camilo Boito, es

⁸⁶ La Constitución Española de la República de 1931 en su artículo 45 hacía suyos estos planteamientos, "Toda la riqueza artística e histórica del país, sea quien fuese su dueño, constituye Tesoro Cultural de la Nación y estará bajo la salvaguardia del Estado, que podrá prohibir su exportación y enajenación y decretar las expropiaciones legales que estimase oportunas para su defensa. El Estado organizará un registro de la riqueza artística e histórica, asegurará su celosa custodia y atenderá a su perfecta conservación".

⁸⁷Fernando de Ríos, *Preámbulo de la Ley de Protección del Tesoro Artístico Nacional, 13 de mayo de 1933*. Este documento estuvo en vigor hasta 1985 y constituye el primer intento moderno y serio de abordar globalmente los temas de Patrimonio Histórico Artístico, y de recuperar el exagerado respeto a la propiedad privada que había caracterizado a la legislación anterior.

considerado como la figura más representativa del pensamiento italiano sobre restauración en la primera mitad del siglo XX. Recalcó parte de las ideas positivas de Boito, profundizando en ellas de forma sistemática y elaborando una codificación precisa que atendía tanto al método de investigación como a la intervención en los monumentos.⁸⁸ El punto de partida es el concepto positivo y evolutivo del arte, cuya historia es considerada como el desarrollo de formas y métodos constructivos. Sus teorías se reflejan también en la Carta Italiana del Restauo de 1932. En estos dos documentos, de gran trascendencia, se marca el paso de una restauración concebida como reintegración, a la restauración entendida como conservación.

Por ello, se promueven los trabajos de mantenimiento, consolidación y conservación antes que la restauración. Permitiéndose en la consolidación, medios y procedimientos de técnica moderna. En las obras de refuerzo, se hará lo mínimo necesario para lograr la estabilidad, sin exageraciones de renovación, considerando como esencial la autenticidad de las estructuras. En la eliminación de elementos añadidos, se tienen que respetar todas las obras que tienen valor artístico aunque sean de diferentes épocas, a pesar de que hayan lesionado la unidad estilística original; considerando así la vida artística que se ha desarrollado sobre el monumento, y no solamente la primera fase.

En los añadidos, tal como recoge de Boito, se invita a designar claramente la fecha, distinguiéndola de las partes antiguas. Adoptar en tales agregados líneas de carácter simple proponiéndose una integración de la masa, más que un embellecimiento decorativo. En las eventuales reintegraciones, se propone seguir datos absolutamente ciertos, evitando transformaciones hipotéticas y utilizando, donde sea necesario, zonas neutras para restablecer la unidad. Y además, en el entorno, en el cual se encuentra el monumento, se deben aplicar los mismos cuidados y criterios que para el propio bien cultural.

Pero estos criterios, no fueron aplicados a lo largo de todo el siglo XX de forma continua, fueron cambiando y evolucionando. Tengamos en cuenta que en este siglo aconteció además de la guerra civil española las dos grandes guerras mundiales, la segunda especialmente destructiva; momento en el que desaparecieron, en gran medida por efecto de los bombardeos, los cascos antiguos de algunas de las

⁸⁸ RIVERA BLANCO, J. De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica. Abada Editores, 2008. Madrid. Página 163.

grandes ciudades europeas, lo que sumado al expolio practicado provocó la urgente necesidad de su reconstrucción, que se desarrolló con la participación de todos los sectores sociales.

“Decenas de centros históricos y de monumentos gravemente dañados y en trance de absoluta desaparición conocieron una actividad febril y urgente de reconstrucciones rigurosamente miméticas gracias a lo cual se reprimaron a su estado de origen antes de la conflagración bélica: Génova, Turín, Milán, Nápoles, Varsovia, Colonia, Bruselas, Brujas, etc. (...)”⁸⁹

Aunque enseguida se levantaron voces de especialistas, fundamentalmente en Italia, que consideraron una aberración este tipo de actuaciones urgentes, pero, que tampoco consideraron oportuno el retorno a los postulados anteriores a la guerra.⁹⁰

Los organismos internacionales fueron los que dedicaron una mayor atención a la cultura y al patrimonio, estableciendo sus bases teóricas y los criterios más adecuados para su conservación y gestión. En 1954, en la Convención de La Haya, la UNESCO empleó por primera vez la expresión "bienes culturales", con la intención de otorgar una visión más amplia y actualizada al concepto de patrimonio histórico artístico, incluyendo en esa categoría tanto los bienes muebles e inmuebles de gran importancia cultural, como los centros monumentales.

El historiador del arte George Kubler apoyó este punto de vista, incluyendo en la noción de patrimonio lo que él llamaba "*formas visuales en el tiempo*", es decir, tanto los artefactos como las obras de arte, las réplicas, las herramientas y todos los materiales que han elaborado las manos humanas.⁹¹

⁸⁹ RIVERA BLANCO, J. De varia restauracione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica. Abada Editores, 2008. Madrid. Página 179.

⁹⁰ TURNER, G. Teoría de la conservación y vanguardias arquitectónicas. Una relación dialéctica. Página 133. Revista Canto rodado2. 2007. Páginas 125-148.

⁹¹ KUBLER, G. *La configuración del tiempo*. Con estas "observaciones sobre la historia de las cosas", George Kubler marcó en 1962 un hito en el desarrollo de los métodos de la historia del arte. Sustituyendo el concepto estático de estilo por el de sucesión de obras en el tiempo que son versiones tempranas y tardías de la misma acción, y proponiendo ideas tan brillantes como las de secuencia formal, autoseñales y señales adherentes u objetos originales y réplicas, Kubler postulaba una forma radicalmente distinta de ver la obra artística.

La carta de Venecia de 1964, es otro de los hitos importantes para entender el modo de intervenir sobre el patrimonio en las décadas consiguientes.

“Las obras monumentales de los pueblos, portadoras de un mensaje espiritual del pasado, representan en la vida actual el testimonio vivo de sus tradiciones seculares. La humanidad, que cada día toma conciencia de los valores humanos, los considera como un patrimonio común, y de cara a las generaciones futuras, se reconoce solidariamente responsable de su salvaguarda. Debe transmitirlos en toda la riqueza de su autenticidad.

Por lo tanto, es esencial que los principios que deben presidir la conservación y la restauración de los monumentos sean establecidos de común y formulados en un plan internacional dejando que cada nación cuide de asegurar su aplicación en el marco de su propia cultura y de sus tradiciones.”⁹²

Será sobre todo, en la segunda mitad del siglo XX, cuando el concepto de patrimonio histórico supere la idea del monumento del pasado, como obra de arte del genio humano, y se refiera a todo el conjunto de bienes que tratan de la actividad humana.

Pero, aún faltaba dar un paso más, acercar el arte a las clases populares, con el ánimo de concienciar sobre la necesidad de implicarse en su conservación. En las últimas décadas del siglo XX se dió un gran impulso democratizador con el desarrollo de una potente gestión cultural, tanto pública como privada, que ha convertido a la mayoría de los ciudadanos en espectadores y consumidores de arte.



Cesare Brandi

Este consumo masificado ha tenido como consecuencia una innegable difusión del conocimiento sobre el patrimonio, que en muchas ocasiones ha estado unido a una actitud de valoración y preocupación hacia el mismo.

En el campo de la restauración de los bienes muebles, hasta el momento se habían adaptado los preceptos de la arquitectura, sus reflexiones y sus pensamientos, pero con la irrupción en el panorama del historiador y crítico de arte Cesare Brandi (Siena 1906 -Vignano

⁹² Preámbulo de la Carta de Venecia de 1964, redactada en el II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos.

1988), todo cambió.⁹³ 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 ámbito mediterráneo y latinoamericano de los cuatro últimos decenios del siglo XX hasta nuestros días. 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.

Su objeto de interés era la estética, y desde esta disciplina dirigió sus reflexiones hacia la restauración de obras de arte. Desarrolló, desde una perspectiva neo-idealista muy influida por Benedetto Croce, su teoría sobre los valores propios de la obra de arte:

“Como producto de la actividad humana, la obra de arte supone una doble exigencia: la instancia estética, que corresponde al hecho básico de la calidad de lo artístico por el que la obra es obra de arte; la instancia histórica, que le concierne como producto humano realizado en un cierto tiempo y lugar, y que se encuentra en un cierto tiempo y lugar.”⁹⁴

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.

La restauración se debe limitar a hacer que esta consistencia física permanezca lo más intacta posible a lo largo del tiempo. Se debe considerar que materia e imagen coexisten en la obra; aún así, una parte de estos medios físicos no están tan íntimamente relacionados con la transmisión de la imagen, y servirán de soporte a los que si la están, aunque todos sean necesarios para la subsistencia de la imagen, pero si, por alguna razón, hay que sacrificar parte de la materia, habrá que hacerlo según la instancia estética, ya que es la que hace singular a la obra de arte, es decir, es legítimo sacrificar parte del soporte si así sale beneficiada la imagen.

⁹³ MARTINEZ JUSTICIA, M^o J. *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, p. 302.

⁹⁴ BRANDI, C. *Teoría de la restauración*. p 15

Cabe recalcar la importancia de la instancia histórica, en su doble vertiente: el momento en que la obra de arte fue creada, y el tiempo y lugar en que se encuentra ahora, pasando por numerosos presentes históricos intermedios, que seguramente habrán dejado alguna huella en la obra. Así establece el segundo principio de la restauración:

“la restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación artística o una falsificación histórica, y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte a través del tiempo.”⁹⁵

La restauración de una obra de arte no ha de limitarse al restablecimiento de su funcionalidad, sino de la instancia estética, teniendo siempre en cuenta la instancia histórica. Uno de los pilares del pensamiento brandiano es la concepción de la obra de arte como una unidad absoluta que, aún 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.

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. El italiano la describió 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.⁹⁶

La definición de Brandi de restauración como «el momento metodológico de reconocimiento de la obra de arte en su consistencia física y su doble polaridad estética e histórica»⁹⁷ 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.

⁹⁵ *Ibíd.* Pág. 17

⁹⁶ BRUQUETAS GALÁN, R. (2009). “La restauración en España. Teorías del Pasado, visiones del presente” en *Conferencia Inaugural. Actas IV Congreso del GEIIC* (2009. Cáceres). Cáceres. P. 41.

⁹⁷ *Ibíd.* Pág. 15

En 1972, inspirada en los preceptos de Brandi, se publicó La Carta del Restauo que a pesar de ser de ámbito legal exclusivamente italiano, tuvo una gran repercusión en toda Europa porque en él se codificaban mediante instrucciones muy precisas, y por primera vez dirigidas a patrimonio no arquitectónico, unos preceptos que tendrán una larga aceptación⁹⁸ : renuncia a toda intervención creativa, discernibilidad en las reintegraciones donde las tintas neutras y el *rigattino* se afianzarán como sistemas óptimos, reversibilidad y compatibilidad de los materiales y la importancia del estudio y la documentación.

1.5. El caso español.

En España, se puede marcar el inicio de la restauración tras el funesto incendio del Alcázar de Madrid en la Nochebuena de 1734, en el que se produjo un verdadero desastre para la colección real.⁹⁹ Dada la magnitud del acontecimiento, se montó un taller de restauración en el propio palacio, con lo que se intentó salvar el mayor número de obras. De esta operación fue responsable Juan García Miranda, que a modo de escuela, dirigió junto a los pintores de cámara a numerosos ayudantes. Hecho, del que dejó constancia Vicente Poleró en el preámbulo de su tratado,¹⁰⁰ en el que recuerda que García Miranda fue el primer restaurador que se dedicó plenamente a este trabajo en España, aunque sus técnicas y criterios de actuación eran todavía arcaicos.¹⁰¹

En la primera mitad del siglo XIX comenzó la progresiva desvinculación de la figura del restaurador respecto del artista, cuya máxima expresión llegó de la mano del restaurador José Bueno (1797-1849). Aunque tenía una formación artística, su intensa trayectoria profesional al servicio de las principales instituciones madrileñas que contaban con talleres de restauración le llevó a reivindicar una consideración distinta y autónoma para el restaurador.¹⁰²

Especialmente importante fue su nombramiento como Restaurador de Cámara por Real Orden en 1832, sin sueldo alguno, pero con el uso del

⁹⁸ RIVERA BLANCO, J. De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica. Abada Editores, 2008. Madrid. Página 196.

⁹⁹ MARTINEZ JUSTICIA, M^o J. *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, p. 149.

¹⁰⁰ DÍAZ MARTOS, Arturo. Reedición de los tratados de Vicente Poleró y Toledo y Mariano de Roc y Delgado. Informe del I.C.R.O.A nº 12. Madrid 1972. Página 102.

¹⁰¹ VICENTE RABANAQUE, T. El restaurador de obras de arte en España durante los siglos XVIII y XIX. Nacimiento y reconocimiento de una profesión. Página 51.

¹⁰² RUIZ DE LACANAL. El conservador-restaurador de bienes culturales. Historia de la profesión. Síntesis. 1999. Página 142.



Vicente Poleró y Toledo

uniforme, distintivo que permitía diferenciar a los Restauradores de los Pintores de Cámara. En el plano simbólico, el hecho de asignar un uniforme implicaba otorgar una identidad y, por tanto, un reconocimiento oficial y autónomo para este colectivo profesional.¹⁰³

En el ámbito español, el primer tratado publicado fue el de Vicente Poleró y Toledo (Cádiz 1824 – Madrid 1911) “*Arte de la restauración*” en 1855,¹⁰⁴ con él que marcó los modos de hacer en su época. Pintor, restaurador del museo del Prado y escritor, está considerado como el primer restaurador español con criterios modernos y respetuosos.¹⁰⁵ Consideraba que la restauración de pintura es un arte que puede aprenderse y perfeccionarse. Tenía una visión muy avanzada para su tiempo en aspectos estéticos y, por ejemplo, ya enunció en su época que había que primar la conservación sobre las restauraciones excesivas.¹⁰⁶

El tratado es pionero, porque estableció tanto criterios como una precisa metodología para aquellas operaciones que consideraba más importantes. Con ello, intenta acabar con la rutina de los talleres tradicionales. En su tratado analiza aspectos como la pátina y la limpieza.

*“...Indudablemente parece mejor la pintura con algo de broza, o sea la patina que el tiempo ha impreso, a condición, que esté bien extendida por todas sus partes, y segundo, porque de no hacerlo así, puede fácilmente acontecer que sean barridas sus medias tintas; contingencia lamentable de que ha de huirse siempre, y a evitar la cual deben enderezarse todos los esfuerzos reunidos del restaurador”.*¹⁰⁷

Respecto a las reintegraciones advierte la conveniencia de utilizar el pigmento y el barniz en lugar del óleo tradicional, hace notar que el pigmento con barniz es reversible y no se oxida. Apunta que es preferible el uso de barniz de almáciga como aglutinante, en lugar de los de nueces y de lino, que permitirá la reversibilidad y la no invasión de

¹⁰³ VICENTE RABANAQUE, T. El restaurador de obras de arte en España durante los siglos XVIII y XIX. Nacimiento y reconocimiento de una profesión. Página 98.

¹⁰⁴ RUIZ DE LACANAL. El conservador-restaurador de bienes culturales. Historia de la profesión. Síntesis. 1999. Página 163

¹⁰⁵ VICENTE RABANAQUE, T. El restaurador de obras de arte en España durante los siglos XVIII y XIX. Nacimiento y reconocimiento de una profesión. Página 171.

¹⁰⁶ CARRETER MARCO C. “Restauración en el siglo XIX, Materiales, técnicas y criterios” Actas II Congreso del GEICC Barcelona 2005.

¹⁰⁷ POLERÓ Y TOLEDO, V. *Arte de la restauración*. p. 107.

los colores originales cuando se actúe sobre el estuco.¹⁰⁸

“Todo esto hace que las pinturas de que se trata, por muy bien restauradas que se encuentren, nunca pueden presentar las galas de su origen, pues un imposible no es dado acometerlo racionalmente, ni la restauración podrá ganar más allá del límite que tiene señalado.”¹⁰⁹

Al tratado de Poleró le sigue a finales del siglo el de Mariano de la Roca y Delgado, publicado en Madrid en 1880, con el título de *“Compilación de todas las prácticas de la pintura, desde los antiguos griegos hasta nuestros días”*.¹¹⁰ Esta obra se completa con un apartado dedicado a la limpieza, forración y restauración de cuadros.¹¹¹ Estos tratados, sus criterios y recetas marcaron la forma de hacer de los restauradores de pintura hasta bien entrado el siglo XX, aunque también es cierto que en esta época muchos de los trabajos los seguían haciendo artesanos, pintores sin conocimientos y anclados en el pasado. Por lo que en muchas intervenciones seguía sin atisbarse el respeto por la obra de arte, que enunciaron Poleró o Mariano de la Roca.

A mediados del siglo XX, se crea el Instituto Central de Conservación y Restauración de Obras y Objetos de Arte, Arqueología y Etnología (ICCROA) en 1962. El Instituto fue esencial para facilitar la llegada a nuestro país de las nuevas corrientes europeas de restauración, y con ello se abrió paso a las ideas y la metodología propuestas por Brandi.¹¹² Además respondió a 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.¹¹³ El instituto a lo largo de las últimas décadas ha cambiado su nombre tres veces, ICRBC, IPHE y el actual IPCE, siendo esto el fiel reflejo de la evolución de los objetos que se quieren conservar.

¹⁰⁸ *Ibíd.* p.128.

¹⁰⁹ POLERÓ Y TOLEDO, V. *Arte de la restauración*. p. 15.

¹¹⁰ CARRETER MARCO C. “Restauración en el siglo XIX, Materiales, técnicas y criterios” Actas II Congreso del GEICC Barcelona 2005. Página 11.

¹¹¹ VICENTE RABANAQUE, T. El restaurador de obras de arte en España durante los siglos XVIII y XIX. Nacimiento y reconocimiento de una profesión. Página 181.

¹¹² BRUQUETAS GALÁN R. “La restauración en España. Teorías del Pasado, visiones del presente” Página 38. Conferencia Inaugural. Actas IV Congreso del GEIIC. Cáceres 2009 Pág. 37-52.

¹¹³ GONZÁLEZ TORNELL, P. La historia de la restauración en España y su situación respecto a la teoría de la restauración de Cesare Brandi. Jornadas Internacionales. 100 anni della nascita di Cesare Brandi. Mayo 2007. UPV. Página 143.



2. EL PATRIMONIO Y SUS VALORES EN EL SIGLO XXI

La importancia de definir a que bienes le atribuimos la consideración de patrimonio es crucial para evitar que ningún bien cultural digno de ser protegido pueda perderse por ignorancia. Pero esta tarea no es fácil, los bienes objeto de restauración no sólo son aquellos que antaño se percibían como conservables al tener relevancia histórica o artística, al pertenecer a las artes clásicas, sino también aquellos, que como fruto de la actividad humana o de la naturaleza como los fósiles, se les otorga un valor importante para cualquier persona o grupo. Por ello, las obras de arte han dejado de ser el único campo de interés.

*“La enorme variedad de lo objetos de Restauración impide que una concepción tan limitada como la histórico-artística, procedente de un ámbito intelectual altocultural en el que la búsqueda de la Verdad es un fin valioso en sí mismo, resulte plenamente satisfactoria.”*¹¹⁴

El patrimonio es mucho más que “la huella de la memoria y el olvido...”¹¹⁵, establece puentes entre las gentes del pasado y las del presente¹¹⁶, conecta épocas, contextos y personas, espacios y tiempos, porque no sólo es el legado que recibimos del pasado, sino que es, sobre todo, lo que vivimos en el presente y transmitimos a las futuras generaciones¹¹⁷.

En esencia, se puede definir por su carácter simbólico y por su facultad para representar la identidad de un colectivo de una forma sintética al mismo tiempo que emocionalmente afectiva, al constituirse en punto de referencia de los grupos humanos¹¹⁸. Por tanto, se relaciona la materia física con la materia simbólica, con los recuerdos individuales y

¹¹⁴ MUÑOZ VIÑAS, S. *Teoría contemporánea de la Restauración*, p 150.

¹¹⁵ CRIADO BOADO F. *La Memoria y su huella. Sobre arqueología, patrimonio e identidad*. Claves de Razón Práctica Madrid Pág. 36-43.

<http://hdl.handle.net/10261/11212>

¹¹⁶ BALLART J. TRESSERROS J. J. *Gestión del patrimonio cultural*. Editorial ARIEL 2001. Pág. 12

¹¹⁷ UNESCO 2008. carpeta de información sobre el patrimonio mundial. junio 2012.

URL:<http://documentos.ilam.org/ilamdoc/pat.mundial/carpetapatrimoniomundial.pdf>

¹¹⁸ IWANISZEWSKI S. Cuando el destino nos alcanza. Tendencias, problemáticas y perspectivas de desarrollo de la arqueología en el siglo XXI. Perspectivas de la Investigación Arqueológica II. México 2006 Págs. 9-22. Pág. 19

colectivos, con las ideas y sobre todo con los valores asignados. Se puede decir que el patrimonio se caracteriza por encontrarse en un continuo proceso de valorización, aceptación, rechazo, interpretación y redefinición sistemática.

Los bienes culturales, al incorporarse a la historia personal y colectiva de las gentes, crean vínculos afectivos, se reconocen emocionalmente en su ámbito, en su entorno espacio-temporal y humano, porque conforma con estos elementos un paisaje único e indivisible, a pesar de que debemos ser conscientes de que se trata siempre de un reconocimiento provisional, subjetivo y expuesto a cambios, pues los valores que representa pueden variar en el tiempo.

*“El patrimonio es ideado, pues no existe en la naturaleza, y construido social y culturalmente en un proceso mental que sólo existe en nuestro presente, por lo que es a partir del mismo, con sus circunstancias históricas y sociales específicas, con sus espacios definidos y al servicio de determinados intereses, que visualizamos, ordenamos y categorizamos como patrimonio cualquier resto del pasado.”*¹¹⁹

Esta subjetividad inherente al patrimonio implica que, como tal, no sea inmutable sino que pueda ser creado, modificado, ampliado, reducido o simplemente destruido, según aparezcan o desaparezcan de escena actores, criterios, propósitos, circunstancias o demandas.¹²⁰

En este proceso, el patrimonio ha pasado de ser considerado un objeto de valor intrínseco y meramente material y económico, a convertirse en un receptáculo de información, en gran parte emocional. Y además ha pasado de tener una condición privada e individual a ser reconocido como propiedad colectiva. Esta nueva percepción es la transición que va del tesoro al Bien cultural.

La Carta de Cracovia del 2000 aporta la siguiente definición:

“[...] es el conjunto de las obras de los hombre en las cuales una comunidad reconoce sus valores específicos y particulares con los cuales se identifica. La identificación y especificación del

¹¹⁹ ABEJEZ GARCÍA L. J. Tesis Doctoral. El proyecto del parque ecoarqueológico de Xoclán, Merida, Yucatan. Universidad de Barcelona. 1994 pág. 51

¹²⁰ FERNANDEZ DE LA PAZ E. De tesoro ilustrado a recurso turístico: el cambiante significado del patrimonio cultural. PASOS Revista de turismo y patrimonio cultural. Vol. 4 nº 1 págs. 1-12 2006. Pág. 2

*patrimonio es por lo tanto un proceso relacionado con la elección de valores”.*¹²¹

Este desarrollo conceptual que ha ido evolucionando a lo largo de los siglos, consecuentemente ha ampliado los valores atribuibles a los objetos que integran el Patrimonio. La historiadora y directora del observatorio de educación patrimonial Olaia Fontal en su obra *La educación patrimonial* publicada en el 2013 ha analizado las distintas acepciones que puede tener el concepto de patrimonio; como propiedad en herencia, como selección histórica, como sedimento de la parcela cultural y como conformador de la identidad social¹²², a las que se puede añadir también su papel como modelo de referencia.

Josep Ballart en su obra *El patrimonio histórico y arqueológico, valor y uso* de 1997 definió los tipos de valores que pueden otorgarse a los bienes culturales en tres grandes categorías: valor de uso, valor formal y valor simbólico-significativo.¹²³ A esta clasificación se le puede encontrar ciertos paralelismos con la que aportó como Director del Centro Internacional para el Estudio de la Preservación y Restauración de los Bienes Culturales (ICCROM) el arquitecto Sir Bernard Feilden:

Valores emocionales: de identidad, continuidad, respeto y veneración simbólica y espiritual.

Valores culturales: de documento histórico, arqueológico o temporal, estético o arquitectónico, ambiental y ecológico, tecnológico, científico.

Valores de uso: funcional, económico, social, educacional, político.¹²⁴

Finalmente, las instituciones públicas tanto de ámbito regional como internacional han propuesto sucesivas clasificaciones y denominaciones, recogidas en leyes no siempre coincidentes, para los elementos que se consideran integrantes del patrimonio cultural. La Carta de Burra aprobada en Australia por ICOMOS en 1979, presentaba los valores clasificados en: valores sociales, estéticos, históricos, científicos o espirituales.

¹²¹ Anexo a. Definición de Patrimonio de la Carta de Cracovia del 2000. Principios para la Conservación y Restauración del patrimonio construido.

¹²² FONTAL MERILLAS O. *La educación patrimonial. Teoría y práctica en el aula, el museo e internet*. TREA Gijón. 2003

¹²³ BALLART, J. *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. ARIEL Barcelona 1997

¹²⁴ FEILDEN, B. M. *Conservation of Historic Buildings*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann. 2004 Pág. 6.

“Significación cultural significa valor estético, histórico, científico, social o espiritual para las generaciones pasada, presente y futura.

*La significación cultural se corporiza en el sitio propiamente dicho, en su fábrica, entorno, uso, asociaciones, significados, registros, sitios relacionados y objetos relacionados. Los sitios pueden tener un rango de valores para diferentes individuos o grupos.”*¹²⁵

Como se ha dicho con anterioridad, el problema de base es que se trata de un concepto subjetivo, que se construye mediante un complejo proceso de atribución de valores sometido al devenir de la historia, las modas y el propio dinamismo de las sociedades. Así, la selección de objetos a los que se otorga una serie de cualidades superiores, que justifican la necesidad de su conservación y transmisión para las generaciones futuras, puede cambiar con cierta frecuencia. De resultas de esta subjetividad, las personas interaccionan de manera distinta con los bienes culturales, favoreciendo su protección en unos casos, y desentendiéndose de su cuidado en otros.

El teórico Salvador Muñoz Viñas argumenta en su obra *Teoría contemporánea de la Restauración* que el valor que hace considerar a un objeto u otro como restaurable es su función como símbolo, no siendo requisito que ésta necesariamente sea perceptible por un grupo amplio de personas. Únicamente excluye, en cierta medida, a los objetos que funcionan como prueba o documento de la disciplina que estudian, los de valor historiográfico. Por lo que se puede entender que los objetos de valor simbólico constituyen junto con los de valor historiográfico las dos categorías esenciales de las piezas de restauración siendo esas categorías no excluyentes, sino complementarias.

*“Los objetos de Restauración se caracterizan porque gozan de una consideración especial por parte de ciertos sujetos que no son necesariamente, ni siquiera mayoritariamente, los restauradores: la relación entre todos estos objetos es su carácter simbólico”*¹²⁶

¹²⁵ Artículo 1.2 de la Carta Burra. Carta de ICOMOS Australia para Sitios de Significación Cultural. 1997

¹²⁶ VIÑAS, S. *Teoría contemporánea de la Restauración*, p 40.

El problema de fondo para un restaurador, no es saber clasificar los valores que pueda contener un bien, sino comprender que hay otros valores tan importantes o más que los estéticos o históricos, como son los emocionales, simbólicos, devocionales, funcionales o incluso económicos, y que éstos se tienen que conservar en la intervención con la misma importancia que aquellos considerados desde las primera teorías. Parece como si este gremio, que se ocupa de conservar y restaurar el patrimonio, haga oídos sordos y no incorpore en sus valoraciones esta nueva y renovada visión del significado de patrimonio, y con ello sigue anclado en los preceptos de Brandi, para el que las obras de arte tenían dos únicas instancias, la estética y la histórica.

Los técnicos que actúan sobre los objetos patrimoniales deben ser capaces de identificar cuáles son los valores que caracterizan a ese bien objeto de análisis, aquellos que lo convierten en relevante para poder encaminar la intervención por la senda correcta.

2.1 VALOR FORMAL

El valor formal (estético o artístico) es aquel que surge de la mano de un individuo que es capaz de transmitir sensaciones con la materia, es el modo especial en el que su creador, artista o artesano, transformó los productos y materiales que tenía a su alcance y los convirtió en algo diferente y único.

La sociedad, las élites culturales académicas, otorgan este valor, pero es variable en el tiempo y no apreciable con la misma intensidad por todas las personas. Ese carácter flexible, subjetivo, es lo que permite suponer un valor estético a muchos objetos por el mero hecho de pertenecer a un género artístico, aunque en realidad ese aspecto formal sea inapreciable para la mayoría.¹²⁷

La conservación del valor estético exige al restaurador el máximo respeto hacia la materia y la mínima intervención posible, convirtiendo la restauración de la imagen en una posibilidad y no en una prioridad. Por tanto, en principio, se considerará una buena intervención aquella que aporta las medidas necesarias para conservar el bien sin alterar los materiales que lo componen.

Un claro ejemplo de ello, es una obra de Felipe Pablo de San Leocadio, *“Virgen con el niño y santos Juanitos”*, que se conserva en la iglesia parroquial de San Esteban de Valencia, la cual fue intervenida por la Fundación *La Luz de las Imágenes* para la exposición *“La Gloria del Barroco”* en Valencia el año 2009.¹²⁸

Esta interesante obra de arte de iconografía religiosa no se encuentra expuesta al culto, por tanto su función en la actualidad no está sujeta a la devoción de los feligreses de la parroquia, y tampoco tiene una historiografía relevante, no da fe de ningún acontecimiento vivido, su superficie no nos habla de cambios sociales y culturales, su historia se limita a ser la prueba plástica de las excelencias de un pintor en una época concreta.

Su valor esencial es su magnífica calidad pictórica, la sutileza del pintor al interpretar la escena junto con su capacidad de transformar la mezcla de aceite y pigmento en algo sublime.

¹²⁷ MUÑOZ VIÑAS S. Teoría contemporánea de la Restauración. Pág. 56

¹²⁸ GÓMEZ FRECHINA J. Catálogo de la exposición la Gloria del Barroco P. 544

Por ello, el proceso llevado a cabo fue extraordinariamente respetuoso con la materia de la obra, intentando no alterar lo más mínimo los materiales constituyentes. Se eliminó un barniz oxidado de una intervención anterior y se reintegraron las pequeñas lagunas dispersas por la obra, que aunque no implicaran pérdida de información sí que interferían en su lectura.¹²⁹



Resultado final tras la restauración de La Virgen con el niño y Santos Juanitos

¹²⁹ VILLALBA A. Campaña de restauración patrimonial *La gloria del barroco*, p. 308

2.2 VALORES DE USO

Este valor (funcional, económico, social, educacional) hace referencia a la capacidad de satisfacer necesidades humanas,¹³⁰ y dar respuestas a situaciones concretas, tanto en su uso material como intelectual.¹³¹ Un claro ejemplo de ello, es el papel o rol que se le otorga a los bienes culturales como reclamo turístico para generar réditos económicos. El problema surge cuando ese uso es material y tangible, y por tanto, repercute sobre la conservación de la pieza. Muchos bienes culturales alcanzan la categoría de patrimonio al ser relevantes en su contexto social porque se utilizan en su materialidad.

Otros casos muy ilustrativos son aquellos en los que los bienes son importantes por su uso litúrgico, como la orfebrería o la indumentaria religiosa. Por ejemplo, muchas casullas son importantes porque son las que tradicionalmente se han utilizado en celebraciones concretas, y aunque hayan pasado muchos años y su estado sea delicado se siguen utilizando. Lo que las hace únicas e irrepetibles y las convierte en especiales para sus ritos es precisamente ese uso, aunque esto provoque, debido a la fragilidad material de la pieza, su deterioro. Es importante tener en cuenta que esos bienes fueron creados para ese fin y no para contemplarse en una vitrina, ello implica, que para poder conservar todos sus valores es imprescindible conseguir que se sigan utilizando.

También existen otras piezas de uso tangible del bien con condiciones conservativas muy adversas, como son los pasos o imágenes procesionales, donde el fervor popular, la devoción y la tradición se

¹³⁰ El antropólogo Malinowsky (1944) señala que el ser humano tiene que satisfacer ciertas necesidades no biológicas, y que la satisfacción de éstas debe buscarse de forma simultánea en lo social y en lo individual. Determina las necesidades como valores de uso y como valores simbólicos. Para la fenomenología las necesidades son construidas socialmente, a través de las interacciones de la vida cotidiana y son subjetivas y dinámicas, dependiendo del entorno en una estructura cultural determinada. Para Habermas (1981) los criterios para valorar las necesidades tienen que ver con las normas sociales. De este modo, rechaza la objetividad y universalidad de las necesidades y plantea la idea de que la satisfacción de una necesidad va ligada a una estructura simbólica, al nivel sociocultural y a las normas sociales establecidas.

PUIG LLOBET, M. SABATER MATEU, P. RODRÍGUEZ ÁVILA, N. *Necesidades Humanas: Evolución del concepto según la perspectiva social.*

<http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/monpuiglob.pdf>

¹³¹ CASADO GALVÁN, I.: Reflexiones en torno a la función del patrimonio histórico y su valoración, en Contribuciones a las Ciencias Sociales, noviembre 2009, www.eumed.net/rev/cccss/06/icg6.htm

juntan alrededor de éstos como expresión de sentimientos, y los convierte en el centro neurálgico del acontecimiento. Su función litúrgica genera el deterioro que provoca la necesidad de conservación.

Pero entonces ¿cómo se tiene que actuar sobre estos bienes?

El mantenimiento del uso debe ser la prioridad en el proyecto de intervención. Si se pierde la función que precisamente le otorga su importancia puede dejar de pertenecer con los años a los objetos que consideramos patrimoniales. Recordemos que muchos de estos bienes pueden no poseer otros valores como el formal o el histórico. Se ha de intentar que el bien sea capaz de soportar el estrés al que vaya a ser sometido y por ello, se debe ponderar la intervención como la mínima posible para que soporte ese uso.

2.3 VALOR HISTORIOGRÁFICO

La importancia de ciertos objetos patrimoniales reside en el hecho de ser documento, un testimonio perteneciente al pasado que certifica hechos, circunstancias y condiciones, además de ser prueba o indicio relevante de acontecimientos pasados. Son las manifestaciones materiales de la cultura de los pueblos.¹³²

Este valor basa su importancia en ser el conducto para vincular a las personas con su pasado. Tiene el valor de informar sobre la época a la que pertenece, la concepción del arte en esa fase de la historia, las técnicas y materiales usados para su elaboración, la vida política y las creencias religiosas.

Es parte del patrimonio en cada cultura, su historicidad, lo perdurable, componente necesario e imprescindible de su identidad, aquello que se ha mantenido con los tiempos, los cambios y las crisis sociales. Nos aporta la valía del bien en tres etapas denominadas primera, segunda y tercera historicidad, es decir, el momento de creación o ejecución de la obra, el tiempo transcurrido desde el momento de creación hasta nuestros días y el reconocimiento actual.

Esto queda reflejado en la Ley de Patrimonio Histórico Español, en sus Artículos 46, 47.2 y 47.3 que dice:

¹³² CALDERÓN ROCA B. Revisión del criterio historiográfico en la tutela de la ciudad historia. Tesis doctoral. Universidad de Málaga. 2010 pág. 77

*“forman parte del Patrimonio Histórico Español los bienes muebles e inmuebles y los conocimientos y actividades que son o han sido expresión relevante de la cultura tradicional del pueblo español en sus aspectos materiales, sociales o espirituales”*¹³³

*“Son bienes muebles de carácter etnográfico [...] todos aquellos objetos que constituyen la manifestación o el producto de actividades laborales, estéticas y lúdicas propias de cualquier grupo humano, arraigadas y transmitidas consuetudinariamente”*¹³⁴

*“Se considera que tienen valor etnográfico y gozarán de protección administrativa aquellos conocimientos o actividades que procedan de modelos o técnicas tradicionales utilizados por una determinada comunidad. Cuando se trate de conocimientos o actividades que se hallen en previsible peligro de desaparecer, la Administración competente adoptará las medidas oportunas conducentes al estudio y documentación científicos de estos bienes.”*¹³⁵

El valor como estudio y documento científico de estas obras se localiza en la materia como prueba fehaciente, la intervención debe respetar la manufacturación técnica de la misma y todos los datos que el devenir de los años hayan depositado sobre ella para que no se desvirtúe esta condición.

Un interesante caso de revalorización de la instancia histórica, y utilización como símbolo de la identidad de un pueblo es el de la restauración y posterior exhibición de un imoscapo de la antigua iglesia de Santa María de Alcoi para la exposición *Camins D'Art* organizada por la Fundación La Luz de las Imágenes en el año 2011. Esta pieza formaba parte del conjunto de la desaparecida portada barroca de la fachada norte de la citada iglesia. Los movimientos iconoclastas de la Guerra Civil Española provocaron la destrucción del templo, se desmontó piedra a piedra, y a día de hoy constituye, junto a un capitel, el único resto que perdura de la iglesia del siglo XVIII.¹³⁶ Este fragmento de historia se ha conservado en buen estado durante décadas en

¹³³ Ley de Patrimonio Histórico Español, Artículo 46

¹³⁴ *Ibíd.* 47.2

¹³⁵ *Ibíd.* 47.3

¹³⁶ GUILLEM GARCÍA G. Ficha 24 *Catálogo Exposición Camins d'art*. P.200

dependencias municipales, pero fuera de los circuitos expositivos de la población.

Su valor reside en su importancia como documento de unos acontecimientos pasados y es prueba de los cambios políticos y sociales de aquel momento. Gracias a la restauración y a su posterior exhibición, junto a fotografías e información de los hechos acontecidos, se ha salvado del olvido. Al darse a conocer se depositaron sobre él añoranzas y recuerdos, funcionó como símbolo de un tiempo pasado y de la identidad de un pueblo. Tras la muestra, quedó expuesto en un sitio destacado del templo. Al valor historiográfico se sumó entonces el valor simbólico-emocional.

1. Fachada de Santa María de Alcoi en 1936
2. Imoscapo de la antigua Iglesia de Santa María de Alcoi tras su restauración



2.4 VALOR SIMBÓLICO-EMOCIONAL

Hay bienes que alcanzan la categoría de patrimonio, y a su vez la consideración de restaurables, cuando funcionan como símbolo de la identidad, como receptáculos de sentimientos o de continuidad con la historia, para un grupo social más o menos numeroso.¹³⁷ Por ejemplo, pertenecen a este grupo todas aquellas piezas que forman parte del patrimonio más personal, aquel que evoca recuerdos familiares como una carta o un mueble de un antepasado, pero también los símbolos nacionales como las banderas.

A La Real Senyera de Valencia, se le rinden honores reales, no se inclina ante nadie, encabeza la procesión cívica del día de la Comunidad y es el símbolo de la identidad de un pueblo. En el año 2012 fue restaurada por la Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana, siendo noticia de portada de muchos periódicos.¹³⁸ Pero esta bandera como objeto artístico no tiene gran valor, data de 1928 y es réplica de una antigua enseña de 1545. La confeccionó el taller de Eduardo Sanchos Romero, siendo alcalde el Marqués de Sotelo. En cualquier otra ciudad, muy probablemente, esta bandera se guardaría olvidada por falta de consideración al no contener ese carácter simbólico.



Proceso de restauración de la Real Senyera de Valencia

La prioridad debe ser el mantenimiento de las variables que residen en ese valor por encima de cualquier otra consideración. Por ello, el

¹³⁷ MUÑOZ VIÑAS S. Teoría contemporánea de la restauración. Págs. 53-55

¹³⁸ Levante-emv.com *La Senyera de 1928 vuelve a la Generalitat totalmente restaurada*. Martes 9 de Octubre de 2012

recuerdo de acontecimientos vividos, los sentimientos que pueda transmitir ese objeto, el respeto por lo que significan, se convierten en el valor principal a conservar.

La intervención, por tanto, debe estar muy controlada, no se puede eliminar ningún añadido que refuerce la lectura, y tampoco se puede dejar de reintegrar la imagen cuando lo requiera el objeto, permitiéndose, por ejemplo, reintegraciones miméticas.

Dentro de este grupo también se incluyen los objetos devocionales, las obras de carácter sacro. En muchas ocasiones, el valor que los fieles otorgan a las piezas no tiene nada que ver con su calidad artística, ni con su historia; más bien, entran en juego las creencias personales y los sentimientos más profundos de esa comunidad. Por ello, la conservación del principal valor de la obra nos obliga a no alterar cómo es percibido en la actualidad ese objeto por su comunidad religiosa.

Un caso ilustrativo, es "*El Cristo del Socorro*" de Almudaina en Alicante¹³⁹, talla policromada de una calidad artística muy baja pero que es muy venerada en la comarca, tan popular que, cuando se intervino para la exposición *Camins D'Art*, organizada por la fundación *La Luz de las Imágenes* en el año 2011, en el proceso de embalado y durante su traslado, los cánticos religiosos acompañaban a los restauradores. La importancia de esta talla, el valor principal que alberga, es su relevancia como icono de la religiosidad de sus gentes.

La obra se encontraba totalmente repintada, pero es ese repinte, ese acabado plástico y no otro, el que los fieles y devotos de esta imagen recuerdan y veneran. Por lo que el proceso realizado consistió en adecuar la lectura actual de la imagen sin la eliminación del repinte añadido.

¹³⁹ LOPEZ CATALA E. Catalogo de la Exposición Camians D'Art. Fundación de la Comunidad Valenciana La Luz de las Imágenes. Pág. 356



Resultado final Cristo de Socorro del
Siglo XVIII de Almudaina. Alicante

2.5 ESCALA DE VALORES

Como se ha explicado en los apartados anteriores, dependiendo del valor principal a conservar, se actuará de un modo u otro sobre el objeto cultural. Por ello, la reintegración de la imagen puede ser necesaria o no, se puede reconstruir de modo discernible o mimético, y la materia constituyente se tendrá que conservar o podrá ser renovada.

Si las obras tuvieran un único valor determinante, a modo de resumen, se podría decir que cuando el valor principal es:

- *El valor formal*, el respeto hacia la materia es imprescindible por lo que es obligado hacer la mínima intervención posible y con una clara y marcada actitud conservativa, siendo la restauración de la imagen una posibilidad y no una prioridad.
- *El valor historiográfico o documental*, lo que obliga es la información y por tanto el mantenimiento de la materia sin alteraciones, la conservación de la manufacturación técnica del bien será por tanto el objetivo. La reintegración de la imagen no resultará necesaria en la mayoría de los casos.
- *El valor simbólico-emocional*, la intervención deberá ser muy controlada, no podrá ser eliminado ningún añadido que refuerce la lectura, y tampoco se dejará de reintegrar la imagen cuando lo requiera el objeto, permitiéndose, por ejemplo, reintegraciones miméticas.
- *El valor de uso*, como lo importante es la utilidad física del objeto por encima de la materia. La restauración de la imagen deberá ser reconstruida siempre y cuando tengamos datos de cómo era lo perdido, no siendo requisito indispensable que la reintegración deba ser discernible.

Pero, en la mayoría de los casos, el problema no es tan sencillo, en los bienes objeto de restauración normalmente se entremezclan diferentes valores, diferentes necesidades. Las decisiones se deben de tomar enjuiciando qué nivel de importancia tiene un valor sobre otro, intentando revalorizarlos todos sin eliminar ninguno. Por esto, el juicio crítico se convierte en el momento crucial de toda intervención, que definirá las directrices de actuación a seguir sobre la imagen.

Por ejemplo, en las obras donde el valor artístico se conjuga con el histórico, se conservarán, siempre que sea posible, los datos que le aporta la historia, y sólo se reconstruirán aquellas lagunas que no permitan enjuiciar la calidad técnica de la obra. Se intentará fusionar las necesidades de unos valores con los otros, pero si la conservación del bien corre peligro o la apreciación de la obra de arte es imposible con los datos históricos, se deberá primar la conservación sobre la historia, y el valor artístico sobre el documental.

La intervención llevada a cabo sobre un *Christus Patiens* del siglo XVI conservado en el Real Colegio y Seminario del Corpus Christi de Valencia, es un claro ejemplo en el que se antepone lo artístico a lo documental.¹⁴⁰

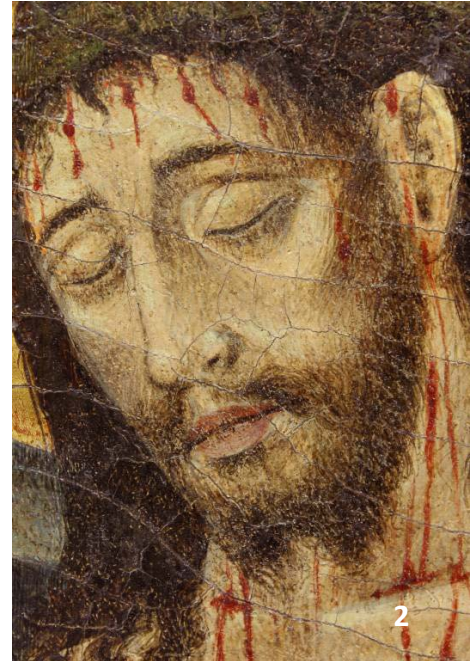
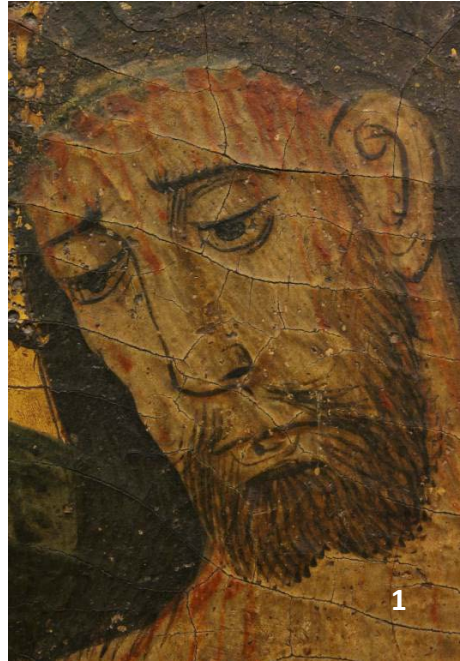
Al analizar la pieza, pero sobretodo, tras realizar diferentes catas de limpieza, se pudo constatar que el estrato primitivo era de gran calidad y que además se conservaba en buenas condiciones. El estudio fue presentado al responsable de la conservación de los fondos del Colegio, y conjuntamente se convino que, como la pieza no estaba sujeta al culto y además la repolicromía era de calidad baja, resultaba más interesante permitir que se disfrutara la obra tal cual la ideó el artista que conservar lo que se denomina segunda historicidad, aunque se perdiera el factor documental de los hechos acontecidos desde que la obra sale del taller del artista hasta que llega a nosotros.¹⁴¹

- 1.- Estado inicial
 - 2.- Estado final de la obra
- Christus Patiens del siglo XVI



¹⁴⁰ BENITO GOERLICH D. Ficha 87 Catálogo de la Exposición Pulchra Magistri. Pág. 470

¹⁴¹ Este ejemplo se expone más adelante de forma detallada. Caso 8



1.- Detalle inicial
2.- Detalle final

Las imágenes devocionales, a lo largo de su historia, sufren gran cantidad de procesos que se realizan para eliminar las huellas del paso del tiempo, siendo estas adecuaciones realizadas en la mayoría de los casos por personas voluntariosas pero con escasos conocimientos en la materia, con los que ofrecen resultados, normalmente, desafortunados. A estos procesos, se suman todos aquellos que se realizan por cambios de moda, de estilo, a saber, intervenciones humanas que han ido ocultando las policromías originales por las del gusto del momento. Por ello, la imagen venerada, en incontables casos, se distancia enormemente de la imagen primitiva.

El problema surge cuando a su relevancia como imagen devocional, se le suma la apreciación del valor formal o historiográfico. En estos casos, la decisión de lo que se debe hacer, será ponderada entre todos los agentes involucrados, siendo incuestionable la opinión de los técnicos en relación a las necesidades conservativas, es decir, qué requisitos son imprescindibles para que el bien no siga deteriorándose. En cuanto a la imagen, si ésta estuviera repintada o repolicromada, se mantendrá aquella en la que se haya depositado el valor devocional, siempre y cuando esta intervención no cause una patología para la conservación del bien.

Así ocurrió con un “San Bartolomé” de madera policromada de principios del siglo XIV, patrón de la población castellanense de

Villahermosa del río. De esta espléndida talla medieval se tiene documentación de su devoción en la ermita de la población desde 1333.¹⁴² Tras analizar pormenorizadamente la obra se detectaron diferentes estratos pictóricos, la obra se había repolicromado en dos ocasiones a lo largo de su historia, por lo que debíamos valorar qué pesaba más; si los datos históricos de su evolución material a lo largo de los años, su valor devocional con la imagen tal y como era mostrada en la actualidad, o la búsqueda de la policromía original eliminando los valores anteriores.

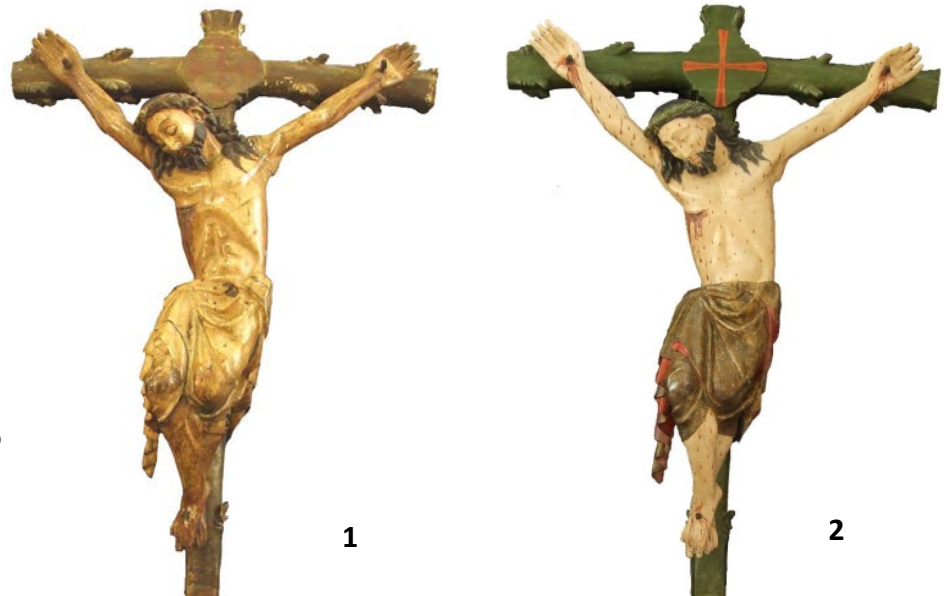
La imagen en la que se deposita el valor devocional de la población era obviamente la última repolicromía. Ésta era muy cercana estilísticamente a la original, tenía un cierto valor histórico, era de calidad y no generaba ninguna patología negativa a la obra, por lo que se decidió mantener la imagen actual.



Resultado final de la restauración del San Bartolomé de Villahermosa del Río

¹⁴² CERCOS ESPEJO S. Ficha 47 Catálogo de la exposición Espais de Llum. Pág. 342

- 1.- estado inicial
- 2.- Resultado final del Cristo del Hospitalico de Rubielos de Mora



Por contra, en una de las imágenes devocionales más importantes del Alto Mijares, la escultura del santo Cristo del Hospitalico, venerado por la Cofradía de la Sangre de Cristo en Rubielos de Mora se eliminó la imagen presente para rescatar la policromía primitiva. Esta obra fue intervenida en el 2007 para la exposición *Espais de Llum* que se celebró en Burriana, Vila-real y Castellón.¹⁴³

Cuando llegó al taller la pieza, se encontraba totalmente desvirtuada por un repinte que cubría por completo la obra. Tras realizar las pruebas pertinentes y constatar que la policromía original del último cuarto del siglo XIV se conservaba en óptimas condiciones, se decidió eliminar el repinte y devolverle a la pieza su imagen primitiva. Esta delicada decisión, que implicaba cambiar el aspecto exterior de la imagen tal como se conocía en la actualidad, no fue tomada unilateralmente por los restauradores. Se organizó una reunión con los responsables de la cofradía y el delegado diocesano de patrimonio de la zona y se les informó de la existencia de una policromía antigua, que se conservaba en buenas condiciones y que era viable rescatar, técnicamente hablando. Ellos fueron los responsables de tomar la decisión final, dado que el repinte actual no ponía en riesgo la conservación de la obra.

Tras la restauración, se obtuvo una de las obras más interesantes de los antiguos obradores activos en la época medieval en la Corona de

¹⁴³ LANUZA M. Campaña de restauración *Espais de Llum*. Pág. 295-299

Aragón, seguramente en el entorno del Jiloca, tal y como relata el historiador David Montoliu:

“[...] apareciendo las antiguas carnaciones, las facciones originales del rostro y el trabajo de corlado en un “perizonium” de vuelta bermellón.”¹⁴⁴

Estos ejemplos muestran además el hecho de que el orden de la escala de valores es también una cuestión subjetiva, aquello que para unos individuos tiene un valor incuestionable, para otros puede ser un valor sin apenas importancia.

En Valencia se ha vivido recientemente un caso excepcionalmente complejo y polémico, en la cúpula del presbiterio de la Catedral de Valencia. Durante los trabajos de restauración de la decoración barroca del ábside, por parte de *La Fundación La Luz de las Imágenes* se confirmó la existencia de las pinturas murales *Los Ángeles músicos* que los pintores italianos Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano ejecutaron cuando llegaron a Valencia por encargo del Cardenal Rodrigo de Borja. Las capitulaciones se firman el 28 de julio de 1472 y en ellas se estipulan detalladamente cómo y con qué colores se debían pintar los frescos, el precio estipulado de tres mil ducados y el plazo de ejecución de seis años.¹⁴⁵ En el siglo XVII las pinturas fueron tapiadas con la redecoración barroca del templo y olvidadas durante siglos. El barroco, se presentaba exuberante, como un instrumento a mayor gloria de una Iglesia Católica fuertemente jerarquizada y engrandecida por su inmenso poder político¹⁴⁶.

La actividad artística se vuelve escenográfica y teatral, es la era del dominio absoluto de las técnicas artísticas puestas a disposición de la más desbordante imaginación, se deja de buscar una correspondencia objetiva con el mundo real, alejándose conceptualmente del

¹⁴⁴ MONTOLIU D. CERCOS S. Cristo del hospitalico. Catalogo de la exposición Espais de Llum. Pág. 352-355

¹⁴⁵ COMPANY X. Ángeles de azul y oro en la catedral de Valencia. Estudio histórico y análisis estilístico. *Los Ángeles Músicos de la Catedral de Valencia Estudios previos*, Valencia, Generalitat Valenciana 2006 Pág. 43-94

¹⁴⁶ Hay que tener en cuenta que esta fue una época llena de convulsiones provocadas por los enfrentamientos religiosos con la Reforma protestante y la consiguiente Contrarreforma católica, además de las tensiones políticas por la formación de las monarquías absolutistas apoyadas por la nobleza y una burguesía emergente, con sus consecuencias bélicas, la guerra de los treinta años, epidemias de peste, malas cosechas.

Renacimiento y llevando la representación del mundo hacia el sentimiento y la moralidad.¹⁴⁷ Según Francisco Juan Vidal:

*“La primera fábrica de arquitectura definitiva que expresó con ornamentos barrocos la magnificencia del espíritu de la época fue, sin duda, la de reedificar, lucir y fabricar la Capilla Mayor de la Catedral de Valencia.[...] Se trata de la obra capital del barroco valenciano vernáculo, y no es extraño que así fuera pues el presbiterio de la Seo no era sino el mismo centro representativo y simbólico de la Diócesis”*¹⁴⁸

También señala que fue una obra paradigmática de la época sobre todo por la magistral solución en cloenda ejecutada.

*“Es precisamente la bóveda en cinco ochavos con lunetos que cierra (o que cerraba) la Capilla, la que caracteriza el nuevo espacio y otorga a esta obra la categoría de arquitectura. Sin ella, esta fábrica apenas se diferenciaría de algunos retablos o de ciertos monumentos efímeros de la época más que en su noble y lujosa materialidad. Sólo la bóveda convierte esta fina envoltura de fábrica postiza, en la primera auténtica y verdadera obra de arquitectura barroca valenciana. Porque es la cloenda la que genera el espacio. Da sentido y resuelve con sorprendente coherencia la coronación de todo el cuerpo inferior, y al mismo tiempo se imbrica con ingenio en la bóveda ojival preexistente. Su geometría deriva de la pauta gótica, transformándola con maestría en una nueva especialidad de corte moderno, cubriendo lo profundos rampantes ojivales con tersas superficies de suave curvatura.”*¹⁴⁹

Por ello, la capilla mayor de la Catedral de Valencia era, en palabras del historiador de arte Benito Goerlich:

*“La más vistosa y contundente expresión del barroco pleno [...] y constituye un auténtico hito de la arquitectura barroca hispánica.”*¹⁵⁰

¹⁴⁷ MUPART *Un espacio, dos soluciones, tres épocas*
mupart.uv.es/ajax/file/oid/780/fid/1237/UN

¹⁴⁸ JUAN VIDAL, F. *Valor Barroco en la arquitectura valenciana*. Pág. 25

¹⁴⁹ *Ibíd.* Pág. 40-41

¹⁵⁰ BENITO GOERLICH, D. (2010). *Revestimientos barrocos valencianos*. El barroco en las catedrales españolas. Cood. María del Carmen Lacarra Ducay. Zaragoza. Edit. Diputación de Zaragoza

El impacto fue enorme al constatarse que las pinturas renacentistas no habían sido destruidas durante la construcción de los terceletes barrocos, que existía una cámara entre las dos y que su estado de conservación era excepcionalmente bueno. Es de destacar, la respetuosa actuación que el arquitecto tuvo a la hora de cubrir los frescos, dejándolos lo más intactos posible. Y esto es así en unos momentos en los que los conceptos de patrimonio y restauración, están aún en un estado muy embrionario. La orden del por entonces Arzobispo, Luís Alonso de los Cameros, era taparlas y picarlas.

El problema planteado era que se tenía que elegir entre la obra barroca del reconocido arquitecto Juan Pérez Castiel, ejemplo único y excepcional de altísimo valor artístico e histórico, como señalan el historiador Benito Goerlich y el arquitecto Francisco Juan Vidal, y que además gozaba de una especial protección legal (BIC) y las pinturas murales renacentistas más importantes que se conservan dentro de los márgenes de la geografía valenciana, siendo por tanto fundamentales las dos para comprender la historia del arte en estas tierras.

En el complejo juicio de valores, se priorizó la pintura sobre la arquitectura, el Renacimiento ante el Barroco¹⁵¹, lo único contra lo frecuente¹⁵², a lo que se sumaron aspectos como lo novedoso¹⁵³, lo turístico, lo económico, y lo político. Se informó a la opinión pública, como noticia de portada en todos los medios y con la presencia de los altos cargos del gobierno, antes de que se pudiera hacer un juicio de valores sosegado y exento de la presión mediática. Es interesante anotar que el modo en que se descubren las pinturas no es casual. Los por entonces responsables políticos y culturales, para conseguir la mayor

¹⁵¹ La palabra barroco, se utiliza hoy en día de forma despectiva al atribuírsele valores que no son del gusto de la sociedad actual, debido a la influencia de las nuevas tendencias artísticas.

¹⁵² las decoraciones barrocas son muy comunes en las iglesias de la Comunidad Valenciana, son innumerables los casos de redecoración a este estilo en el siglo XVIII. A la capilla mayor de la Seo, que fue la primera iniciativa, "se fueron sumando con entusiasmo la mayor parte de las poblaciones de su ámbito, que acometieron la que sin duda fue la mayor empresa artístico-reformadora de nuestra geografía en los últimos siglos. Uno a uno nuestros templos fueron renovando sus parroquias -a lo moderno-." JUAN VIDAL, F. *Valor Barroco en la arquitectura valenciana*". Pág. 25

¹⁵³ "la restauración tiene una función primordial en lo que respeta a la sostenibilidad de los bienes culturales y, en ocasiones, puede hacer mucho daño al patrimonio histórico-artístico dejando se llevar por criterios de novedad o por el -me gusta- o -no me gusta- que representa la sentencia inmediata de las personas que se limitan a identificar, y no a disfrutar plenamente, del objeto estético" JACOB LOPEZ-CANO, A. *La restauración como experiencia crítica*. Actas del XV Congreso de Conservación y restauración de Bienes Culturales. Pág. 137

repercusión, lo presentaron como un descubrimiento sorprendente aunque sin embargo la existencia de las pinturas estaba perfectamente documentada. Lo que fue realmente relevante era su extraordinario estado de conservación, en cuanto al cómo se descubrió, se dijo que el hueco donde se encontraban los frescos fue hallado gracias al aleteo de una paloma, en realidad se introdujo una cámara por un pequeño orificio para comprobar el estado. Carmen Pérez, coordinadora de los trabajos, relata, en julio del 2014, para un periódico digital:

"Nosotros estábamos esperando un endoscopio de última generación para poder hacer más pruebas, pero teníamos tanta prisa por ver cómo estaban las pinturas que decidimos no aguardar más"¹⁵⁴.

La realidad es que la existencia de las pinturas se conocía, que no existió ninguna paloma y que durante años se buscó el momento idóneo para comprobar el estado de conservación.

La decisión fue muy discutida, y con una defensa inconsistente en el plano teórico, porque aquellos cambios producidos por la moda, hechos con intención plástica, totales o parciales, que han utilizado el mismo soporte pero no el mismo lenguaje, están creando una obra nueva y diferente de la anterior. La elección de la primitiva siempre implica destruir la superpuesta.

“Cuando un edificio ofrezca varias estructuras superpuestas, la supresión de una de estas etapas subyacentes sólo se justifica excepcionalmente y a condición de que los elementos eliminados ofrezcan poco interés, que la composición arquitectónica recuperada constituya un testimonio de gran valor histórico, arqueológico o estético y que se considere suficiente su estado de conservación. El juicio sobre el valor de los elementos en cuestión y la decisión sobre las eliminaciones que se deban llevar a cabo, no puede depender tan sólo del autor del proyecto.”¹⁵⁵

A todo esto, hay que unir la polémica sobre las soluciones dadas a la imagen final de la intervención, al no tomarse la decisión de lo que se tenía que quitar o dejar dependiendo de la unidad estilística de la obra, o de la evolución histórica del bien, sino de un valor mucho más

¹⁵⁴ C. AIMEUR. 01/07/2014 *Verdades y mentiras sobre los frescos de la Catedral*. culturplaza.com

¹⁵⁵ Carta de Venecia, artículo 11

polémico y subjetivo como es el gusto personal. Se desmontaron los lunetos para dejar ver las pinturas y se dejaron las nervaduras barrocas. La clave, el elemento arquitectónico en el que confluyen estas y les da continuidad, también fue desmontada aunque la pintura que ocultaba era de una extensión muy reducida y no esencial para la lectura del conjunto Renacentista.

A opinión del reconocido restaurador italiano Gianluigi Colalucci, la eliminación parcial de la bóveda, manteniendo los nervios barrocos, constituye un gran error. Se deberían de haber eliminado y sacado a la luz las nervaduras originales ya que:

*“la conservación de las nervaduras barrocas no sirve ni para el texto barroco, que queda ahora solo como documento, ni para los frescos (...) hoy por hoy los frescos corren el riesgo de permanecer ahogados por las redundantes esculturas barrocas que cortan el arranque de las antiguas nervaduras.”*¹⁵⁶

El desmontaje de los lunetos y la clave, se realizaron con cuidado y se encuentran siglados y documentados en un almacén de la población cercana de Moncada. Aunque algunos expertos como Arturo Zaragoza, inspector de patrimonio de la provincia de Castellón, se han pronunciado diciendo que:

*“[...] dada la cantidad de piezas en que se dividió la bóveda en el momento de su desmontaje, 680 piezas, el daño es irreversible y un nuevo montaje inviable.”*¹⁵⁷

El proyecto para volver a montar la bóveda en su lugar original o en otro lugar preparado para tal fin, con el paso de los años, se ha olvidado intencionadamente de la memoria de los responsables culturales. La coartada de la restauración de las pinturas por motivos conservativos se ha convertido en la decisión final del proyecto de intervención. La restauración vuelve a ser en la Catedral de Valencia la actividad que más profundamente influye en la conservación de este imponente monumento histórico.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Luz Rasante, los frescos de la Catedral de Valencia, 1 de mayo del 2008

¹⁵⁷ Óp. Cit. MUPART *Un espacio, dos soluciones, tres épocas*
mupart.uv.es/ajax/file/oid/780/fid/1237/UN

¹⁵⁸ Por motivos de funcionalidad litúrgica, se retiró el coro que ocupaba la nave central, actualmente se encuentra desaparecido, y hacia el año 1961, se produjo la repintación de la nave central y las dos adyacentes, se descarnó el interior buscando la huella de la fábrica gótica, dada la atracción que este estilo generaba. Borrando la

Por lo tanto, las respuestas a los problemas planteados, en este complejo caso de difícil solución, se pueden explicar desde la subjetividad de la escala de valores, en la apreciación de los valores de uso, utilidad política, económica y turística, sumado al valor artístico e histórico en una de las dos opciones, pero también, desde la óptica del gusto y la expectación y curiosidad que despierta lo novedoso, los descubrimientos.



- 1.- Estado inicial de la bóveda del presbiterio de la Catedral de Valencia.
- 2.- Resultado final tras la intervención

evolución histórica y artística de gran parte del templo y mostrándonos una iglesia que nunca existió.



3. AUTENTICIDAD

Definición del concepto por la Real Academia Real Española de la lengua:

“Cualidad de autentico; -acreditado de cierto y positivo por los caracteres, requisitos o circunstancias que en ello concurren. – certificación con que se testifica la identidad y verdad de algo.”¹⁵⁹

De este modo, atendiendo al diccionario, en el que se alude a la verdad dependiendo de las circunstancias que concurren, quizás se puede entender la amplitud de posibilidades y diversidad de inquietudes que se esconden detrás de este concepto. En la cultura actual, la autenticidad ocupa un lugar preponderante, su mantenimiento se ha convertido en el objetivo final de toda intervención y por tanto la piedra angular de la conservación y restauración de los bienes culturales. Pero este es un concepto complejo y polémico, al no ser ni universal, ni unívoco.

La definición que nos ofrece la UNESCO a través del ICCROM¹⁶⁰ es:

"La autenticidad es un aspecto crucial en la evaluación de los bienes culturales. Generalmente se le atribuye a un bien cultural cuyos materiales son originales o genuinos, cómo fue construido y tomando en cuenta que ha envejecido y cambiado con el tiempo." ¹⁶¹

Es decir, que la autenticidad se ha entendido como una condición inherente al patrimonio y su valor esencial, como sinónimo de individualidad, singularidad, genuino y originalidad, siendo por ello lo que marca su identidad por ser un producto histórico. Por lo que se afirma que es una cualidad imprescindible y crucial en la evaluación de los bienes culturales y que, por tanto, sin ella no podemos hablar de patrimonio.

¹⁵⁹ Definición de la Real Academia Española de la lengua

¹⁶⁰ ICCROM Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales. Es una organización intergubernamental que agrupa a más de 100 Estados Miembros y 103 grandes instituciones de conservación en calidad de Miembros Asociados. Contribuye a preservar el patrimonio cultural en el mundo actual y en el futuro en cinco áreas de actividad: formación, información, investigación, cooperación y apoyo.

¹⁶¹ Reflexiones extraídas del Manual para el manejo de los sitios del Patrimonio Cultural Mundial, publicado por ICCROM, UNESCO, Centro del Patrimonio Mundial e ICOMOS, 2003. Según Feiden y Jokiletho.

Pero esta forma de entender el concepto entra en debate al no ser válida para todo tipo de bienes culturales, sobre todo, para aquellos en los que sus valores esenciales no residen en la materia original o genuina sino en los valores intangibles del bien, como por ejemplo, la mayor parte del arte contemporáneo, muchos de los bienes sujetos a devoción, o la arquitectura construida con materiales perecederos y que son repuestos sistemáticamente como el adobe o la madera.

"El debate sobre la autenticidad nació al ponerse en cuestión la teoría aceptada por la UNESCO, difundida en documentos y recomendaciones internacionales, que plantea que todo objeto es auténtico desde su creación y con toda su historia y que preservar la autenticidad supone salvaguardar la materia y los efectos del tiempo histórico materializado en ella." ¹⁶²

En consecuencia, y dada la controversia del término, las diferentes lecturas que ofrece y la importancia que ocupa en la conciencia colectiva de los restauradores, debemos analizar los diferentes aspectos que encierra este criterio, empezando por preguntar cuáles son esos caracteres, requisitos o circunstancias que deben concurrir para que se pueda hablar de autenticidad en un bien patrimonial. Pero también, tendremos que estudiar la evolución del término a lo largo del último siglo y medio, y así poder responder a preguntas como ¿Cuáles son los diferentes momentos en los que se considera que reside la autenticidad?, ¿cuáles son los aspectos con los que se puede medir la autenticidad?, ¿cuál es el papel que juega la materia como receptáculo de los valores?, la idea de verdad en relación con la autenticidad? o ¿es un término redundante o tautológico?

3.1 Autenticidad: evolución y estados

La elaboración teórica del concepto de autenticidad en materia de patrimonio responde a un proceso complejo que se ha ido gestando, fundamentalmente, a partir del siglo XIX y que supone una postura respecto a la vida y el valor de la materia que conforma la obra de arte. Al repasar algunas de las conductas que han marcado los modos de actuar de los restauradores en el último siglo y medio, encontramos que la idea de autenticidad, el momento que se considera auténtico, el que

¹⁶² GARCÍA CUETOS, M^a P. *Humilde condición* pág. 19

hay que proteger en la intervención, se sitúa en una etapa u otra de la historia de la pieza.

A principios del siglo XIX Violet-le-Duc defendía la autenticidad de las obras en la búsqueda del estado prístino, el estado que el objeto debería tener aunque de hecho no lo haya tenido nunca. Vinculaba el valor del monumento a su calidad de asistente de valores colectivos, y se sentía como un continuador lógico de un proceso que no daba por cerrado, creyéndose capacitado para hacer viables las hipótesis mediante la imaginación creadora, basada en la lógica de un sistema que él entiende como perfecto, y ese criterio estaba por encima de la materia heredada del pasado. Hay que recordar la famosa cita que resume este pensamiento:

“Restaurar un edificio no es mantenerlo, repararlo o rehacerlo, es restituirlo a un estado completo que quizás no haya existido nunca”¹⁶³

Desde un prisma parecido, de sustrato romántico, pero en clara contradicción con el socialismo utópico, Ruskin interpretó los monumentos como expresión no del alma del pueblo, sino de su creador, por ello no nos pertenece y no debemos alterarlo. Defendía que la autenticidad del monumento residía en el estado actual aunque éste fuese de ruina. Esta postura es en cierto modo, una reacción a la influencia de la actitud imperante en la época y nos habla de las etapas de la vida de las obras de arte como organismo vivo y cambiante, y por tanto, de la necesidad de conservar su historicidad, quedándose esta idea en el sustrato de la conciencia colectiva de los restauradores del siglo XX. En esta misma línea de entender la autenticidad como el momento presente y no como el pretendido, supuesto o añorado, se sitúan los nuevos postulados teóricos. Muñoz Viñas lo enuncia del siguiente modo:

“El único concepto de verdad que puede ser considerado real e incontestablemente verdadero es el estado presente. Cualquier otra definición del estado auténtico o, mejor, del estado históricamente auténtico de un objeto, coincidirá tan sólo con lo que una o varias personas opinen o imaginen que debería ser su estado real, su estado auténtico, su estado de Verdad, su protoestado.”¹⁶⁴

¹⁶³ Cita de la obra *Conversaciones sobre la Arquitectura* (1863- 1872) en la que sentó las bases de la nueva escuela racionalista francesa.

¹⁶⁴ MUÑOZ VIÑAS, S. *Teoría contemporánea de la restauración*. pág. 88

Otra postura que ha tenido gran influencia, sobre todo en el ámbito anglosajón, es la que defiende que la autenticidad reside en el estado original, el que tenía el objeto cuando fue creado. Pero el enfoque que más ha influido a lo largo del siglo XX es que la autenticidad de un objeto reside en la materia original pero respetando su valor documental, siendo el precursor de esta idea Camilo Boito. Su aportación principal fue el reconocer el doble valor que tiene el monumento como obra de arte y como documento histórico. La *Carta de Atenas*, inspirada en su pensamiento, establece el principio de autenticidad en la idea positiva de conservar los edificios y los monumentos sin reconstruir ni engañar a las generaciones futuras y en los casos en los que la restauración aparezca indispensable después de degradaciones o destrucciones, recomienda respetar la obra histórica y artística del pasado, sin menospreciar el estilo de ninguna época. La conferencia defiende mantener, cuando sea posible, la ocupación de los monumentos que les aseguren la continuidad vital, siempre y cuando el destino moderno sea tal que respete el carácter histórico y artístico. Reconoce la utilidad pública de los monumentos, siendo en mayo de 1964 cuando se confirman estos principios en la llamada *Carta de Venecia*.

En ella, el término autenticidad aparece por primera vez como característica fundamental a respetar en las intervenciones sobre el patrimonio, y como una exigencia y piedra filosofal de la tutela, aunque no llega a ser definida en la misma. La carta matiza los criterios de la de Atenas señalando que debe buscarse un equilibrio entre el respeto por la historia y la visión unitaria de la obra, que no debe verse menoscabada por una supuesta honestidad mal entendida. Materiales nuevos y viejos debían aspirar, por tanto, a una integración armoniosa.

Pero el verdadero cambio de perspectiva se da con la redacción del texto considerado como fundamental para entender este concepto, el *Documento de Nara* sobre autenticidad, adoptado en la conferencia organizada por ICOMOS en 1994. El Documento toma como referencia *La Convención sobre la protección del patrimonio cultural y natural* de la UNESCO (1972) y la *Carta de Venecia* (1964). Este Documento parte con una serie de reflexiones que destacan la diversidad cultural como un valor en sí mismo, que debe ser promovido, sobretodo en un contexto de homogeneización y globalización como en el que nos encontramos. Toda vez que los diversos valores culturales puedan entrar en conflicto entre sí, se establece la necesidad de reconocer que los valores culturales de todas las partes son legítimos. Se convierte de este modo en uno de los documentos más importantes de la moderna tutela del

patrimonio, que, más que esforzarse por llegar a una definición universal y monolítica de la autenticidad, se centró en reevaluar los indicadores mediante los cuales ésta se evalúa, para incluir en él elementos esenciales del patrimonio, hoy indiscutibles, pero ignorados durante décadas, como su dimensión intangible y dinámica, o la autenticidad en la transmisión de sus valores. Y en este aspecto señala en uno de sus puntos que:

“La conservación del patrimonio cultural en todas sus formas y periodos históricos halla sus fundamentos en los valores que en cada época se atribuyen al patrimonio. Nuestra capacidad para comprender estos valores depende, en buena parte, del grado en el cual las fuentes de información sobre estos valores puedan tomarse como creíbles y verdaderas. El conocimiento y la comprensión de estas fuentes de información en relación con las características originales y las derivadas del patrimonio cultural, así como de su significado, es un requisito básico para valorar todos los aspectos de su autenticidad.”¹⁶⁵

El Documento establece que las acciones de conservación tienen su razón de ser en virtud de los valores que se atribuyen a los bienes patrimoniales. Esta atribución de valores depende en gran medida de la calidad de las fuentes de información disponibles sobre ellos y de la capacidad de entender esas fuentes. El concepto de autenticidad está asociado a la comprensión de estos valores y condiciona todas las acciones de conservación. *El Documento Nara* reconoce que los valores que se atribuyen al patrimonio cultural pueden variar entre las diferentes culturas y en una misma cultura a través del tiempo, lo que implica que no se deben establecer criterios fijos para basar los juicios de valor y la autenticidad.

El carácter pionero del documento no puede negarse, porque abre paso a la aceptación de una concepción radicalmente distinta de la autenticidad, pero recibió críticas al considerarse tibio e incluso eurocentrista. Sobre todo al no romper con la recomendación-mandato de distinguir taxativamente, sin posibilidad de confusión, la diferencia entre lo nuevo y lo viejo, entre la materia histórica y la introducida en la restauración.

En el año 2000, las ideas anteriormente expuestas las encontramos recogidas en el preámbulo de la *Carta de Cracovia* que dice:

¹⁶⁵ Documento Nara. Punto 9

“cada comunidad, teniendo en cuenta su memoria colectiva y consciente de su pasado, es responsable de la identificación, así como de la gestión de su patrimonio. Los elementos individuales de este patrimonio son portadores de muchos valores, los cuales pueden cambiar en el tiempo. Esta variabilidad de valores específicos en los elementos define la particularidad de cada patrimonio. A causa de este proceso de cambio, cada comunidad desarrolla una consciencia y un conocimiento de la necesidad de cuidar los valores propios de su patrimonio. Este patrimonio no puede ser definido de un modo unívoco y estable. Sólo se puede indicar la dirección en la cual puede ser identificado.”¹⁶⁶

La Carta de Cracovia destaca igualmente la importancia de dar un sentido de autenticidad a la suma de las características sustanciales históricamente determinadas, es decir, al resultado de las diversas transformaciones ocurridas a través del tiempo con valor histórico.

“Autenticidad: significa la suma de características sustanciales, históricamente determinadas: del original hasta el estado actual, como resultado de las varias transformaciones que han ocurrido en el tiempo.”¹⁶⁷

No se puede desligar el término de autenticidad del concepto de identidad, definiéndolo esta carta como

“Identidad: se entiende como la referencia común de valores presentes y generados en la esfera de una comunidad y los valores pasados identificados en la autenticidad del monumento.”¹⁶⁸

3.2 La materia como receptáculo de valores

En el origen de la restauración moderna, como oficio responsable de proteger, conservar y certificar el valor artístico, histórico o económico de los bienes apreciados, nace en gran medida por el miedo al engaño, a la falsificación, como forma de proteger los derechos de los propietarios, los compradores y, en el caso de los bienes públicos, la

¹⁶⁶ Preámbulo de la Carta de Cracovia

¹⁶⁷ Ibíd. Anexo C

¹⁶⁸ Ibíd. Anexo D

herencia común de la comunidad. Pero también, como miedo de confundir la materia original, la valiosa, con la integrada en las intervenciones. Por ello, se consolida la idea de que la materia introducida es un remedio inevitable fruto de un proceso metodológico concreto que no resta valor y que por eso se erradicaba el peligro del “falso histórico”. Y esta “santificación” de la materia primigenia es lo que convierte a los restauradores actuales en fetichistas de todo aquel producto o sustancia utilizado por el artista en la creación de la obra. Para García Cuetos, las bases de la restauración occidental están en la consideración de la materia como el receptáculo de los valores, tal como señala en la siguiente cita:

“Al considerarse la materia heredera del pasado un receptáculo de valores (historia, documento, evocación, estética) , se la dotó de un carácter casi intocable y, desde el siglo XIX, cuando se tomó consciencia de que la restauración era un proceso capaz de transformarla y, por tanto, de alterar esos valores, surgió el miedo a la pérdida de estos, a su mistificación y a la falsificación, y se sentaron las bases teóricas del prolijo y complejo debate que marcó definitivamente la historia de la metodología restauradora occidental”¹⁶⁹

Pero esta capacidad concedida a la materia de contener todos los valores de las obras y convertirse por ello en intocable, choca con la realidad de otro tipo de patrimonio, en la que la conservación de sus valores, al ser intangibles e identitarios, no se satisface respetando la materia primigenia.

Los primeros que alzaron la voz fueron los restauradores americanos, africanos y asiáticos, en el contexto de la arquitectura, donde gran parte de su patrimonio es renovado con materiales nuevos de forma periódica dado lo efímero de los originales. Por ello, un año después, de la redacción del *Documento de Nara*, en diciembre de 1995, en la reunión del ICOMOS celebrada en Brasilia, los miembros del cono sur aportaron su singular visión del problema bajo la óptica de su identidad, al opinar que se debe de considerar, en el momento de juzgar la autenticidad, las diferentes vertientes que integran una sociedad y sus lecturas a lo largo del tiempo. En la *Carta de Brasilia* se dice textualmente:

“Una parte importante de nuestro patrimonio, especialmente el referido a la arquitectura vernácula y tradicional, está conformada por materiales que son efímeros por naturaleza, como la tierra, los elementos vegetales, la madera, etcétera. En

¹⁶⁹ GARCÍA CUETOS, M^a P. *Humilde condición* pág. 23

estos casos, la renovación de prácticas evolutivas en continuidad cultural como la sustitución de algunos elementos con técnicas tradicionales, resulta una respuesta auténtica”¹⁷⁰

La definición de la idea de autenticidad se basa en estos casos, por tanto, en la conservación de los usos culturales por encima de lo material.

“Es interesante insistir en el tema del significado y del mensaje cultural del bien. El objetivo de la preservación de la memoria y de sus referentes culturales debe plantearse en función de servir al enriquecimiento espiritual del hombre más allá de lo material. El soporte tangible no debe ser el único objetivo de la conservación”.¹⁷¹

Así mismo, este mismo problema, de identificación de valores con la materia original, subyace en la teoría de la restauración del arte contemporáneo. Para Marcel Duchamp:

“El producto es tan solo el recuerdo de la idea creadora”¹⁷²

En el arte contemporáneo, la obra pierde en muchas ocasiones todo su valor como objeto material a favor de la idea o concepto, siendo ésta sólo el vehículo a través del cual el discurso del artista llega al espectador. De hecho se llegan a encargar obras sin ninguna participación física del artista. Un claro ejemplo de ello es la *Teoría del Proyecto* del artista italiano Francesco Lo Savio, que pone el protagonismo del arte en la idea como génesis de la creación material. Este plantea que el proyecto en sí es el momento más significativo del proceso artístico, acto original y decisivo de la creación, por eso encarga la realización a terceros. Para él la ejecución no cuenta, puesto que:

“la obra ya está completa como proyecto, antes de formular la idea, con todos los números y medidas necesarios para su posible realización”.¹⁷³

¹⁷⁰ Carta de Brasilia. Documento Regional del Cono Sur sobre autenticidad.”
Autenticidad y mensaje”

¹⁷¹ Carta de Brasilia Documento Regional del Cono Sur sobre autenticidad.”
Autenticidad y mensaje”

¹⁷² Óp. Cit. ALTHOFER, H. “Restaurierung moderner Malerei. Tendenzen-Material-Technik”. München, Verlag Georg D.W. Callwey, 1985 pág. 65.

¹⁷³ Cita de Francesco Lo Savio. Artista lúcido y radical, que aun habiéndose suicidado a los 28 años es considerado el precursor del minimalismo americano y del arte conceptual en Europa.

Incluso hay obras donde muchos artistas buscan respetar cada cambio de realidad y cada modificación que sufre la obra, incluida su propia degradación: al considerar sus creaciones como provisionales y efímeras, no persiguen su duración temporal y, por consiguiente, niegan la necesidad de una posible restauración. A este respecto, es clarificador el caso del Gran vidrio de Duchamp¹⁷⁴, que cuando se rompió por primera vez fue restaurado por Hamilton con un cristal industrial; pero la casualidad quiso que se volviera a romper y el autor consideró que la rotura del vidrio facilitaba la comprensión del tema, y que el vidrio roto simbolizaba el velo virginal. Y esto queda claramente expuesto con su afirmación posterior:

*“finalmente la obra se ha cumplido”*¹⁷⁵

Otro aspecto a tener en cuenta es el modo en el que nos enfrentamos a las obras contemporáneas. Al no existir la perspectiva de lejanía temporal, cualquier alteración es susceptible de ser *“maquillada”* para negar el tiempo y aferrarse a la imagen de contemporaneidad que reside precisamente en su aspecto de recién acabado, como si una obra de un pintor de finales del siglo XX no pudiera envejecer. Por ello se requiere que su aspecto sea el mismo que cuando fue creado, es decir, que esté perfecta, porque se asocia la perfección material de la obra al carácter de vanguardia, rechazándose la posibilidad de que haya podido deteriorarse con el paso del tiempo, igual que el resto de las obras de arte que la precedieron. Un claro ejemplo de esto es el mantenimiento en la escultura *“El parotet”* de Miquel Navarro que se encuentra instalada en una rotonda de la ciudad de Valencia. Cada cinco o seis años a la escultura se le aplica una capa de pintura nueva para que vuelva a tener el color azul original que pierde por la decoloración producida por su exposición al sol y los agentes atmosféricos.

Por ello, al no satisfacer las teorías brandianas los requisitos necesarios para este tipo de obras, surgió un cambio de perspectiva. En 1985, el

¹⁷⁴ *El Gran Vidrio* de Marcel Duchamp es una de las obras más complejas de la historia del arte, sobre ella se han realizado una multitud de estudios en los que se ofrece un punto de vista y significación diferente. Parece que los historiadores del arte no han llegado a ponerse de acuerdo para realizar un análisis común sobre la pieza de Duchamp, pero es que en realidad, el propio artista calificó la obra como inacabada pero dando por terminada su ejecución. Así, *El Gran Vidrio* se nos presenta como un gran enigma visual, en la que su significación queda abierta a la imaginación del propio espectador, aún contando con un manual de instrucciones para observarla escrito por el propio autor.

¹⁷⁵ SCICOLONE G. C. Restauración de la pintura contemporánea. Nerea 2009 Pág. 19

restaurador e historiador del arte alemán Heinz Althöfer¹⁷⁶ en su libro *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, materiales y técnicas*, plasma una nueva forma de ver el problema. Se acerca a la obra de arte desde un enfoque mucho más cercano en el tiempo, su actitud ante la obra no es tanto como documento respetable en su materialidad, sino como una manifestación de intenciones que es necesario reinterpretar para poder actualizar el mensaje y que la obra nos comunique lo que el artista quería contarnos, pues, según él, el valor de la obra de arte radica precisamente ahí.

Como consecuencia de ello, Althöfer plantea la necesidad de una nueva restauración y califica la teoría y la práctica existente como un obstáculo en la praxis de las nuevas tendencias artísticas, manifestándose contrario al concepto brandiano de unidad potencial, defendiendo un punto de vista más acorde con la modernidad, otorgando a la multiplicidad valor de concepto artístico, así como el concepto de decadencia, defendiendo la producción de ideas en el arte por encima de la realización física del mismo.¹⁷⁷

En definitiva, para el arte contemporáneo como para la arquitectura vernácula o tradicional, los valores no se fundamentan exclusivamente sobre la materia, la unidad potencial de la obra de arte esta desligada de l propio objeto físico por lo que deja de ser el receptáculo de la autenticidad. Esto implica, que la restauración, al priorizar el mantenimiento de los valores sobre los que se fundamenta su autenticidad, admite cualquier tipo de intervención que mantenga dicho concepto vivo, incluso las sustituciones.

Observando estos dos casos tan dispares en cuanto al tipo de patrimonio, pero tan cercanos respecto a las necesidades de la imagen, en los cuales se invalida la ortodoxia teórica respecto a la materia, se pueden encontrar conexiones evidentes con los requisitos conservativos del arte sacro.

¹⁷⁶ Restaurador e historiador del arte, Director del Centro de Restauración de Düsseldorf (1976-1992) y catedrático de la Universidad de Düsseldorf y Wuppertal. Se le considera como el precursor de la teoría de la restauración del arte contemporáneo. En 1985 publicó un libro monográfico: *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, materiales y técnicas*, que se tradujo al español en 2003, introduciendo así la reflexión teórica de la restauración del arte contemporáneo en la literatura española.

¹⁷⁷ SANTABARBARA C. La influencia del gusto postmoderno en la conservación del arte contemporáneo. <https://carlotasantabarbara.wordpress.com/2012/07/02/la-influencia-del-gusto-postmoderno-en-la-conservacion-del-arte-contemporaneo-2/>

En el arte sacro, la materia también es el vehículo de los valores, como en el arte contemporáneo, pero no su esencia, la cual reside en los valores religiosos, doctrinarios, emotivos, identitarios y tradicionales que transmite la contemporaneidad de su imagen, como la perciben los usuarios de ese bien. La conservación de la autenticidad en este tipo de obras será posible si se mantienen los valores que la caracterizan, por encima de la búsqueda a ultranza de la materia original. Por ejemplo, puede ocurrir que la eliminación de repintes antiguos o la no reconstrucción de daños recientes, e incluso la descontextualización del bien de su ubicación tradicional al ser trasladada la obra a un museo, provoque la pérdida de lo que se entiende por autenticidad.

3.3 Autenticidad y Verdad

Otro aspecto interesante a tener en cuenta, es la relación del concepto de autenticidad con el de verdad. La autenticidad está considerada como expresión de “veracidad”, aquello que tiene conformidad con lo real, que es la fiel representación de algo, que es auténtico y legítimo, sobre lo que no hay dudas y se considera cierto. A este respecto, la *carta de Brasilia* define la autenticidad así:

“El significado de la palabra autenticidad, está íntimamente ligado a la idea de verdad, es auténtico aquello que es verdadero, que se da por cierto, que no ofrece dudas. Los edificios y sitios son objetos materiales portadores de un mensaje o argumento cuya validez, en un marco de contexto social y cultural determinado y de su comprensión y aceptación por parte de la comunidad, los convierte en patrimonio.”¹⁷⁸

Esta unión entre términos que propone la carta de Brasilia, relativiza el concepto de verdad al ligarlo a la comprensión y a su aceptación por parte de la comunidad, con ello abandona la corriente objetivista y positivista imperante en la mayor parte del siglo XX. La restauración como disciplina ha depositado en la búsqueda de la verdad toda su

¹⁷⁸ No debe confundirse el subjetivismo con el relativismo. El relativismo, que se asemeja mucho al escepticismo filosófico, tampoco admite ninguna verdad absoluta que tenga validez universal, pero mientras el subjetivismo hace depender el conocimiento humano de factores que residen en el sujeto cognoscente, el relativismo subraya la dependencia casi exclusiva de factores externos. Como tales considera la influencia del medio, del espíritu, del tiempo, de la pertenencia a un determinado círculo cultural o clase social, y los factores determinantes contenidos en ellos.

razón de ser durante años, apoyándose en la ciencia para justificar una supuesta objetividad.

Hay diferentes teorías opuestas ante el concepto de verdad y que han sido defendidas de forma reiterada a lo largo de la Historia de la Filosofía; como el objetivismo, el relativismo o el subjetivismo. El objetivismo mantiene la idea de que la verdad es una y la misma para todos los seres racionales y no depende de ningún factor físico, psicológico o cultural de las personas que la piensan. Por el contrario, el relativismo considera que la verdad depende o está en relación con el sujeto, persona o grupo que la experimenta. El relativismo mantiene que existen muchas verdades acerca de las cosas, al menos tantas como personas creen tener un conocimiento de ellas. El subjetivismo limita la validez de la verdad al sujeto que conoce y juzga principalmente, según su entendimiento y en consideración a su realidad específica, entorno e interacción social, entendida no como un hecho "externo" sino como parte constitutiva del sujeto, es decir, afirma que el conocimiento solo es posible de manera limitada.¹⁷⁹

Sin querer entrar en discusiones filosóficas, y aceptando la idea de que el contexto cultural y social es esencial para comprender el concepto de autenticidad, podemos llegar a la conclusión de que al no haber verdades absolutas y poder todo ser enfocado desde diferentes perspectivas, existen muchas verdades para la misma obra dependiendo del lugar donde se intervenga y el restaurador que la ejecute. Por ello, a la afirmación de cada obra es única y como tal hay que tratarla tenemos que añadir, hay tantas formas de intervenir como restauradores hay para enjuiciarla. Para Muñoz Viñas:

*“la creencia que hay un estado de verdad más verdadero que otro, un estado superior a los demás, es una manifestación de soberbia intelectual o una falta de imaginación para pensar otras actitudes distintas a la propia”*¹⁸⁰

Pero además se tiene que tener en cuenta que el adjetivo “auténtico” o “verdadero”, califica los materiales en comparación con otros que son falsos. Por ello ha sido un término recurrente para erradicar el miedo al falso histórico, un concepto aún si cabe más difuso. Porque también nos podemos preguntar si hay algo verdaderamente falso. La idea de que los objetos pueden existir en un estado falso es incorrecta.¹⁸¹ Todos los

¹⁷⁹ WIKIPEDIA Subjetividad, Consultado el 12/9/2015

¹⁸⁰ MUÑOZ VIÑAS, S. *Teoría contemporánea de la restauración*. pág. 91

¹⁸¹ *Ibíd.* Pág. 90

estados por los que atraviesa un objeto desde su creación son testimonios de su historia. Pensemos por ejemplo en una obra realizada por un pintor del siglo XV, la cual por diferentes problemas es parcial o totalmente repintada un par de siglos después. Cuando llega al taller y se analiza, se emite el juicio de que todos los añadidos posteriores a su creación son elementos o materiales falsos. Se puede decir que no son contemporáneos al autor que la creó, que su calidad técnica no se ajusta a la calidad de la obra primitiva, que estéticamente dificultan la contemplación de la imagen, que como documento histórico no aporta información relevante, pero no podemos decir que son falsos, son testimonios del paso de la obra por el tiempo.

Por ello, hay que tener claro que todas las intervenciones producidas por cambios de moda, desastres naturales o guerras, que han provocado modificaciones, reconstrucciones, repintes o repolicromados, no son otra cosa que la evolución material de la pieza y que por tanto, si la intervención la identificamos como proceso del pasado no se debería denominar falso histórico.

En consecuencia, su eliminación o mantenimiento no se pueden justificar con el discurso de la falsedad sino que debe quedar sujeto al enjuiciamiento personal del equipo que la intervenga, que aún acogiéndose a valoraciones históricas, estéticas y técnicas, actuará bajo su verdad.

Esta argumentación no intenta negar la posibilidad de eliminar las intervenciones que se han producido a lo largo de la vida de las obras, únicamente intenta que no se utilicen las palabras para justificar decisiones personales.

3.4 Autenticidad como tautología¹⁸²

Siguiendo con el problema del término, “Autenticidad” implica la existencia del objeto que se califica, todo bien es auténtico por el hecho de existir, pero tal como se utiliza en restauración tiene poco que ver con el significado que la palabra trasmite. Imaginemos por ejemplo, una copia de una obra de Sorolla, evidentemente no pertenece al pintor valenciano, pero no se puede calificar de obra falsa, porque es una verdadera y auténtica copia de una obra de Sorolla, no se puede discutir

¹⁸² En la filosofía, una tautología es una afirmación de que es evidente por sí mismo. No depende de las circunstancias externas para ser verdad. Por ello, es una fórmula que, independientemente de los valores de verdad que se asignen a los elementos que la componen, resulta ser siempre verdadera, como por ejemplo “si p entonces p”.

el hecho de que ese objeto es auténtico y real. Muñoz viñas en una conferencia en Londres señaló que:

*“El auténtico estado de un objeto es aquel en el que existe. Por lo tanto, la restauración de hecho puede alterar un objeto, pero no puede hacer que el objeto sea más o menos auténtico.”*¹⁸³

Si nos acogemos a esta idea, ninguna acción puede hacer un objeto más auténtico de lo que es en el momento presente. El calificativo “autenticidad” no se debería utilizar como criterio de intervención para buscar un estado pretendido, recordado, presunto o preferido del objeto que se interviene. Como, por ejemplo, cuando se dice que es imprescindible eliminar un repinte para recuperar la autenticidad de la obra.

Por ello, cuando se utiliza este término para referirse a un estado añorado, a un estado que gustaría o se necesita tener del objeto que se aprecia, se puede pensar que es simplemente un problema de lenguaje, pero lo que en realidad esconde es una especie de escudo para evitar las connotaciones negativas que implica decir que se está actuando bajo criterios subjetivos, acogidos al gusto de los implicados. Y con ello, la negación de que el objetivismo, positivismo o cientificismo¹⁸⁴ nos conducen a la verdad de las cosas, a la ruptura con las tendencias ideológicas que ha marcado la restauración a lo largo de todo el siglo XX. Como explica Muñoz Viñas:

*“La conservación no persigue la autenticidad. En cierto sentido, lo contrario es cierto: la conservación se hace porque no nos gusta el auténtico estado de algunos objetos porque no se ajusta a nuestras necesidades, nuestros gustos, nuestras expectativas. Si somos capaces de pensar lo contrario es porque en la restauración la noción de autenticidad se utiliza como un disfraz noble para otras nociones: necesidades, preferencias, valores, significados, etc..”*¹⁸⁵

¹⁸³ MUÑOZ VIÑAS S. “Beyond authenticity” Art Conservation and Authenticities: Material, Concept, Context , (Hermens and Fiske eds, Archetype Publications Ltd, Londres, 2009) Pág. 33-37

¹⁸⁴ El cientifismo es la postura que sostiene que la forma más valiosa del conocimiento es la ciencia. De ahí que algunos científicos dirán que otro tipo de discurso no tiene sentido, sobre todo el Cientificismo filosófico, porque a nada nos conduciría. El cientismo solo acepta el discurso científico, por el solo hecho de ser comprobable.

¹⁸⁵ MUÑOZ VIÑAS S. “Beyond authenticity” Art Conservation and Authenticities: Material, Concept, Context , (Hermens and Fiske eds, Archetype Publications Ltd, Londres, 2009) Pág. 33-37

3.5 Evaluación de la autenticidad

Difícil tarea la de intentar medir o cuantificar cuánto de sentimiento, historia, documento o diseño se encierra en un bien cultural, y aún más cuando para medir algo hay que compararlo con otra cosa semejante.

Aun así, como el reconocimiento público de la autenticidad del bien repercute en intereses económicos e identitarios, nuestra sociedad requiere de la evaluación y reconocimiento por parte de la élite ilustrada de nuestros bienes más preciados. Por ejemplo una entidad como la UNESCO, para incluir un bien en la lista de patrimonio mundial, ha redactado unos requisitos indispensables que éstos deben cumplir para ser considerados auténticos y, por tanto, para poder ser nominados y valorados por sus expertos. Consideran obligado que se mantenga su integridad respecto a cuatro tipos de autenticidades, al no ser suficiente que mantenga uno solo de estos aspectos: autenticidad del diseño, de los materiales, de la arquitectura y del entorno.¹⁸⁶

El *documento Nara* sobre autenticidad también enumeró las diferentes fuentes de información a tener en cuenta para realizar un correcto juicio; forma y diseño, materiales y sustancias, uso y función, tradición y técnica, ubicación y escenario y espíritu y sentimiento.

*”Dependiendo de la naturaleza del patrimonio cultural, de su contexto cultural, y de su evolución a través del tiempo, los juicios de autenticidad pueden vincularse al valor de una gran variedad de fuentes de información. Algunos de los aspectos de las fuentes pueden ser la forma y el diseño, los materiales y la sustancia, el uso y la función, la tradición y las técnicas, la ubicación y el escenario, así como el espíritu y el sentimiento, y otros factores internos y externos. El uso de estas fuentes permite la elaboración de las dimensiones específicas de estas fuentes de patrimonio cultural objeto de examen: artísticas, históricas, sociales y científicas”.*¹⁸⁷

También se pueden poner en valor otros aspectos que juegan un papel importante en nuestra percepción de autenticidad, como es la apariencia, la condición, el contexto o la intención artística. Por todo ello

¹⁸⁶ “ algunas reflexiones sobre autenticidad” artículo extraído del “Manual para el manejo de los sitios del patrimonio cultural mundial” publicado por ICCROM, UNESCO, Centro del patrimonio mundial e ICOMOS, 2003

¹⁸⁷ Documento Nara

se entiende que la autenticidad depende de las cualidades internas y externas del objeto evaluado, pudiendo manifestarse como autenticidad del diseño: color, tono textura, forma y escala, del proceso creativo, como veracidad de los materiales y la estructura o como veracidad de las tradiciones culturales y genuinas.

La restauradora Isabelle Brajer enfoca el difícil problema de intentar medir y cuantificar los aspectos concretos que justifican la conservación o la intervención de las obras, desde otra perspectiva. Lanza la teoría de que la restauración no debe argumentarse desde la idea de la conservación de la autenticidad, que se tiene que pasar a hablar de una actividad sujeta a gustos, opiniones, necesidades o significados.

*“La restauración podría entenderse mejor, no como una actividad basada en el concepto de autenticidad absoluta en cualquiera de sus aspectos, sino más bien como una actividad de tratamiento de gustos, valores, opiniones, necesidades o significados”*¹⁸⁸

Y que por ello, la discusión debe centrarse en quiénes deben aportar su opinión para valorar correctamente el proceso a ejecutar; la élite instruida, los consumidores de arte público o el público en general. En el Congreso Internacional del IIC celebrado en Londres en el 2008, dijo que:

*“Ha habido una aceptación creciente en que los problemas relacionados con la conservación del patrimonio cultural ya no son dominio exclusivo de los profesionales del patrimonio. En la etapa actual de transición a la moderna restauración nuestra profesión se está centrando cada vez más en la mejora de la comunicación para que los valores en debate se basen en un cuadro de diálogo que incluya las opiniones de los expertos, así como los de los grupos de interés o de los consumidores.”*¹⁸⁹

Por todo ello, y aún pareciendo que se está haciendo un alegato en contra de este concepto, lo que se pretende es que se utilicen las palabras y los términos ajustados a la realidad de lo que se trasmite y a las necesidades de todo tipo de patrimonio, desligando el concepto de la materialidad de las obras. Brajer cerró su discurso diciendo:

“La autenticidad, por lo tanto, no debe ser la idea central de la restauración o su objetivo final, sino más bien un requisito

¹⁸⁸ BRAJER, I. “values and opinions of the general public on wall painting and their restoration: a preliminary study”. 22nd IIC International Congress, London, 15-19 September 2008

¹⁸⁹ Ibid

técnico: cualquier alteración del objeto debe hacer que se parezca a sí misma como auténticamente existió en algún momento de la historia. Esto es toda una paradoja: la única cosa que el restaurador en realidad puede hacer más o menos auténtico es algo que en realidad no puede existir en el mundo real: la idea del objeto, ya que dejó de ser, el modelo idealizado que el objeto restaurado debe ser hecho para parecerse lo más posible a un modelo que independientemente de lo investigado, no puede ser sino un hipótesis o una memoria.”¹⁹⁰

En definitiva, el concepto de autenticidad tal como se utiliza y se entiende tiene muchos problemas como se puede comprobar, pero sí se da como útil y necesario para expresar gustos, preferencias, o ideales del pasado lejano o reciente, por lo menos hay que ser conscientes de que lo que se expresa es eso y no otra cosa; o dicho de otra manera, no utilicemos este concepto para esconder que la restauración es una actividad sujeta al gusto, a los conocimientos y a la destreza del restaurador que la interpreta.

¹⁹⁰MUÑOZ VIÑAS S. “Beyond authenticity” Art Conservation and Authenticities: Material, Concept, Context , (Hermens and Fiske eds, Archetype Publications Ltd, Londres, 2009) Pág. 33-37



CAPITULO III

SUBJETIVIDAD Y RESTAURACIÓN

1. LA RESTAURACIÓN COMO ACTIVIDAD SUBJETIVA

1.1 ¿De dónde surge el conocimiento sobre el que se fundamenta la restauración?

La restauración, como ciencia humana, se preocupa de conservar y restaurar los bienes culturales que interesan a las personas, se ocupa de mantener todos aquellos objetos que apreciamos para que perduren para las generaciones venideras, y nos ofrece la visión de la obra de forma renovada y acorde a unos criterios que se fundamentan en el conocimiento. Por lo que en la base de esta ciencia que se preocupa de los objetos nacidos de las manifestaciones culturales y sociales de todas las épocas de la humanidad es lógico preguntarse ¿De dónde surge el conocimiento sobre el que se fundamenta la restauración? ¿Cuál es el elemento determinante, el sujeto o el objeto?

Si no se cuestiona la existencia del objeto, la solución está en la premetafísica, con las dos opciones que a lo largo de la historia han pugnado por dar respuesta a esta pregunta básica de la filosofía. Un proceso basado en las verdades, en el conocimiento que emana del objeto (objetivismo) o por el contrario, en la defensa de que es el sujeto que la interviene el que aporta su conocimiento para responder a sus propias necesidades de ese objeto (subjetivismo).

Si, en cambio, se cuestiona el carácter ontológico del objeto, o sea si existe o no en sí mismo, la respuesta es la metafísica con sus tres opciones: admitir que todos los objetos tienen un ser ideal, mental, que es la tesis del idealismo, o que además de objetos ideales hay objetos reales, independientes del pensamiento, tesis del realismo, o el intento

de mediación de éstas, no conocemos las cosas como realmente son, en sí mismas, sino como se nos aparecen, fenomenalismo.¹⁹¹

El objetivismo y el subjetivismo son posturas epistemológicas enfrentadas desde el inicio mismo de la filosofía, desde la antigüedad clásica. Para el objetivismo, la realidad es existente por sí misma y accesible por vías racionales. Por ello, toda filosofía que entienda que esa realidad queda fuera de la acción humana y que tiene su dinámica al margen de la misma será objetivista; racionalismo, pragmatismo, materialismo, positivismo, cientifismo o estructurismo. De todas estas ramas de la filosofía es el positivismo el que más claramente ha influenciado en la teórica restauradora del siglo XX. Esta tesis considera que los hechos empíricos puros son la única base del conocimiento, banalizando la pretensión de ir más allá de lo empírico. Para el fundador y máximo representante de este movimiento cultural Augusto Comte:

*“Todo lo que no es estrictamente reducible al simple enunciado de un hecho particular o general, no puede tener ningún sentido real o inteligible”*¹⁹²

La doctrina de Comte se recoge en su obra *“Curso de filosofía positiva”* escrita entre 1830-1842, en ella se marca el inicio de lo que propiamente se entiende por positivismo. El sistema que considera objeto de conocimiento únicamente los hechos de experiencia y sus conexiones; se debe abandonar, por tanto, la pretensión ilusoria de alcanzar la realidad en su esencia y en sus causas reales. El objeto de la ciencia no será ya la investigación de la causa, sino la determinación de las leyes invariables a las que están sometidas las realidades naturales.

El positivismo limita el saber al estudio matemático de los fenómenos sensibles.

¹⁹¹ Según Kant, el fenomenalismo (fenómeno, apariencia) es un intento de reconciliación entre el realismo y el idealismo. Para esta teoría, no se conocen las cosas como son en sí, sino como aparecen. Para el fenomenalismo hay cosas reales, pero no podemos conocer su esencia. Sólo podemos saber que las cosas son, pero no “lo que son”. El fenomenalismo coincide con el realismo en admitir cosas reales; pero coincide con el idealismo en limitar el conocimiento a la conciencia, al mundo de la apariencia, de lo cual resulta inmediatamente la incognoscibilidad de las cosas en sí. El mundo en que vivimos es sólo nuestra conciencia, y no están presentes las condiciones para conocer lo que está fuera de ella, al mundo en sí. No es posible conocerlo prescindiendo de nuestra conciencia y de las categorías o formas a priori de su naturaleza subjetiva. Todo intento de conocer un objeto es traducido en formas o categorías de la conciencia, por lo que no es el objeto en sí lo que tenemos delante, sino que éste *se nos aparece*, es decir, lo que tenemos delante es un *fenómeno*.

¹⁹² COMPTE A. Discurso sobre el espíritu positivo. AGUILAR, Buenos Aires 1965 Pág. 54

Durante el siglo siguiente, esta doctrina fue reformulada de modo más preciso y sutil por el neopositivismo¹⁹³. En el campo de la restauración el pensador más influyente que marcó el camino teórico siguiendo esta doctrina fue Camilo Boito, siendo sus tesis las inspiradoras del documento más importante del siglo XX para entender las intervenciones patrimoniales, la *Carta de Atenas*.

Es cierto que actualmente el positivismo, tal como fue formulado por Comte, goza de poca credibilidad entre los especialistas y puede considerarse superado debido al desarrollo de los estudios históricos y de algunas reflexiones de la filosofía contemporánea.

Pero si se presta atención a la raíz del positivismo, es decir, al científicismo que lleva a la absolutización de la ciencia y a la negación de la metafísica, se puede decir que el positivismo no está superado. Con otros nombres, continúa como actitud de fondo en muchos ámbitos de la cultura y en muchos sectores educativos, científicos, políticos y del derecho. Sigue teniendo vigencia como perspectiva, como mentalidad, aún entre personas que no son conscientes de haber adoptado este punto de mira.

*“Aún cuando muchos han certificado su muerte, el positivismo, curiosamente, está aún vivo, no tanto si se le considera en sí mismo –como una doctrina coherente–, pero sí en cuanto imbuido y disuelto en la estructura de la ciencia, y lo que es más importante, en la visión científica del mundo”*¹⁹⁴

¹⁹³ En el siglo XX, la visión científicista propia del positivismo fue reformulada por el Círculo de Viena con los recursos de la lógica matemática y de la filosofía del lenguaje. Para el neopositivismo, la totalidad de la realidad es estudiada por las ciencias. La función de la filosofía se limita a aclarar el sentido de las proposiciones (enunciados) o sea, al análisis lógico mediante el cual se delimita qué proposiciones tienen sentido y cuáles no lo tienen (criterio de demarcación, que se reduce al criterio empirista de significado y, en definitiva, al principio de verificación empírica). Los fundadores del Círculo de Viena estaban convencidos de que la metafísica y la teología llevaban a perderse en pseudos-problemas. Se trata de una nueva modalidad del científicismo. Mientras en el antiguo positivismo la negación de la metafísica y de Dios se veía como resultado de un progresivo avance de las ciencias, que serían capaces de llegar en el futuro a resolver todos los problemas, teóricos y prácticos, en el neopositivismo (desmoronada ya la fe optimista en las capacidades de la ciencia), se afirma de un modo más cauto y sutil que existen problemas carentes de sentido y se restringe el campo de los problemas “dotados de sentido” a los que la ciencia puede de hecho, al menos en principio, afrontar y resolver.

¹⁹⁴ SKOLIMOWSKI H. Racionalidad evolutiva. Departamento de Lógica de la Universidad de Valencia. 1979 Pág. 35

En este sentido, la difusión y penetración del positivismo es mucho mayor de lo que podemos imaginar. Sanguinetti lo expresa de modo sintético:

“La entrada del punto positivista en las ciencias occidentales, en la físico-química, en la biología, en las ciencias humanas, es un hecho notorio y de enormes proporciones, y constituye además un proceso que todavía sigue en curso, de cuyo alcance práctico y moral quizás no nos damos cuenta perfectamente. En cuanto a la eficacia universal de su influjo, basta considerar que si el área de influencia de los filósofos se restringe en cierto modo a los que se dedican a estudiarlos por motivos profesionales o de otra índole, la filosofía positivista llega a todos pacíficamente, a través de la enseñanza de las ciencias en los estudios básicos, medios y superiores, alcanzando una penetración de la que pocas doctrinas podrían gloriarse.”¹⁹⁵

Puede decirse que en el momento actual, el positivismo, al menos su carácter cientificista y su exclusión de la metafísica, constituye muchas veces una especie de “atmósfera” filosófica dominante, que parece penetrar en el siglo XXI con aires de triunfo. Por ello, para el sentir de muchos, nada de lo que no se puede demostrar en laboratorio es válido. Y como no podía ser diferente, el oficio de conservar y restaurar los bienes que aprecia la sociedad actual está volcado en los avances tecnológicos, parece como si la única forma de avanzar en este campo fuese observando una micromuestra, que el único camino posible para llegar a la verdad se esconda detrás de una probeta, detrás del positivismo. Como bien describe Rivera Blanco en su libro *“De varia restauratione”* nos encontramos en una dictadura de la tecnología sobre los criterios:

“La tiranía del laboratorio y de la tecnología, que abrumba a los profesionales, fagocita sus presupuestos y encanta a los patrocinadores y a las administraciones propietarias de los medios. La empresa va a remolque y muchas veces es la que dicta los métodos y los criterios.”¹⁹⁶

En cierta medida el objetivismo también se identifica por contraste al subjetivismo. Éste considera que no hay posibilidad de conocer o acceder a la realidad externa en sí y, en según qué planteamientos,

¹⁹⁵ SANGUINETI, J.J., *Augusto Comte: “Curso de Filosofía positiva”*, Emesa, Madrid 1977
Pág. 34-35

¹⁹⁶ RIVERA BLANCO, J. *De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica*. Abada editores, 2008. Madrid.página 223

cuestiona la existencia de esa realidad externa, por ello valora al sujeto observador como lo fundamental en cualquier proceso de pensamiento y hace depender de él, en mayor o menor medida, el ser de las cosas: subjetivismo, relativismo, empirismo, historicismo, sofismo.

Por otro lado, si se cuestiona la existencia del objeto (metafísica), encontramos a los dos personajes del siglo XVIII que más han influido en la filosofía moderna, Berkeley con el idealismo subjetivo e Immanuel Kant. Este propició un cambio de enfoque, marcó el punto de inflexión de la relación objeto-sujeto al invertir los términos y establecer que los objetos se han de regir por nuestro conocimiento. Es lo que se conoce como idealismo transcendental, su giro copernicano.

“[...]hemos probado suficientemente que todo lo que es intuido en el espacio o en el tiempo, esto es, todos los objetos de una experiencia posible para nosotros, no es otra cosa que fenómenos, es decir, simples representaciones que [...] no tienen fuera de nuestro pensamiento existencia fundada en sí.”¹⁹⁷

Lo que quiere decir Kant es lo siguiente: sólo se pueden conocer las cosas en la medida en que están sometidas a las formas de nuestra sensibilidad, y puesto que el espacio y el tiempo no son propiedades reales de las cosas sino algo puesto por el sujeto, es evidente que no podemos conocer jamás las cosas tal como son en sí mismas, sino sólo las cosas tal como se nos muestran. A lo que aparece al sujeto, Kant lo llama "fenómeno", y a la cosa en sí, "noúmeno". Usando esta terminología, podemos resumir lo que venimos diciendo: no podemos conocer el noúmeno, sino sólo los fenómenos. Las cosas en sí, precisamente porque son en sí y no en nosotros, son incognoscibles.

El idealismo pretende reducir el mundo a una actividad del espíritu, pretende identificar el objeto con el sujeto o consciencia. En una postura más extrema a esta corriente, encontramos el idealismo subjetivo de Fichte¹⁹⁸, que da un paso más y reduce al sujeto todas y cada una de las cosas, que lo es todo.

En el campo de la restauración, sucede algo curioso. Aunque en los talleres, la actitud es de un marcado carácter positivista, la herencia recibida, sobre la que se fundamentan los criterios de las últimas

¹⁹⁷ KANT I. *Crítica del Juicio*.

¹⁹⁸ ZARATE H. Fichte: el idealismo subjetivo. Salaceta pág. 22-30
www.salacela.net/pdf/8/articulo2.pdf

décadas, se basa en un reconocido idealista, Cesare Brandi, el cual es seguidor de las ideas de Benedetto Croce¹⁹⁹. Hay que recordar que el neoidealismo de Croce se reformula a partir de los postulados de Hegel, del idealismo absoluto.

*"[...] el hombre no posee nada más que la experiencia inmanente de su espíritu. No existe mundo."*²⁰⁰

Para Brandi, como pensador idealista, la restauración gira alrededor del momento de reconocimiento de la obra de arte, como instante de acceso a una realidad superior, de la que el objeto es su fundamento. La obra posee un doble carácter, como realidad estética e histórica a las que Brandi llama *instancias*. Éstas son fundamentales ya que son las que constituyen los medios de acceso a la realidad y al conocimiento que la obra contiene. Por otro lado establece que la obra de arte goza de una unidad potencial que le da identidad a pesar del tiempo y las transformaciones.

Especialmente con la doctrina de la unidad potencial, Brandi deja claro que al restaurar la materia sólo se hace un acondicionamiento para que la imagen verdadera de la obra de arte se haga presente. La unidad de la obra, como dice Brandi, no es una unidad física, no es algo que seamos capaces de percibir por medio del intelecto de forma metódica, sino solo como una intuición. Por tanto, la unidad sigue ahí, no se puede fragmentar, aunque la obra este fragmentada, es algo que no está en la materialidad de la obra sino fuera de ella.

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, y es esta la parte de su discurso que realmente llega a los talleres.

Hoy el idealismo como filosofía de trabajo está denostado, cuestionado porque éste admite que lo que no puede verse puede ser comprendido; pero para el hombre de hoy lo que rige es "ver para creer", "ver para entender", incluso se utiliza el término "idealista" en general de manera peyorativa, dándole una connotación de lo que es ilógico, e imposible de realizarse.

¹⁹⁹ RUSPONI E. *La filosofía del espíritu de Benedetto Croce: arte, filosofía e historia*. Cuadernos de Filosofía italiana 2000 nº extraordinario. Págs. 609-627

²⁰⁰ *Ibíd.* Pág 618

1.2 El subjetivismo como respuesta

El subjetivismo es toda una teoría del conocimiento donde el carácter de verdad se hace dependiente en una forma o, en otra, del sujeto que conoce, por ello, podemos afirmar que lo que es verdad para un sujeto puede no serlo para otro. En general es la reducción de toda verdad y moralidad a la individualidad psíquica del sujeto particular, siempre variable e imposible de trascender, sin posibilidad alguna de validez de una verdad absoluta universal, limitando por ello la validez de la verdad al sujeto que conoce y juzga²⁰¹.

La subjetividad en el pensamiento moderno, el neokantismo²⁰², ha dado un giro importante, ya no es Dios el centro y explicación del cosmos; es ahora el hombre el que está en el centro de las cosas y ellas son las que giran alrededor de él. El subjetivismo se presenta aquí despojado de todos los accesorios metafísicos y psicológicos, como expone la escuela de Marburgo.²⁰³ El sujeto, en quien el conocimiento aparece fundado en último término, no es un sujeto metafísico, sino puramente lógico. El sujeto cognoscente es el que, como diría Protágoras:

*“Es la medida de todas las cosas”*²⁰⁴

²⁰¹ El relativismo tampoco admite ninguna verdad absoluta, que tenga validez universal, pero mientras el subjetivismo hace depender el conocimiento humano de factores que residen en el sujeto cognoscente, el relativismo subraya la dependencia de factores externos. Como tales considera la influencia del medio, del espíritu, del tiempo, la pertenencia a un determinado círculo cultural y los factores determinantes contenidos en él.

²⁰² *Neokantismo*. Wikipedia la enciclopedia libre. [en línea]. [consultado el 12-11-2014]. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Neokantismo>

²⁰³ La escuela de Marburgo es una corriente del *neokantismo*. Sus principales representantes fueron *Cohen*, P. Natorp, *Cassirer*, R. Stammler. Dejaron de lado la tendencia materialista en la doctrina de *Kant* y pasaron a ocupar las posiciones del idealismo subjetivo consecuente. Según la doctrina de la Escuela de Marburgo, la filosofía no puede ser un saber sobre el mundo, sino que se reduce a la metodología y la lógica de las ciencias particulares.

²⁰⁴ Debido a que las obras de Protágoras se perdieron en su totalidad, esta frase ha llegado hasta nosotros gracias a que varios autores antiguos, como Diógenes Laercio, Platón, Aristóteles, Sexto Empírico o Hermias, la refirieron en sus obras. De hecho, según Sexto Empírico, la frase se encontraba en la obra *Los discursos demolidores*, de Protágoras. Nacido en Abdera, en 485 a. de C., y fallecido en 411 a. de C., fue un célebre sofista griego, reconocido por su sabiduría en el arte de la retórica y famoso por haber sido, a juicio de Platón, el inventor del papel del sofista profesional, maestro de retórica y conducta.

El subjetivista niega que exista tal cosa como “la verdad” sobre una cuestión determinada, la verdad que corresponde a los hechos. En su opinión, la verdad varía de consciencia a consciencia al cambiar los procesos o los contenidos de cada uno; la misma afirmación puede ser cierta para una consciencia y falsa para otra. La señal prácticamente infalible del subjetivista es el negarse a decir, sobre una declaración que acepta: “Es verdad”; en vez de eso, él dice: “Es verdad – para mí (o para nosotros)”. No existe la verdad, sólo la verdad relativa de un individuo o un grupo – la verdad para mí, para ti, para él, para ella, para nosotros, para vosotros, para ellos.²⁰⁵

Dentro de esta teoría epistemológica, se puede diferenciar entre el subjetivismo débil y el radical. El subjetivismo “débil”, puede entender que existan las cosas externamente al sujeto pero, en cualquier caso, hasta que no son percibidas por experimentadas por éste no pueden ser conocidas o existentes en la práctica, por el contrario el subjetivismo “radical” dice que las cosas carecen de realidad externa al sujeto, que incluso si existen externamente no existen hasta que no sólo son observadas sino categorizadas, definidas y nombradas por el sujeto, por lo cual, tengan ontología propia o no, para el observador no la tendrá hasta el momento en que éste se la dé. Esta forma de subjetivismo extremo se llama también solipsismo²⁰⁶.

En este punto es conveniente recordar que los bienes que se quieren conservar, aquellos objetos a los que se califican de patrimonio, sus valores, lo que los hace diferentes para la sociedad, son flexibles y cambiantes en el tiempo al ser dados por los sujetos que los contemplan. A cada momento, se proyectan valores nuevos, se desechan los antiguos o se renuevan a interés. Y esto es lo realmente importante, que el sujeto es quien decide qué objetos alcanzan la consideración de patrimonio, qué objetos se quieren conservar porque se aprecian y necesitamos de su eficacia simbólica. En resumen, y citando las palabras de Bonsanti:

²⁰⁵ OMINGOD. Definición de subjetivismo en Subjetivismo.org Consulta en Línea 25/9/2015 <https://objetivismo.org/subjetivismo/>

²⁰⁶ Nada existe hasta que es conocido y experimentado por el sujeto, y que es éste quién al hacer eso crea las cosas en sí o, cuando menos, que confirma su existencia, dicho de otra manera, nada existe hasta que es comprobado por el sujeto que existe. Con lo cual el solipsismo viene a decir que lo único que existe realmente es el propio yo del sujeto, obviamente, desde este punto de vista cada “yo”, cada sujeto, solo tendrá constancia de la real existencia de sí mismo, ni siquiera será válida teóricamente la existencia de otras personas por sí mismas.

“el elemento característico no está en el objeto sino en el sujeto”²⁰⁷

David Lowenthal, profesor de Berkeley, destaca que ante la imposibilidad de obtener un conocimiento objetivo del pasado al ser inevitable que nuestros juicios y preferencias contaminen la intervención, defiende que los objetos del pasado son adaptados a las circunstancias presentes a través de la restauración y con ello desarrolla su crítica al objetivismo. En su obra *“El pasado es un país extraño”* realiza un análisis sobre la percepción que tiene y ha tenido el hombre a lo largo de la historia y de cómo dicho pasado interviene o afecta al presente.

“El pasado es un lugar extraño cuyos rasgos se forman a partir de las predilecciones contemporáneas, y su otredad está domesticada por nuestros propios actos de restauración de sus vestigios”²⁰⁸

Desde el postulado del subjetivismo radical, tenemos las aportaciones de Cosgrove en el campo de la restauración, el cual aboga por la libertad creativa; dado que el patrimonio es cambiante y no se pueden marcar criterios objetivos, hay que aceptar que se puede actuar de forma subjetiva plena, sin cortapisas, de forma creativa dentro de la evolución temporal de la obra, como un hecho más de su historia, una nueva intervención en el proceso vital de la obra.²⁰⁹

“[...] cualquier decisión de desplegar determinadas habilidades especiales para devolver un objeto a su estado -original-, a un estado intermedio o simplemente para conservarlo en su estado actual, es por definición arbitraria, y debería ser considerada como tal. La restauración puede por lo tanto ser considerada como una intervención creativa.”²¹⁰

Por ello entienden, que la creatividad no se deriva de los defectos del restaurador, sino del propio hecho de restaurar. Dado este enfoque de la cuestión, hay que preguntarse, si la negación del objetivismo, del

²⁰⁷ BONSANTI, G. *Riparare l'arte en OPD*, restauro nº9. 1997 pág. 109

²⁰⁸ LOWENTHAL D. *El pasado es un país extraño*. Traducción de Piedras Monroy P. AKAL S.A. 1998 Madrid

²⁰⁹ Óp. Cit. MUÑOZ VIÑAS S. *Teoría contemporánea de la restauración*. Editorial Síntesis 2003 pág. 140

²¹⁰ Cita de Cosgrove extraída de MUÑOZ VIÑAS S. *Teoría contemporánea de la restauración*. Editorial Síntesis 2003 Pág. 103

abandono de la idea de una verdad singular implica una libertad extrema.

No parece pertinente este enfoque radical, donde, dado que actuamos de modo subjetivo, se permite proceder como un artista dentro de la evolución temporal de la obra. Esta libertad individual mal entendida niega la aceptación de que cada individuo tiene una visión del problema, es decir, ésta es mi verdad pero acepto que tú tengas otra verdad y por lo tanto lo lógico es llegar a un consenso entre todas las partes involucradas. La negación de esto, como decía, nos conduce a lo contrario; mi verdad es la única válida. Con esta postura nos acercamos peligrosamente al autoritarismo, a la dictadura de las élites privilegias y al egocentrismo.

Este modo de actuar, aunque parezca fuera de cualquier opción real, desde luego no se suele encontrar en los informes de restauración de los bienes mueble, se observa en algunos modos de actuar de la restauración arquitectónica.

Aceptar como inevitable la subjetividad, no implica tomar una decisión individual, sino todo lo contrario, implica que, al tener diferentes caminos válidos para llegar a la verdad, sea necesario el consenso y el diálogo. Y que para ello, en los equipos multidisciplinares tienen que estar incluidos también los usuarios del bien porque, desde esa puesta en común, se tiene que encontrar la opción que menos defraude a la verdad de la mayoría.

Dicho esto, en este punto es importante hablar de la existencia de la intersubjetividad, la cual tiene que ver con el acuerdo, con la creación de espacios compartidos para el aprendizaje, y con interacción social. La intersubjetividad pone énfasis en que la cognición compartida y el consenso son esenciales en la formación de ideas, significados y relaciones.²¹¹

Se puede afirmar que cuando dos o más personas (sujetos) comparten la misma percepción de una realidad (objeto) existe intersubjetividad. Tiene que ver con la capacidad de entenderse las personas, es el lugar que permite esa mutua comprensión, es un espacio común de interacción entre los distintos sujetos. Y es aquí exactamente donde el nuevo concepto de restauración tiene cabida.

²¹¹ ROA GUZMAN M. *Intersubjetividad, necesariamente*. Consulta en línea 2/ 12/2016 pedrotorres.org/intersubjetividadnecesariamente

1.3 La subjetividad en la intervención

Los restauradores unificamos en nuestra actividad conocimientos científicos con habilidades técnicas o artesanales, o dicho de otra forma, la información que nos aporta las ciencias del conocimiento las aplicamos con habilidad plástica. Pero esa información previa, esos conocimientos no hablan por sí solos, hay que interpretarlos para poder actuar, y cada restaurador, según sus conocimientos, sus valores estéticos y su juicio crítico, obtiene una idea de su resultado idóneo, una idea totalmente subjetiva. Ya no sólo se parte de la consideración de que el patrimonio es el que es porque lo reconocen los sujetos, sino que también cada decisión tomada y ejecutada dependerá del sujeto o sujetos que lo intervengan.

Cuando un restaurador actúa está reinterpretando el objeto cultural, primando unos datos por encima de otros, interpretando la obra bajo su punto de vista y enfatizando un mensaje u otro. El gusto del restaurador, por tanto, tiene mucho que ver con el resultado final de la intervención, por lo que ningún proceso puede ser neutro.

Esta decisión crítica, como afirmaba el teórico de la restauración y precursor de la llamada “escuela Romana”, Giovanni Carbonara²¹² será subjetiva, pero no por eso tiene que ser arbitraria y sin fundamento. Se debe llevar a cabo según criterios de cultura, no pseudoculturales, utilitarios y simbólicos, tanto en lo que hay que quitar como en lo que hay que añadir. Por lo que la cualidad que marca más profundamente el camino de la intervención será nuestra capacidad de interpretar la información previa, lo que Carolusa González Tirado define como artista-intérprete.

“si el restaurador no entiende el objeto que tiene en sus manos, si no es capaz de apreciar sus cualidades particulares, es imposible que pueda dirigir las acciones de restauración hacia la recuperación de sus cualidades intrínsecas. Es como ponerse a caminar sin saber a qué punto se quiere llegar. Así, una mala restauración distorsionará la apreciación que se tenga del objeto y, por ende, la manera en la que se conciba el pasado. El

²¹² CARBONARA G. *La reintegración de la imagen. Los problemas de la restauración de monumentos.* Roma, Bulzoni, 1976

ejercicio de la restauración implica, por lo tanto, una fuerte responsabilidad cultural”²¹³

También, hace especial hincapié, en la necesidad de establecer de antemano el fin de la restauración.

“Al restaurar un objeto, no sólo es importante tener en mente los principios éticos de la conservación, tales como la reversibilidad o la mínima intervención: es esencial haber establecido de antemano el fin de la restauración, esto es, que es lo que se pretende lograr mediante el tratamiento de restauración”²¹⁴

El valor que se dé a la historicidad de la pieza, la importancia simbólica para su sociedad, el valor estético, económico, turístico, emotivo o devocional, sean cuales sean las cualidades que hacen especial esa obra, tienen ser los que marquen activamente el resultado. Por tanto, el gusto o nuestra interpretación de las necesidades basadas en nuestro propio aprendizaje serán básicos para marcar el horizonte de expectativas.

La evolución de la sensibilidad cultural a lo largo de los siglos nos ha enseñado que las guías y principios éticos que aplicamos cambian y evolucionan mucho más rápido de lo que se piensa a priori y que estos principios además hay que circunscribirlos dentro de su ámbito cultural. Por lo tanto, lo que puede ser válido para un anglosajón puede que no lo sea para un latino. Siendo criterios perfectamente defendibles pueden ser totalmente contradictorios unos con otros y, por tanto, subjetivos.

Hay que recordar la polémica de finales del siglo XIX, la mente preclara de uno de los pensadores más importantes e influyentes del mundo del arte, planteó un discurso impecable sobre lo que la Restauración estaba haciendo sobre los monumentos. Ruskin, levantó violentamente la voz para frenar los abusos irrespetuosos e hipotéticos de las acciones restaurativas que se estaban llevando a cabo en su época.

La negación de la hipótesis como modo de actuación, es esencial para no incurrir en errores irrespetuosos. Como dijo, también

²¹³ GONZÁLEZ TIRADO C. *El restaurador como artista-intérprete*” Revista Intervención. Escuela nacional de Conservación, Restauración y Museografía. Año 1, Núm. 1 Enero 2010 pág. 7-15

²¹⁴ *Ibíd.* Pág. 9

inteligentemente, a mediados del siglo pasado el conservador del Louvre Rene Huygue; ante la duda, detente.

*“la restauración es casi una cuestión de moral. Negar la existencia de cualquier daño no es repararlo; ignorar un obstáculo no es eliminarlo. Si existe la más mínima duda, deténgase... la prudencia excesiva deja el futuro abierto sin comprometerlo, pero los errores cometidos por presunción son irreparables”.*²¹⁵

Hoy en día coexisten teorías y métodos de actuación según las distintas tradiciones culturales o escuelas, que ante problemas estéticos parecidos, ofrecen soluciones diferentes.

También, es importante recordar el debate enriquecedor que a mediados del siglo pasado se dio entre la escuela británica y la italiana, la conocida como *“La Cleaning Controversy”*, en relación con el proceso de la limpieza de pinturas. El debate surge cuando tras la exposición *“Cleaned Pictures”*, inaugurada el 9 de octubre de 1947 en la National Gallery de Londres, un año después de la reapertura del museo tras el dramático paréntesis de la guerra, en el catálogo de la exposición, con prólogo de Philip Hendy, se explica que la visión que se tenía de las pinturas antiguas estaba condicionada por el oscurecimiento de los barnices y la aplicación intencionada de elementos falseantes como repintes y barnices tintados.²¹⁶ Los anglosajones influidos por las ideas de reformistas de principios del siglo pasado *“la restauración científica”* buscaron lo que ellos entendían por original. El departamento científico de la National Gallery dictaba:

*“El deber de un museo es el de presentar los cuadros tan exentos como sea posible de alteraciones. No debería haber más que una regla: presentar la obra bajo un aspecto tan próximo como sea posible al que tenía en origen. La suciedad, el barniz ensombrecido o que se ha vuelto semiopaco, los barnices teñidos aplicados después, los retoques que no se integran en el original, los repintes que lo recubren, los añadidos a la composición, tales son los diferentes factores que vienen a alterar el carácter original de la obra.”*²¹⁷

²¹⁵ SÁNCHEZ ORTIZ A. *Restauración de obras de arte: pintura de caballete*. AKAL 2012 Madrid Pág. 13

²¹⁶ BARROS GARCÍA, J. M. *Fundamentos metodológicos en la limpieza de estructuras pictóricas: una visión objetiva* Revista IDEA PH Boletín 30 pág. 75-84

²¹⁷ *The care of the paintings*, Unesco, Londres 1990, Pág. 58

La forma de entender la restauración de los anglosajones influidos por esta corriente intervencionista desde hace más de un siglo y por el gusto por lo moderno, de la nueva estética colorista del impresionismo, el cartelismo y las luces de neón como explica Gombrich en su obra *Arte e ilusión*²¹⁸, requieren de acabados que borren toda huella del paso del tiempo.

La escuela italiana, por el contrario defienden la restauración como un mal necesario, toda intervención es un trauma para la obra, por lo que hay que intervenir lo mínimo posible, y si se interviene no se debe poner en peligro los materiales que conforman la obra, ni tampoco la información que pueda haber añadido la historia. Y, por supuesto, las reintegraciones deben seguir un método discernible para no engañar al espectador.

Teóricos como Brandi, al que se puede dar el título de padre de la restauración moderna, Baldini o Paul Philippot marcaron la forma de entender las obras del pasado, de nuestra cultura.

*“ninguna restauración podrá pretender jamás restablecer el estado original de una pintura, sólo revelar el estado actual de los materiales originales”.*²¹⁹

Así pues, estas dos grandes corrientes, presentan dos fórmulas muy diferentes de entender la restauración de la imagen perdida. En función del azar, la intervención sobre la imagen será diferente, por ejemplo, una misma obra de Velázquez tendría un resultado distinto según estuviera depositada en los fondos de la National Gallery de Londres o en el Museo del Prado. Por ello resultó sorprendente que en 1984 se le encargara la limpieza de *Las Meninas* de Velázquez al profesor John Brealey,²²⁰ inglés afincado en Estados Unidos y jefe del Gabinete del Metropolitan Museum de Nueva York.²²¹

La restauración fue muy polémica, tanto por los procedimientos seguidos como por el resultado obtenido. Los técnicos españoles no

²¹⁸ GOMBRICH E. H. *Arte e ilusión*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, pág. 61.

²¹⁹ PHILIPPOT P. *El concepto de pátina y la limpieza de pinturas*. PH Boletín del IAPH nº 15, Sevilla 1996 Pág. 92-94

²²⁰ MENA MARQUE M. *La restauración de las Meninas de Velázquez*. Boletín del Museo del Prado Tomo 5, 1984 Págs. 87-107

²²¹ MACARRON MIGUEL A. GONZÁLEZ MOZO A. *La conservación y la restauración en el siglo XX*. TECNOS Pág. 93

tenían la misma escala de valores al pertenecer a escuelas diferentes. Brealey explicaba el estado de la obra diciendo:

*“ver ahora Las Meninas es como oír una música a través de una puerta cerrada. Después de la limpieza el cuadro recobrará los colores que hoy están oscurecidos y aparentemente perdidos, y predominará el gris plateado típico de la pintura española del XVII y, sobre todo, típico de Velázquez.”*²²²

Tras la limpieza que se realizó en tan solo veintitrés días, afirmó:

*“Las Meninas ofrecen ahora una tonalidad maravillosa, la misma que dio Velázquez en 1657, y que el tiempo y los barnices amarillentos habían deteriorado. Las veladuras, lejos de desaparecer como algunos temían, han asomado nuevamente, y de repente el cuadro se ha hecho más profundo, más luminoso.”*²²³

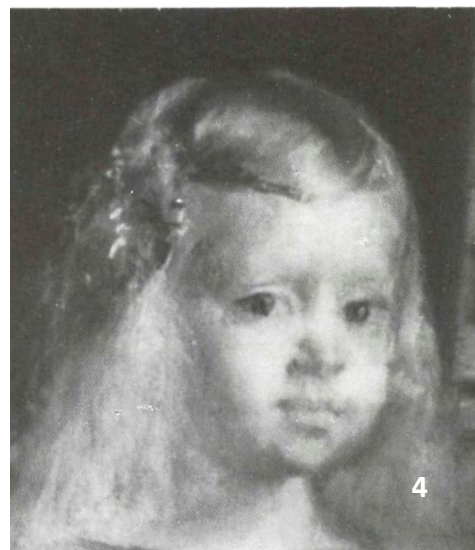
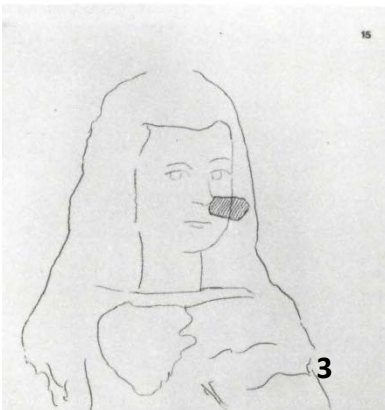
La restauración borró toda huella del paso del tiempo sobre la obra, ese velo que el tiempo aporta, que crea atmósfera y que nos distancia de la obra recién pintada. Ese estrato tan discutido como apreciado, “la pátina”. Esa capa que la corriente anglosajona eliminaba siempre por defecto.

Ahora bien, siendo importantes estas dos tendencias subjetivas, no son más que la base sobre la que cada técnico construirá su personal forma de entender la restauración de la imagen. También influirán sus compañeros cercanos de profesión, su educación, su escuela o sus profesores.

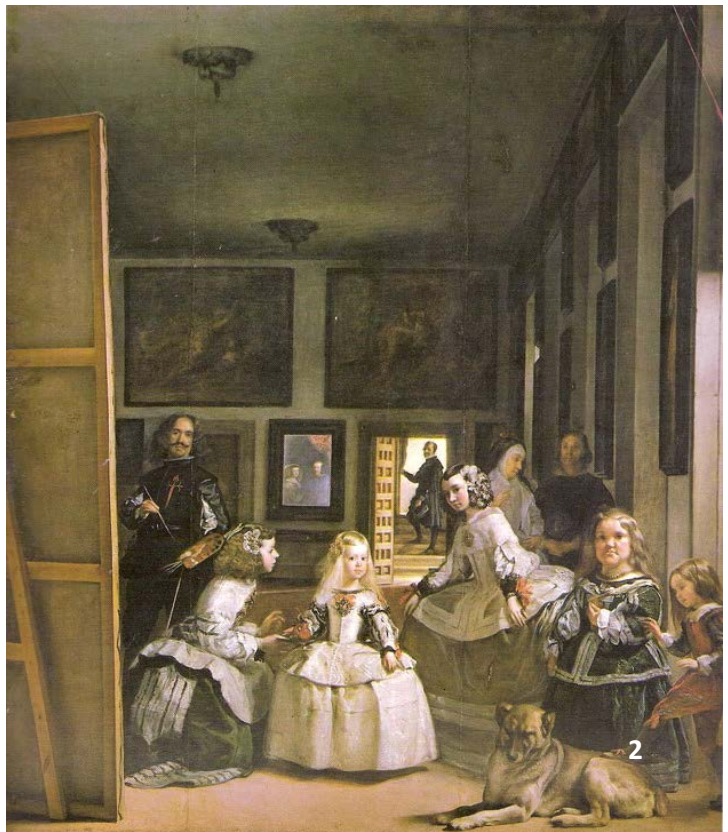
Y aun así, estaremos de acuerdo, pues, en que no todos los restauradores que se han formado en el mismo lugar, por ejemplo en Valencia, responden igual ante el mismo problema, porque también influirán las dificultades a las que se hayan enfrentado antes, la personalidad a la hora de defender sus principios ante los diferentes agentes que influyen en el mundo del arte, el gusto, las necesidades estéticas, e incluso la inquietud por conocer la diversidad de propuestas de intervención que son posibles.

²²² Ibíd. Pág. 93

²²³ Ibíd. Pág. 94



- 1.-Detalle inicial
- 2.-Detalle final
- 3.-Croquis de la pérdida intervenida
- 4.-Detalle inicial con reflectografía infrarroja
- 5.-Detalle final con luz ultravioleta de la reintegración



- 1.- Vista Genera Inicial
- 2.-Resultado final de la intervención



2. ESTÉTICA Y RESTAURACIÓN

El término “estética” proviene del griego αἴσθησις (*aísthêsis*) y quiere decir sensación, fue introducido por el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten en el siglo XVIII,²²⁴ con la intención de reconducir al ámbito del saber científico el conocimiento sensible, aunque es más cercano a la verdad atribuir a Immanuel Kant el nacimiento y sistematización de este concepto como nueva disciplina,²²⁵ para la cual, el juicio estético es un juicio autónomo y subjetivo.

El enfoque de Kant puede parecer desfasado y ya superado por la llamada filosofía del arte, al centrar su atención sobre la belleza natural y el gusto. Pero, es muy interesante entenderle porque dio una visión muy actual de la autonomía de lo estético, así como nos acercó a la idea de la intersubjetividad, la cual juega un papel imprescindible en la experiencia estética desde el ámbito de lo subjetivo pero a su vez universal.²²⁶ Intenta mostrar que hay algo en nuestra experiencia humana que, aunque no pueda ser objetivable, es accesible intersubjetivamente.

Para Kant, la estética es cómo:

*"el sujeto se siente a sí mismo tal como es afectado por una representación".*²²⁷

Lo importante es cómo, en un sentido estético, esa representación nos afecta, cómo sentimos a propósito de ella. Por ello, el juicio estético se basa en lo que al sujeto le gusta desinteresadamente, así éste encuentra que algo es bello no cuando ese algo resulta satisfactorio por otros motivos, sino, cuando ese algo gusta por sí mismo, por el hecho de ser como es, sin mediar ningún otro tipo de interés externo al respecto. Se

²²⁴ Alexander Gottlieb Baumgarten en su obra “*Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*” de 1735 introdujo por primera vez el término “estética”, con lo cual designó la ciencia que trata del conocimiento sensorial que llega a la aprehensión de lo bello y se expresa en las imágenes del arte, en contraposición a la lógica como ciencia del saber cognitivo.

²²⁵ YARZA DE LA SIERRA, I. *Estética*. 2013. Philosophia: Enciclopedia filosófica en línea. Consultado el 29/4/2015

²²⁶ FIANZA K. *la estética de kant: el arte en el ámbito de lo público*. Revista de Filosofía Volumen 64, (2008) 49-63. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-43602008000100004>

²²⁷ KANT, I. *Crítica de la facultad de juzgar*, traducción de Pablo Oyarzún. Caracas. 1991 pág. 121.

valora la belleza no en relación con el objeto que se analiza en sí, no trata sobre lo que sea éste sino sobre lo que despierta éste en el observador. No enfoca la cuestión desde la lógica sino que lo hace desde lo puramente estético, es decir, desde una base totalmente subjetiva y dependiente de la valoración sensorial del sujeto. Dicho de otro modo, a la consciencia de la representación del objeto se debe unir la satisfacción, el sentimiento o sensación que éste provoca al observador, para lo cual no hace falta un conocimiento del objeto en sí, por ejemplo, a alguien puede gustarle un capitel corintio, sin saber que se trata ni de un capitel corintio, ni siquiera que eso forma parte de una columna. Pero además, nos dice que ese sentimiento es de tal naturaleza que no puede confundirse con una mera reacción privada, exclusiva de una persona en particular.

Plantea que los juicios en los que atribuimos belleza son universales, esto es, que todos los que juzguen concuerden. Pero ocurre que, por definición, tales juicios son estéticos, es decir, informan a lo sumo sobre una reacción subjetiva a propósito de una representación. ¿Cómo puede un juicio subjetivo ser universal?

Cuando decimos que algo es "bello" no se está calificando objetivamente algo, sino informando cómo subjetivamente afecta. "Bello" no es, pues, un concepto que atribuyamos a las cosas simplemente por sus cualidades objetivas, sino un sentimiento que esperamos se suscite también en los demás. Lo que Kant sostiene es que, de hecho, al enunciar juicios estéticos, no estamos juzgando en virtud de determinadas características, conceptos o cualidades objetivas, de las cosas que se puedan conocer, como tampoco lo estamos haciendo por meras preferencias personales, del tipo "me gusta". Lo que ocurre, más bien, es que estamos planteando una exigencia muy especial: juzgar por el sentimiento de una forma que podamos atribuir a todos.²²⁸ Esto es, sin conceptos y de manera subjetiva; subjetiva, aunque no privada, sino universal. Su respuesta es que hay que admitir un "sentido común", una misma capacidad en los seres humanos para reaccionar estéticamente.

Por supuesto que el hecho de que algunas personas experimenten la belleza de una obra de arte no es en absoluto una garantía de que todos sientan lo mismo. No es la intención de Kant uniformizar los juicios, ni mucho menos establecer un canon de lo que legítimamente debería valer como una genuina reacción estética. Para él, la experiencia

²²⁸ FIANZA K. *la estética de kant: el arte en el ámbito de lo público*. Revista de Filosofía Volumen 64, (2008) 49-63. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-43602008000100004>

estética es autónoma en el sentido de que cada uno es quien juzga y, por ende, solo cada uno podrá reconocer la especificidad de su reacción estética. Es, por tanto, en cada individuo donde se presenta esa forma de reaccionar subjetiva que Kant llama "sentimiento", de manera que, por mucho que alguien esgrima razones y exponga su punto de vista para tratar de que otros reaccionasen como él, en la medida en que el núcleo de la experiencia estética es un sentimiento, ningún argumento podría llevar a hacer sentir de esa determinada manera.²²⁹ Y, sin embargo, como veíamos, la experiencia estética es también de tal naturaleza que en la reacción debe tomarse en cuenta a "*cada uno de los demás*"²³⁰, pues de otra forma sería meramente privada. Esto resulta esencial: cada uno es quien debe juzgar, pero teniendo en cuenta de alguna forma que los demás también pueden hacerlo así. Atendiendo a este rasgo, podemos afirmar que el juicio estético es intersubjetivo y que existe una dimensión no objetivable de nuestra experiencia que, sin embargo, legítimamente podríamos compartir con otros. En tal sentido, la experiencia estética es pública, plural y concierne a todos.

La experiencia estética requiere por lo tanto de dos elementos fundamentales, un sujeto que experimenta y un objeto que es experimentado, siendo no necesario que ese objeto sea una obra de arte. Pensemos en cuántos objetos se quieren conservar porque nos evocan sentimientos, sensaciones; un mueble que lleva en la familia varias generaciones, la partitura de una canción famosa, un traje de un torero tras un desenlace desafortunado...etc. Para Jacob López-Cano:

*"No es necesario que el sujeto se enfrente a una obra de arte para que tenga una experiencia estética. El restaurador no sólo trabaja sobre obras de arte pero siempre trabaja sobre objetos estéticos; sobre objetos que provocan la interacción entre el material objetivo y el subjetivo."*²³¹

Esto quiere decir, que desde el punto de vista de la restauración, es esencial comprender cómo se perciben los objetos que se han de intervenir, en qué imagen reside la experiencia estética del observador, porque si la intervención no conserva esa percepción, se puede dejar de sentir ese objeto como propio y con ello se perderán los valores

²²⁹ *Ibíd.* Pág. 54

²³⁰ KANT, I. *Crítica de la facultad de juzgar*, traducción de Pablo Oyarzún. Caracas. 1991 pág. 204.

²³¹ JACOB LOPEZ-CANO, A. *La restauración como experiencia crítica*. Actas del XV Congreso de Conservación y restauración de Bienes Culturales. Pág. 138

esenciales del bien. Para Cristina Escudero, también la estética está íntimamente relacionada con la experiencia del espectador:

“La estética ha establecido que los objetos —incluso los considerados artísticos— no son en sí mismos estéticos o no estéticos, estética es la experiencia del espectador, algo subjetivo que enmaraña la historia personal de cada uno con la propia historia de aquello que es contemplado, por lo que durante el desarrollo de la propia experiencia estética ciertos aspectos del inevitable deterioro de los materiales pueden adquirir valores de una poética simbólica y expresiva, mientras que para otros pueden constituir referencias negativas.”²³²

La experiencia estética se mantendrá si el objeto se sigue sintiendo como propio en función de los intereses, inquietudes o necesidades del observador porque todo proceso de intervención es un acto de reconocimiento y revalorización de los valores que contiene el objeto de análisis.

La relación entre la estética y la restauración no ha sido tratada por demasiados autores, la influencia del positivismo a lo largo de todo el siglo XX ha impedido que conceptos relacionados con sentimientos, emociones o gustos entren a formar parte de un acto que han considerado meramente científico y por lo tanto objetivo. Esa distancia entre la estética y los que piensan que la ciencia puede responder a todas las preguntas ha impedido apreciar y comprender que los preceptos estéticos actuales influyen en la toma de decisiones. El modo en el que percibiremos la obra tras la intervención estará ligada inevitablemente a la cultura nuestra época, que:

“los restauradores estamos condicionados como proclama Cesare Chirici del arte contemporáneo, tanto la forma de ver los tejidos figurativos del pasado como el modo de situarnos ante ellos.”²³³

Brandi es uno de los pocos que ha sido capaz de aunar dos mundos que no debieran estar tan distantes, no solo se ocupó de la teoría de la

²³² ESCUDERO, C. *la virgen del oratorio (terracota), restauración y sistema de presentación de la información: articulación de los sedimentos antrópicos de carácter histórico que concurren en la obra*. Actas del IV Congreso de GEIIC. Cáceres. Noviembre 2009. pág. 183

²³³ FANCELLI, P. *La actual dimensión estética de la restauración*. Actas del IV Congreso de GEIIC. Cáceres. Noviembre 2009. pág. 231.

restauración de obras de arte, sino que también elaboró una verdadera teoría estética.²³⁴ Y ello se nota, cuando antepone en las fases finales de la intervención la estética sobre la historia y cuando define la restauración como “*momento metodológico del reconocimiento de la obra*”.²³⁵

La teoría brandiana que tanto ha marcado los modos de hacer de los restauradores en el último tercio del siglo XX, en este aspecto parece como si se diluyera y, por lo tanto, se redujera a la aplicación de su famosa “*Apostilla al tratamiento de lagunas*”, a las técnicas de reintegración discernibles, parece como si la influencia del positivismo hubiese ganado la batalla a la instancia estética. Y esto se ve claramente, tanto en los estudios previos como en los informes finales, donde siempre se refugian en aspectos técnicos o científicos para explicar el resultado. La estética, en contadas ocasiones, entra a formar parte del análisis de la obra como aspecto imprescindible a tener en cuenta, da pudor dejar por escrito que entre los diferentes caminos posibles se ha elegido el que la experiencia estética ha marcado. Estas mismas ideas se pueden encontrar en los escritos de Beck:

*“los restauradores de hoy en día insisten en que la prueba de una restauración es de carácter técnico, no estético. Cada uno de ellos podría decir: Todos las restauraciones previas estaban contaminadas con el gusto y, por ese motivo, había que eliminarlas. Mis intervenciones, caso único, no lo está. Pero nadie, en ningún periodo histórico, puede pintar sin denunciar sus preferencias culturales. Los restauradores de hoy están impregnados del colorismo postimpresionista y las superficies planas del arte abstracto y postmoderno [...]. Ni siquiera con la mejor voluntad del mundo y con una actitud plenamente coherente puede un restaurador mostrar neutralidad ante la obra de otra persona, perteneciente a otra cultura y situada en otra época histórica”.*²³⁶

La restauración no es un proceso basado únicamente en la ciencia o en la historia, requiere de la interpretación subjetiva de los datos y del juicio de los valores que contiene. Como acto, decide como deben de comprenderse y leerse.

²³⁴ En su libro. *Segno e immagine de 1960* publicado en Milan y en *le due vie de 1970* publicado en Bari

²³⁵ BRANDI, C. *Teoría de la restauración*. Alianza Forma 2007 Pág.15

²³⁶ BECK, J. *La restauración de obras de arte. Negocio, cultura, controversia y escándalo*. SERVAL 2001. Pág. 177-178.

De las opciones válidas que se tienen, siempre hay diferentes caminos correctos, se elige, aunque no se reconozca o ni siquiera se sea consciente de ello, el que responde mejor a las necesidades, conocimientos e inquietudes del propio restaurador, el que responde mejor a su gusto, el camino que responde mejor a la experiencia estética que se espera tener.

Para Paolo Fancelli la restauración necesita de un horizonte estético con el que poder enfrentarse a los tejidos figurativos:

*“La restauración es una operación que se encara realmente con la corporeidad de la obra, pero al mismo tiempo necesita urgentemente de un horizonte estético con el que poder enfrentarse, de forma tangible y concreta, a los tejidos figurativos.”*²³⁷

Cuando se estudia el objeto a intervenir, no sólo es necesario realizar un estudio histórico-artístico y conocer sus valores añadidos para conservarlos, es imprescindible analizar la obra con la variable de la estética. Una vez salvado lo que las obras son para la historia, lo que el respeto exige, lo que la responsabilidad obliga para el futuro, hay que enfrentarse al horizonte estético, a lo que la sociedad requiere de las obras y cómo lo requiere. Por ejemplo, a la pregunta ¿qué podemos añadir en pro de mejorar la lectura de la obra? La respuesta es un horizonte de posibilidades muy variadas y válidas, teóricamente hablando, sobre el que se tiene que elegir. La elección de ¿cómo? y ¿en qué medida? dependerá de la sensibilidad del restaurador, de su juicio estético.

Porque la estética permite que se goce de la mejor forma posible el objeto que se tiene delante. Y se ha de lograr sin sustituir la materia en la que se confiere el mensaje estético, incluso aquella que no se ve; tanto por motivos de carácter historiográficos, como por razones estrictamente estéticas. El medio expresivo se unifica con el resultado artístico, sin separación alguna entre ambos. Las manifestaciones de alteraciones e incluso de degradaciones pueden adquirir y conferir en algunos casos valores estéticos, hay que tener en cuenta las variables clásicas de la dimensión de lo pintoresco y de lo sublime.

²³⁷ FANCELLI, P. *La actual dimensión estética de la restauración*. Actas del IV Congreso de GEIIC. Cáceres. Noviembre 2009. pág. 232

La estética no obliga a reconstruir todo lo perdido, las ruinas por ejemplo pueden tener valores rememorativos y paisajísticos, además de valores históricos, atractivos para la sensibilidad del observador; la pátina puede reforzar la consideración de un objeto al aportar un halo de supervivencia y pureza, al igual que la mutilación de una extremidad en una escultura. En definitiva, a lo que sí obliga es a conservar la experiencia estética de los usuarios del bien, a elegir correctamente lo que se quita, a que lo que se añade no se convierta en un elemento disonante. Por ejemplo, no funciona del mismo modo en un objeto tridimensional un *tratteggio* que un *puntillismo*, ni un *rigattino* modulado que uno vertical, siendo válidas teóricamente ambas técnicas, se adecua mejor una que otra. Así pues, dada la gran variedad de técnicas y casos diferentes que se pueden dar, queda en manos del restaurador, o mejor dicho, de su juicio estético la decisión final.

Eso sí, como principio general, se tiene que intentar que la intervención se refleje lo menos posible sobre el resultado final y que las nuevas aportaciones posibiliten el disfrute de la obra por lo que no se debe convertir lo añadido en foco de atención.

Un interesante caso de ponderación de las necesidades estéticas, es el proceso que se llevó a cabo en la restauración de la obra de Bertomeu Baró, *La Virgen de Montserrat*, de mediados del siglo XV que se conserva en la población alicantina de Penáguila. En esta tabla se combinaron diferentes soluciones plásticas buscando un fin armonioso y, a su vez, tratando de que lo añadido interfiriera lo menos posible.²³⁸

Se decidió no reconstruir las pérdidas volumétricas de la mazonería que enmarcaba la obra, dejando el soporte de esas zonas en madera vista. En cuanto a los faltantes de estrato pictórico se repusieron a nivel a imitación de la textura de su entorno, y la policromía se reconstruyó con “selección de color”²³⁹. El manto de la virgen recibió otro tratamiento debido a su estado de conservación, se consideró necesario hacer una abstracción cromática. Por último, las pérdidas de lámina dorada en los nimbos se reintegraron con la técnica de “selección de color efecto oro”. El resultado obtenido conservaba el valor que confiere el paso del tiempo sobre la obra, y a su vez permitía disfrutar de su calidad artística, y todo ello añadiendo únicamente los elementos gráficos cromáticos imprescindibles, realizando la mínima intervención posible. Intentando

²³⁸ De forma extensa se puede consultar el proceso en el capítulo de los caso 4.

²³⁹ Esta técnica busca reconstruir cromáticamente las lagunas con el tono que mejor se acople al circundante con el método discernible del *Tratteggio*.

con ello, conservar tanto los valores artísticos e históricos como la experiencia estética de los observadores.



Resultado final de la *Virgen de Montserrat* de Bertomeu Baró de mediados del siglo XV

3. AGENTES QUE INTERVIENEN EN EL PATRIMONIO

El patrimonio cultural suscita un gran interés por parte de la mayoría de los ciudadanos, es seña de identidad, lo que diferencia a unos pueblos de otros, en un mundo cada vez más globalizado. Por ello, cualquier acontecimiento relacionado con el patrimonio tiene una repercusión especial, y diferentes profesionales se consideran los legítimos defensores de esos valores. Pero los únicos que cuentan con los conocimientos teóricos y técnicos necesarios para poder dirigir y practicar físicamente las intervenciones sobre el patrimonio mueble y sobre los revestimientos de los inmuebles son los restauradores de obras de arte.

Los restauradores no miran con los ojos del historiador, del arquitecto o del químico, ni tampoco con los del feligrés o religioso, miran desde el detalle, desde el asombro que generan las capacidades técnicas de los artistas del pasado, por ello, la tendencia natural de los restauradores es la de ser extremadamente respetuosos hacia los materiales con los que se construye el arte. Y en consecuencia, anteponen la conservación de los materiales a cualquier otra necesidad.

Los restauradores, como cualquiera de los otros agentes implicados, no son neutrales, están comprometidos emocionalmente con el trabajo que realizan, sienten, piensan, deciden y actúan, dependiendo de su formación. Pero a su vez no conceden respuestas independientes, ofrecen soluciones que se insertan dentro de un contexto profesional muy concreto, en el que indiscutiblemente factores como el reconocimiento y el ego personal tienen mucho que ver. Barbero Encinas lo enuncia así:

“La restauración debe estar al servicio del espectador y de las obras, y no comportarse como discurso autónomo que busca, forzadamente, reconocimiento a su labor”²⁴⁰

Por ejemplo, cuando un restaurador mira un trabajo de otro compañero no observa prácticamente el conjunto de la obra, se le puede preguntar por la escena representada que en contadas ocasiones se recibe

²⁴⁰ BARBERO ENCINAS, J.C. *La memoria de las imágenes. Notas para una Teoría de la Restauración*. Pág. 13

contestación, eso sí, te podrá hacer una valoración del nivel de limpieza, pero sobretodo, de la calidad de la reintegración cromática, es como si la excelencia del trabajo, la maestría del técnico se pudiera medir con la capacidad de practicar una reintegración a través de los trazos lo más finos, rectos y yuxtapuestos posible, y con los colores más puros. Parece como si lo importante fuese la demostración técnica de la habilidad del restaurador y no que el resultado mantenga la experiencia estética de la obra. El “*buen restaurador*” debería ser aquel que fuese capaz de aunar los valores de las obras con las necesidades de los que las contemplan, aquel que no se deja llevar por la rutina o métodos preestablecidos. Aquel que es capaz de unir teoría y práctica para valorar la singularidad de los bienes culturales.

Pero esta dificultad descrita para los restauradores no es ajena a los demás agentes. Cada uno tendrá unos problemas, unas necesidades, una singularidad, pero deberán tener la misma precaución de no actuar pensando más en satisfacer a su gremio que al público que contempla la obra. En cierto modo, hay un acuerdo tácito para responder de forma parecida, ciertas zonas de acuerdo intergrupales.

La profesión de Conservar y Restaurar los Bienes Culturales, tal como se entiende hoy en día, es un oficio joven, la especialización como carrera universitaria aconteció no hace demasiadas décadas, se ha distanciado muchísimo de sus predecesores, de aquellos artesanos-pintores que arreglaban cuadros con buena voluntad e intentaban conservar aquello que suscitaba interés para su sociedad. Hay otras profesiones, como los arquitectos o los historiadores, que han mantenido a lo largo del tiempo sus señas de identidad, con lo que, poco a poco, han ido alcanzado grandes cotas de poder en el ámbito cultural.

La inexistencia de un colegio de restauradores fuerte y consolidado en el pasado, que defendiera las competencias, permitió que estas otras profesiones ocupasen parte del espacio de los restauradores. En las últimas décadas, poco a poco, esto se ha ido corrigiendo, se han marcando los límites lógicos de las competencias de unos y otros, aunque en no pocas ocasiones esos límites no son respetados.

En la *Carta de Copenhague* de 1984 se establecieron los objetivos, principios y necesidades fundamentales de la profesión de conservador-restaurador. En el apartado 3.1 se expone la responsabilidad que tiene el restaurador cuando interviene, bien sea en obras de primera importancia como en objetos de la vida cotidiana:

“El conservador-restaurador tiene una responsabilidad particular en cuanto que se trata de un tratamiento aportado sobre originales irremplazables, a menudo únicos y de un gran valor artístico, religioso, histórico, científico, cultural, social o económico. El valor de tales objetos reside en el carácter de su fabricación, en su testimonio directo en cuanto que documentos históricos y, con ello, en su autenticidad. Estos objetos son la expresión significativa de la vida espiritual, religiosa y artística del pasado, a menudo documentos de una situación histórica, ya se trate de obras de primera importancia o simplemente de objetos de la vida cotidiana.”²⁴¹

En el apartado 3.3, se recalca la importancia de trabajar en estrecha colaboración con los responsables de las colecciones para poder distinguir lo necesario de lo superfluo, para realzar la calidad del objeto:

“Dado que el riesgo de manipulación o transformación nocivas de un objeto es inherente a toda intervención en conservación o restauración, el conservador-restaurador debe trabajar en estrecha colaboración con el responsable de las colecciones u otro especialista. Juntos deberán distinguir lo necesario de lo superfluo, lo posible de lo imposible, la intervención que realza la calidad de un objeto y la que se realiza en detrimento de su integridad.”²⁴²

A su vez, el apartado 3.8 pone en valor la cooperación interdisciplinar al ser imprescindible trabajar en equipo:

“La cooperación interdisciplinar es de una importancia primordial pues hoy en día el conservador-restaurador debe trabajar en tanto que miembro de un equipo. Así como el cirujano no puede ser al mismo tiempo radiólogo, patólogo y psicólogo, el conservador-restaurador no puede ser un experto en arte o en historia cultural y en química y/o en otras ciencias naturales o humanas. Como en el caso del cirujano, el trabajo del conservador-restaurador puede y debe ser completado por los resultados de análisis e investigaciones científicas. Esta cooperación funcionará bien si el conservador-restaurador es capaz de formular sus preguntas en forma científica y precisa y de interpretar las respuestas en un contexto exacto.”²⁴³

²⁴¹ Carta de Copenhague de 1984. Apartado 3.1

²⁴² *Ibíd.* Apartado 3.3

²⁴³ *Ibíd.* Apartado 3.8

Como se ha estado señalando, el acto de la restauración, requiere de un conocimiento previo de los valores del bien que va a ser intervenido, requiere apreciar los elementos sobre los que descansa la experiencia estética de las personas que han decidido que ese objeto sea calificado como bien cultural, como objeto público que se necesita conservar, por ello, hoy en día, cuando se afronta una restauración se suelen conformar equipos multidisciplinares para que todos los datos sean puestos sobre la balanza en la toma de decisiones.

Y esto, de entrada es lo correcto, la búsqueda de los datos que califican al bien, el problema se encuentra en que los aspectos que se buscan son por lo general de índole científico, los profesionales que integran esos equipo son químicos, físicos, biólogos, arquitectos, fotógrafos, historiadores y restauradores, y normalmente el conocimiento sensible, las apreciaciones intangibles, los valores simbólicos que pueden aportar los usuarios de las obras, el público que las contempla, los feligreses que las veneran, los religiosos que las custodian y las utilizan, no son tenidas en cuenta por estos equipos altamente tecnificados como propone el punto 3.8 de la carta de Copenhague. Y no es que la información que aporta la ciencia no sea imprescindible, que lo es, pero de igual modo son importantes las apreciaciones de los usuarios de la obra.

Para Isabelle Brajer es imprescindible esa colaboración entre expertos, consumidores y grupos de interés:

“Ha habido una creciente aceptación de que los problemas relacionados con la conservación del patrimonio cultural ya no son dominio exclusivo de los profesionales del patrimonio. [...] nuestra profesión se está centrando cada vez más en la mejora de la comunicación para que los valores en el debate se basan en un cuadro de diálogo que incluye las opiniones de los expertos, así como los de los grupos de interés o de los consumidores.”²⁴⁴

Por lo tanto, cuando se habla de los agentes que intervienen, se tienen que incluir, a los profesionales del ámbito cultural como a los grupos de interés: devotos, religiosos, propietarios, consumidores, etc. Por ello, los equipos que deben conformarse, para un correcto desarrollo del acto de restauración, deben incluir a todos los agentes involucrados y

²⁴⁴ BRAJER, I. *Values and opinions of the general public on wall paintings and their restoration*. 22 IIC International Congress, London. September 2008

no solo a los profesionales, porque estos aportan los conocimientos intangibles y sensibles del bien.

3.1 Equipos multidisciplinarios

Desde el acto filológico, es decir, el reconocimiento del bien patrimonial, al proyecto de intervención se requiere de una visión global del problema que posibilite el aporte de los datos necesarios para poder realizar un juicio crítico correcto. Como verdad irrefutable esto obliga a la creación de equipos multidisciplinarios. Si no se conocen los valores que contiene la obra, no se pueden interpretar. Y no se procederá correctamente si no se tiene toda la información. El problema reside en que dependiendo de quién analice la información, ponderará los datos de una forma u otra.

Los intereses económicos de los coleccionistas, las necesidades devocionales de los feligreses, la función catequística o doctrinal del clero, el uso publicitario de los políticos, la necesidad funcional de los arquitectos y la didáctica de los historiadores chocan frontalmente en infinidad de ocasiones con lo que realmente necesitan los bienes culturales. Anteponer cualquier interés grupal por encima del general es un gran error y esto ocurre en innumerables ocasiones.

Los equipos multidisciplinarios deben asentarse sobre la lógica del diálogo, la colaboración y el consenso. El director del proyecto, debe empatizar con las necesidades de cada uno de los agentes involucrado para buscar la equidistancia lógica, para conseguir que todos los valores se respeten en la intervención. Pero en la mayoría de los casos esto no ocurre así. Los restauradores, que son los encargados de manipular estos bienes, soportan la presión del resto, porque todos se creen en posesión de la verdad, una verdad individual para cada profesión y lógicamente subjetiva. Por lo que la respuesta menos incorrecta se encuentra en la intersubjetividad de los equipos multidisciplinarios, en la búsqueda de espacios compartidos, donde se aporten los datos y se juzguen desde una visión global.

Si no se acepta que es un problema de conjunto, si no se delimitan bien las competencias de cada cual, si no se comprenden que todas las opiniones tienen cabida, que cada especialista tiene una visión del problema y que nadie tiene la verdad absoluta porque hay diferentes verdades, la colaboración indispensable se fragmenta en una

yuxtaposición de sectores impermeables que se reafirman sobre ellos mismos.

Desde el conocimiento y la formación, desde la comprensión y el diálogo, deben fundamentarse los equipos de trabajo. Los diferentes sectores deberían implicarse, favorecer una formación básica que permitiera comprender las necesidades de las demás especialidades, y con ello, salvar las carencias que se hacen evidentes. Y que todos acepten que el receptor final, el usuario del bien, esté incluido en el debate.

Una muestra de este trabajo en equipo, de ponderación de todas las opiniones, es la intervención llevada a cabo por parte de la Fundación *La Luz de las imágenes* en *El retablo de Santo Domingo de Guzmán* de Valentín Montoliu a mediados del siglo XV y que se conserva en la Iglesia parroquial de Vallibona, provincia de Castellón.²⁴⁵ Esta obra llegó al taller para que se revisaran los criterios estéticos tomados en una intervención realizada unos quince años antes. Los criterios de la primera intervención no gustaron ni al pueblo ni a la propiedad, incluso los inspectores de patrimonio no consideraron afortunado el criterio elegido.

1. Estado inicial de la obra
2. Fotografía de archivo de principios de siglo XX que se conserva en el *Arxiu Mas* de Barcelona



Siendo correctas las decisiones, quizás no se tuvieron en cuenta las necesidades del resto de implicados, pues se trataba del bien patrimonial más relevante de la población y que además estaba sujeto a devoción. El problema residía en cómo se solucionaron las grandes

²⁴⁵ GOMEZ FRECHINA J. Ficha 77 Catálogo de la Exposición *Pulchra Magistri* Pág.450

pérdidas de estrato pictórico que dificultaban la lectura del conjunto. Se optó en esa primera intervención por un criterio museístico, se practicaron tintas neutras aún teniendo documentación de archivo de cómo era lo perdido, se consideró que las pérdidas eran un tanto por cien demasiado elevado y que ello impedían la reconstrucción.

Cuando llegó al taller y se analizó con criterios estrictamente técnicos, teniendo únicamente en cuenta las necesidades que tienen los especialistas en estas labores, se consideró innecesaria la intervención con la salvedad que el modo y el tono de resolver las tintas neutras era mejorable. Del amplio abanico de posibilidades que tenían los restauradores para resolver cómo reintegrar la imagen se había optado por la más aséptica. Pero si se analiza con las necesidades de los historiadores, del clero y sobretodo de los usuarios, las pérdidas interactuaban como protagonistas y les impedían que el mensaje llegara, no se satisfacían sus requisitos.

Se tomó la decisión de reconstruir en las pérdidas tanto el dibujo como el color, apoyándose en fotografías de archivo, con una técnica discernible a corta distancia, intentando de este modo acercar posturas entre ambas partes, tratando así de satisfacer las necesidades de los habitantes de Vallibona sobre su bien máspreciado.²⁴⁶

La instancia estética, cómo se va a poder disfrutar del bien durante décadas, nunca debe anteponerse a los requisitos conservativos, los técnicos no pueden reducir las exigencias técnicas por presiones ajenas, en cambio, las necesidades estéticas pueden y deben acomodarse en lo posible a los requerimientos del mayor número de implicados, eso sí, por supuesto, sin atravesar los límites de lo hipotético o lo irrespetuoso.

- 1- Fotografía del *Arxiu Mas* de Barcelona de principio de siglo XX
- 2- Detalle inicial de la escena del calvario cuando llega al taller



²⁴⁶ REDOLAT R. Campaña de restauración patrimonial Pulchra Magistri Pág. 216-219

Detalle del resultado final
del ático del retablo de
Santo Domingo.



3.2 Restauradores versus Arquitectos

De los diferentes agentes que orbitan alrededor del mundo del arte, los únicos junto a los restauradores que proyectan y ejecutan intervenciones son los arquitectos. El problema surge porque muchos bienes restaurables están insertos en un bien inmueble. El soporte del bien es la propia fábrica del edificio, como las pinturas murales, los revestimientos decorativos y la azulejería, o están intrínsecamente ligados con él, como los retablos.

Las discrepancias aparecen cuando las competencias de unos chocan con las de los otros, cuando los arquitectos se sienten con la potestad de dirigir el trabajo de una especialidad que no es la suya.

En una sociedad altamente tecnocrática como la occidental, esta especialidad, tan antigua como la historia, goza de una posición privilegiada en los ámbitos de poder, siendo en gran medida, junto con los historiadores, los redactores de las normativas relativas al patrimonio.

Y esto se traduce en que por ejemplo, cuando se interviene sobre un edificio patrimonial y aparecen patologías que resolver, tanto en la

estructura o continente como en el contenido, decoración y bienes muebles, en el cien por cien de estos casos el proyecto lo encarga la administración al arquitecto.

Siempre el arquitecto está por encima del restaurador en el organigrama de mando, no se establece una relación de iguales. Para las administraciones resulta impensable encargarle el proyecto al restaurador aunque la mayor parte del trabajo dependa de sus conocimientos. Al igual que el arquitecto subcontrata al restaurador para ejecutar los trabajos, al contrario también debería de ocurrir, que el restaurador asumiera el proyecto global y se subcontratase al arquitecto para resolver las patologías que le atañen, las relativas al soporte.

Al tener la responsabilidad de la dirección, se sienten con el derecho de opinar cómo se debe de ejecutar un tratamiento sin tener conocimientos específicos que les acredite para ello, llegándose en casos a imponer plazos y materiales sin razonamiento alguno. Pero los mayores problemas surgen desde la ética, el respeto y la comprensión de la obra. En estas palabras de Ana Calvo queda claramente expresada la diferente forma con que se afronta la intervención en una especialidad y en la otra:

“Frente a los conservadores-restauradores de bienes muebles que trabajan para que los restos originales de los objetos culturales que perduran recuperen su primacía y preponderancia, aunque se mejore su legibilidad mediante intervenciones de limpieza y reintegración; parece que los arquitectos versus artistas quieren dejar su huella con unas intervenciones modernas, rompedoras con lo antiguo, evidentemente diferenciables y, según ellos, ajustadas a Ley.”

²⁴⁷

La actitud de ambos colectivos es muy diferente, probablemente por el diferente recorrido formativo que se sigue en las dos especialidades, mientras que la conservación y restauración de bienes muebles es una especialidad totalmente diferenciada de la artística, donde se inculca el respeto por la materia con la que un día un artista creó una pieza única e irrepetible, los arquitectos se consideran creadores, transformadores

²⁴⁷ CALVO, A. *la aplicación de los criterios de intervención según la ley del patrimonio histórico español de 1985*. Actas del IV Congreso de GEIIC. Cáceres. Noviembre 2009. pág. 87.

de una realidad pasada en la que priman el uso futuro del bien, y esto probablemente sucede porque la formación específica y especializada en restauración arquitectónica no está diferenciada de la arquitectura creativa. En los últimos años, dadas estas importantes lagunas, han aparecido másteres universitarios de Conservación y restauración arquitectónica, que están corrigiendo, en cierta medida, estas deficiencias.

Pero aún así, la relación tiene que cambiar, para que la escala de mando se ajuste a quien tiene los conocimientos del proceso que se va a realizar, y por supuesto la normativa también, para que dejen de considerarse bienes inmuebles, los retablos insertos en un edificio, las pinturas murales o todo tipo de revestimiento artístico. No es lógico, que cuando la mayor parte de los trabajos a realizar de un proyecto dependan de los restauradores, la administración se lo encargue al arquitecto porque se tengan que renovar las instalaciones o subsanar unas goteras.

3.3 Restauradores versus Historiadores del arte

La relación del restaurador con el historiador del arte tampoco es de iguales, dentro de las administración ocupan puestos de decisión a los que los restauradores no han llegado, por ejemplo, todos los inspectores de patrimonio de la comunidad valenciana, que son los responsables de supervisar los trabajos de restauración y acreditar que se realizan conforme a ley, son historiadores. Normalmente el puesto administrativo del historiador está por encima en la cadena de mando que el del restaurador y esto imposibilita en muchos casos el diálogo en el mismo plano. Eso sí, al ser una especialidad que no ejecuta, que no actúa directamente sobre la materia, las discusiones se focalizan en los criterios, en cómo se debe resolver el problema de la imagen. Y en este punto normalmente hay enfoques diferentes, dado que las prioridades de cada colectivo son diferentes. Para los historiadores es primordial la lectura del documento, para el restaurador la mínima intervención y la discernibilidad.

El historiador del arte debe aportar, dar a conocer la obra en su individualidad, como documento con significación propia, participando para mantener en las intervenciones de restauración el problema crítico

que le confiere su significación real y este papel es imprescindible como se ha ido señalando a lo largo de este discurso.

El historiador debería representar la conciencia histórica y crítica que por razones evidentes de formación hace frecuentemente fallar a los demás técnicos, arquitectos y restauradores. Según el historiador Gabriel Ferreras Romero el problema es:

“[...] la licenciatura universitaria no cualifica aún suficientemente al historiador del arte o al arqueólogo para permitirle asumir estas responsabilidades. Como para el arquitecto, el químico, el artesano, la restauración es para el historiador del arte una especialización; ella exige una preparación particular. En efecto, la operación de restauración se hace sobre la materia, y es a partir del estado material del objeto desde donde el historiador del arte toma conocimiento de los datos en su problema crítico. Si no se puede descifrar el estado material no podrá por sí mismo plantear su problema en términos concretos.”²⁴⁸

Es pues, esencial que para asumir sus responsabilidades de crítica, el historiador adquiriera un mínimo de lenguaje tecnológico que le permita establecer un diálogo entre el aspecto o estética de una obra y su estructura material; de ahí la necesidad de ciertos conocimientos de los materiales y su comportamiento, y de la historia de las técnicas.

Es a causa de estas carencias que las polémicas derivan en la mayoría de los casos de una información insuficiente a este respecto, así como de una falta de conciencia, de respeto por la materia que conforma el objeto restaurable.

²⁴⁸ FERRERAS ROMERO G. *Las relaciones entre historiadores del arte y demás especialistas de la conservación y restauración, Boletín informativo Revista IAPH N°9 1994 Pág. 42-43*

3.4 Restauradores versus Religiosos

La relación entre el clero y los restauradores es constante dado que el principal depositario de bienes culturales en España después del Estado Español es la Iglesia Católica. Para el clero, los bienes muebles que conserva tienen principalmente un fin, servir de vehículo de fe, nacen y se hacen para el culto y la evangelización, los valores artísticos, históricos o documentales son importantes pero no son los prioritarios. Aunque cada vez más, estos otros valores aportan, gracias al turismo, importantes réditos económicos, y las grandes catedrales o iglesias se han convertidos en grandes contenedores culturales, con museos propios, visitas guiadas, etc. En la *Declaración de Escorial*, se describe el fin de los bienes de la iglesia:

*“el conjunto de bienes culturales que la iglesia creó, recibió, conservó y sigue utilizando para el culto, la evangelización y la difusión de la cultura. Son testimonios y prueba de fe de un pueblo. Son también creaciones artísticas, huellas históricas, manifestaciones de cultura y civilización. [...]Nace y se hace para el culto y la evangelización. Éste es su fin primario y propio, es también su primer fin social.”*²⁴⁹

De todos los agentes implicados en la conservación del patrimonio cultural, éste es quizás el que más necesita que la imagen representada de las obras cumpla con su función, satisfaga las necesidades propias. Esto implica que la lectura de la obra y el mensaje, adquiera para ellos una relevancia especial y siempre opten por la intervención que reconstruye de forma más realista y completa la imagen deteriorada. Y esta es una opción, válida, respetable y comprensible, que se puede cumplir en la mayoría de los casos, siempre y cuando se tenga información suficiente de cómo era lo perdido. El problema surge cuando se tiene que atravesar el límite de lo hipotético. Los restauradores, por muy conscientes que sean de la importancia que adquiere la imagen representada en los objetos expuestos al culto, la opción de inventar áreas destacables de la obra sin documentación es impensable. Choca contra la ética, contra la conciencia colectiva de la especialidad.

²⁴⁹ Declaración del Escorial. XVI jornadas Nacionales del patrimonio Cultural de la Iglesia en España junio 1996

Un caso especialmente ilustrativo, en el que no se encontró el punto de acuerdo, donde las necesidades de unos no podían ser satisfechas por las opciones validas de los otros, es la restauración llevada a cabo sobre el lienzo bocaporte de José Vergara *Santo Tomás de Villanueva y los Canónigos de la catedral* de finales del siglo XVIII, que se custodia en la Catedral de Valencia y que se restauró en el año 2011 por parte de la Fundación *La luz de las imágenes*.²⁵⁰ Caso relevante, porque se aprecia claramente como la escala de valores, para cada colectivo, es diferente, y esto influye directamente en el horizonte de expectativas de la intervención.

Esta obra se hallaba en un estado lamentable de conservación con todo tipo de patologías. Llevaba décadas almacenado fuera del ámbito público de la catedral. Los repintes y pérdidas eran muy abundantes, incluso había sido mutilada, aproximadamente un metro cuadrado. Es interesante señalar que el gran faltante central no se había producido por un hecho casual; se cortó la obra durante la contienda española para salvar las reliquias del santo, por lo tanto, se podía considerar como una huella histórica, un documento que nos narra unos acontecimientos vividos.

Se practicaron todos los procesos que se consideraron posibles para recuperar la lectura de la obra, se llegó a reconstruir un tanto por cien muy elevado de la superficie pictórica imitando forma y color, pero en la zona central, la gran pérdida, y las adyacentes en la parte inferior, donde los faltantes eran muy abundantes, se reintegró con una “tinta plana” sobre la que se plasmó un dibujo, una aproximación lineal, de cómo pudo ser la obra en esa áreas. Todo ello para buscar la máxima lectura posible sin atravesar lo hipotético.

El problema surgió porque se mostrara de forma evidente las grandes lagunas, se explicó el porqué de la no reconstrucción en forma y color de estas áreas perdidas. El valor para restauradores era esencialmente artístico e histórico, dada la calidad del artista, como una obra de museo, pero para los responsables del arzobispado era también muy importante el valor devocional de la obra, puesto que iba a ser expuesta otra vez en su lugar de origen.

²⁵⁰ se expone de forma extensa en el apartado Casos Nº 5



- 1.- Estado Inicial
- 2.- Resultado final de la intervención

3.5 Restauradores versus Políticos y gestores culturales

El político cuando se acerca a la restauración, debe ser para resolver problemas, para facilitar los medios necesarios para que los técnicos puedan actuar. Si esta labor, esencial para el correcto funcionamiento de nuestra sociedad, se confunde y se anteponen otros intereses diferentes a los propios de la intervención, los políticos pasan de ser un instrumento valioso a un problema. Los juicios de valores motivados por necesidades políticas y no culturales siempre suelen ser parciales y erróneos.

Se enumeran algunos problemas que se pueden presentar, dada la relación promotor-ejecutante que se establece, y que condicionan cómo se va a restaurar el bien patrimonial y, por tanto, cómo se va a resolver el problema de la imagen:

-Los presupuestos limitados sin márgenes para modificar el proyecto inicial, hay que pensar que cualquier trabajo de restauración debe ir acomodándose a las necesidades que surjan, hay variable que no pueden ser tenidas en cuenta a priori.

-Los sistemas de licitación que priorizan los presupuestos más bajos, esto implica que las soluciones que se aplican no son las mejores para la obra sino las más rápidas y por tanto económicas.

-Los plazos limitados a las necesidades publicitarias, por ejemplo, al fijar la fecha de la inauguración de la restauración de un monumento meses antes de terminar. Durante el proceso de intervención pueden surgir diversas variables que no pueden ser conocidas a priori y que pueden incluso requerir duplicar o triplicar el tiempo inicialmente estimado. Por ejemplo, un proceso como la limpieza hasta que no se inicia y se va realizando los sucesivos pasos no se puede saber el tiempo que se requiere para ejecutarse con seguridad.

-La necesidad de satisfacer a las masas; imponer el gusto de la mayoría sin considerar la opción más adecuada, la opción acordada por todas las partes implicadas.

-La necesidad de presentar acciones novedosas, llamativas o, mejor aún, descubrimientos que supongan noticias de prensa.

Los problemas descritos, no quiere decir que deban de eliminarse los plazos tanto temporales como económicos en la intervención. Con creer que el tiempo necesario para actuar es *sine die*. Las intervenciones tienen que ser, además de prudentes y respetuosas, sostenibles.

Los políticos como promotores públicos de las medidas de salvaguarda del patrimonio tienen una labor importantísima, al tener que posibilitar los medios necesarios para una correcta intervención. Y deben de hacerlo sin provocar un juicio crítico motivado.

3.6 Restauradores versus usuarios del bien

Los usuarios del bien, los que lo utilizan, lo cuidan, se preocupan y lo veneran, es a los que menos se les hace partícipe de la discusión, de cómo debe de contemplarse en el futuro el bien.

Para todos los agentes culturales ligados a la conservación del patrimonio, la opinión de los usuarios no suele tener interés o, por lo menos, esa ha sido la actitud hasta ahora. Cada vez más voces se pronuncian sobre la importancia que tiene la percepción de los usuarios y la experiencia estética de estos.²⁵¹ Se tiene que recordar que muchos objetos se consideran patrimonio por los valores intangibles que aportan los usuarios y consumidores de esos objetos.

Estos deben de participar porque aportan información sensible dentro de su contexto, datos simbólicos y conocimiento de acontecimientos emotivos. Porque, todo ello, es imprescindible para conservar los valores del bien, y esta información no es posible de conocer desde la ciencia y la tecnología.

Durante el proceso de restauración se dispone de un amplio abanico de posibilidades para resolver cómo contemplar en el futuro la imagen del bien, opciones válidas desde la ética pero diversas desde la estética, parece lógico pensar que quien va a utilizar ese bien tenga algo que decir. Esta consideración no implica que las necesidades de los usuarios tengan mayor peso que la del restaurador, historiador, arquitecto o religiosos, sino que es una opinión muy importante a ponderar en el juicio crítico.

Un caso que refleja las necesidades y preferencias de los usuarios de los bienes patrimoniales, es el interesante estudio que realizó la doctora danesa Isabelle Brajer sobre la opinión del público danés en relación con las pinturas murales medievales redescubiertas en su país.²⁵² Las pinturas no tienen la función de culto pero conservan cierto sustrato religioso, lo realmente importante es la sensación de orgullo y de identidad nacional que representan. El informe demuestra que éstos esperan y prefieren las imágenes muy restauradas como ya adelantara hace más de un siglo Alois Riegl.

“A las masas les ha complacido desde siempre lo que se mostraba de modo evidente como algo nuevo. Siempre han deseado ver en las obras humanas la victoriosa acción creadora de la fuerza del hombre y no la influencia destructora de las fuerzas de la naturaleza, hostil a la obra humana. Sólo lo nuevo

²⁵¹ DE LA TORRE, M. (ed), *Assessing the Values of Cultural Heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute 2002.

www.getty.edu/conservation/publications/pdf_publications/reports.html

²⁵² BRAJER, I. Values and opinions of the general public on wall paintings and their restoration: a preliminary study. 22 IIC International Congress, London. September 2008

*y completo es bello según las ideas de la masa; lo viejo, fragmentario y desconocido es feo. Esta concepción milenaria, según la cual corresponde a la juventud una superioridad incuestionable frente a la vejez, ha echado raíces tan profundas que es imposible erradicarla en unas cuantas décadas”*²⁵³

El estudio se realizó con 179 cuestionarios, que se entregaron a feligreses y visitantes. Para la mayoría de los encuestados, el 60,9%, el principal valor de las pinturas era su contenido narrativo, frente al 30% que era el hecho de ser un testimonio histórico. Y lo que es más importante, solo para el 26,3% de los sujetos el hecho de que las pinturas estuviesen fragmentadas o incompletas no les perturbaba en su experiencia estética y solo para un 10,6% de los encuestados les importaba que las pinturas fueran reconstruidas y reforzadas cromáticamente por encima del original, para que volvieran a verse como el primer día.

Lo cierto es que la actitud en las intervenciones en los últimos años, respecto a las pinturas muy fragmentadas está cambiando, se están buscando respuestas que se alejan de las “tintas neutras” para acercarse a los retoques más integrados, como las nuevas restauraciones realizadas sobre las pinturas de Giotto de la Capilla Scrovegni o los frescos de Piero de la Francesca en Arezzo²⁵⁴. Según Muñoz Viñas, cada vez más se asienta la idea de que la restauración debe satisfacer al mayor número posible de implicados y, por ello, se busca un aspecto más accesible y agradable.

*“Desde el punto de vista ético, la mejor Restauración es la que proporciona más satisfacción a más gente, o aquella que produce una suma de satisfacciones mayor. [...] Si los objetos del patrimonio pertenecen a una ciudad, a una nación, a la humanidad, estos colectivos deberían ser atendidos; en este sentido, la presunción de que sobre el patrimonio de muchos sólo deben decidir los expertos es una forma de dominio tecnocrático.”*²⁵⁵

²⁵³ RIEGL, A. *El culto moderno a los monumentos*. p 81.

²⁵⁴ BRAJER, I. Values and opinions of the general public on wall paintings and their restoration: a preliminary study. 22 IIC International Congress, London. September 2008

²⁵⁵ MUÑOZ VIÑAS S. *Teoría contemporánea de la Restauración*. Pág. 162



CAPITULO IV ACTUALIZACIÓN DE CRITERIOS

1. CRITERIOS A DEBATE

La palabra “criterio” proviene del griego κριτήρι (kritherion) y significa “tribunal”. La Real Academia de la Lengua Española lo define como “norma para conocer la verdad” o “juicio o discernimiento”.²⁵⁶ Como reglas básicas para realizar el juicio crítico, estas normas han ido evolucionando a lo largo de los siglos como respuesta a la evolución de la sensibilidad cultural, a la teoría de cada época. Hoy en día, se cuenta con unos criterios, que se adoptaron hace ya unas cuantas décadas, los cuales no han ido evolucionando a la par de las necesidades culturales. Para Juan Carlos Barbero Encinas:

*“Lo que debería pretender la teoría no es establecer normas estrictas de actuación, sino intentar comprender los mecanismos por los que opera el arte en nuestra cultura, o más que el arte, lo que es objeto de veneración cultural, con el fin de ajustar soluciones integradas en la conciencia cultural de la sociedad.”*²⁵⁷

En la medida en que los objetos sujetos a restauración han pasado a contener otros valores, la teoría clásica deja de ser suficiente para justificar los actos e intervenciones hechas sobre los bienes culturales. Y es justamente, a raíz de ese ensanchamiento, cuando la teoría brandiana se convierte en herramienta limitada para justificar las acciones aplicadas a la conservación de los obras. Las normas en muchas ocasiones no responden a las necesidades que se requieren de los bienes.

Los ortodoxia teórica habla de obligaciones en el “como” de la actuación; las reposiciones tienen que ser mínimas, discernibles, compatibles y reversibles, siendo estas reglas aceptadas durante años

²⁵⁶ Diccionario en línea de la lengua Española de la RAE
<http://dle.rae.es/?id=BK4MHWL>

²⁵⁷ BARBERO ENCINAS, J.C. *La memoria de las imágenes. Notas para una Teoría de la Restauración*. Pág. 13

en todas las reuniones internacionales como obligado cumplimiento, apareciendo en la actualidad, de forma generalizada en la mayoría de los proyectos, como pautas indiscutibles para poder abordar un trabajo bien hecho. Pero, la realidad se presenta muy alejada del estricto cumplimiento de estos criterios, se dice, se escribe en los informes a modo de coletilla, que todos los procesos que se realizan cumplen con las normas establecidas, pero todos los técnicos saben que no son más que una utopía, una meta que no se puede alcanzar.

Esta disonancia entre teoría y práctica real puede ejemplificarse en estas cuatro preguntas:

- ¿Por qué se habla de reversibilidad si la mayoría de los procesos que se practican son irreversibles o parcialmente irreversibles?
- ¿Para quién es necesario que sea discernible una reintegración?
- ¿Es posible saber a priori la compatibilidad de los materiales que se incorporan?
- ¿La mínima intervención es siempre lo más respetuoso?

Estas dudas, son sólo ejemplos de la distancia entre la teoría y la práctica, entre lo que se dice y lo que se hace, entre lo que deber ser y lo que se necesita que sea. La exigencia y obligado cumplimiento de estos conceptos tal como se han entendido hasta el momento y para todo tipo de obra no parece lo más adecuado si se quiere ser consecuente con los nuevos planteamientos teóricos y conservar todos los valores de los objetos culturales. Se analizarán estos cuatro criterios al ser básicos, pero se prestará especial atención al concepto de discernibilidad al ser relevante en el tema que nos ocupa; los objetos de carácter sacro. Este criterio es importante en tanto que actúa directamente sobre la percepción de la imagen, sobre cómo se disfrutará el bien en el futuro.

1.1 DISCERNIBILIDAD

Según el diccionario de la RAE, discernir es “distinguir algo de otra cosa, señalando la diferencia que hay entre ellas.” Como criterio de restauración, se comienza a plantear en los años 30 con la *Carta de Atenas* la necesidad del reconocimiento de lo añadido, frente a la reintegración mimética en los monumentos impulsada por Violet-Le-Duc. Pero es con el *Instituto italiano del Restauro* (1943), a través de su ideólogo *Cesare Brandi* cuando se establece el decálogo de soluciones que no se ha cuestionado hasta la fecha.

En su obra *Teoría de la restauración*, Brandi crea un pensamiento filosófico sobre la obra de arte, situándola ante el espectador en el tiempo y en el espacio en sus dos aspectos, estético e histórico. El segundo principio citado por Brandi dice:

“[...] la restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que sea posible sin cometer una falsificación artística o una falsificación histórica y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte a través del tiempo.”²⁵⁸

Brandi delimita la restitución de la unidad potencial, con el fin de evitar que con ello se llegue a una falsificación artística o histórica. La falsificación artística sucedería si la reintegración de las lagunas existentes en la obra se realizara en base a hipótesis, tales como analogías documentales o estéticas. La falsificación histórica se dará si se borran las huellas del tiempo sobre su materia. Por ello propone que las reintegraciones deben ser discernibles para que la intervención efectuada sea respetuosa con el original.

*“la reintegración debe ser reconocible siempre y con facilidad; pero sin que por esto haya que llegar a romper esa unidad que precisamente se pretende reconstruir”.*²⁵⁹

Baldini insistió en la obligatoriedad de diferenciar el material utilizado para la reintegración, con el del original, afirmando que en ningún caso

²⁵⁸ BRANCI, C. *Teoría de la restauración*. Alianza Forma 2007 Pág. 17

²⁵⁹ *Ibíd.* Pág. 26

se podrá utilizar el mismo material que el original, sino que deberá realizarse esa diferenciación.²⁶⁰

Estos principios se fundamentaban sobre la idea de un único concepto de autenticidad y sobre la presencia de dos únicos valores, el artístico y el histórico, pero como hemos analizado con anterioridad, hay diferentes estados de autenticidad y, por tanto, diferentes valores a conservar, pero sobre todo, hay que tener en cuenta que existen valores que no se sustentan sólo sobre la materia. Y es justo en este punto donde la teoría de Brandi no satisface las necesidades actuales. Por lo tanto, siempre se tendrá presente la prelación de la autenticidad de la obra, que dependerá de los valores en los cuales resida ésta, y se conseguirá con la legibilidad de las áreas reintegradas o no. Para Barbero Encinas:

“con su rechazo a las reintegraciones miméticas la teoría de la restauración actual ha sustituido un supuesto engaño por otro real: los artificios formales de sus reintegraciones identificables, algo tan ajeno e impropio al objeto en el que se encuentran, que no pueden sino considerarse un auténtico falso en primera instancia. Nos da la sensación de que por defender las evoluciones de su propia disciplina el restaurador olvida la congruencia de sus soluciones y el significado que, de hecho, alcanzan sus propuestas.”²⁶¹

Pero la discernibilidad se ha instaurado como un dogma, se aplica de forma mecánica a modo de recetario práctico sin procesarlo por el juicio crítico y así solucionar el problema de las lagunas. Se aplica a todo tipo de obra, como verdad indiscutible y sin comprender lo que ocurre en el proceso.

El dilema de cómo resolver la reintegración de las pérdidas, se planteó ya hace muchos años, los restauradores de influencia italiana entienden que las reintegraciones deben distinguirse para no cometer un falso histórico y por el contrario, los de ámbito anglosajón piensan que se deben hacer invisibles para acercarse a las intenciones originarias del autor. Como señala Barbero Encinas:

²⁶⁰ BALDINI, U., *Teoría de la Restauración y unidad metodológica* Vol. 1 y 2, Nardini 1978.

²⁶¹ BARBERO ENCINAS, J.C. *La memoria de las imágenes. Notas para una teoría de la Restauración*. Pág. 55

*“devolverlas a las obras las condiciones en las que el artista quería que fuera vista”.*²⁶²

El hecho es que, dependiendo del país donde se intervengan las obras, se adoptará un criterio u otro como verdad indiscutible, se reconstruirán las pérdidas con un sistema reconocible o mimético y, por tanto, la discernibilidad será una obligación o no.

Entonces, ¿quién tiene la razón? ¿Que pesa más, el peligro al engaño o la búsqueda de la imagen tal cual quería el artista? La respuesta que se defiende en este estudio, es que dependiendo del valor sobre el que reside la singularidad de la obra se tiene que utilizar un sistema u otro, que la discernibilidad es un criterio opcional, muy válido para cierto tipo de obras pero que no responde adecuadamente en otras.

En este punto se debe reflexionar sobre dos factores que alimentan el debate, uno de índole práctico, al producirse incongruencias en su aplicación, y el otro de actitud, relacionado con la finalidad de nuestra intervención. Tal como apunta Barbero Encina en su obra *“La memoria de las imágenes. Notas para una Teoría de la Restauración”*

*“El espectador que se acerca al cuadro, a la escultura o al edificio lo hace porque, de algún modo y por muy diversas razones, siente una indescifrable atracción, un reclamo sin intereses específicos que puedan ser previstos. Caeríamos en un error de presunción si supusiéramos que la labor de restauración (anónima y callada por definición), pudiera estar entre alguno de los niveles de interés del observador. Igualmente sería insensato creer que su interés radica, esencialmente, en el ejercicio de descubrir la autenticidad material del objeto que tiene delante.”*²⁶³

El espectador es desconocedor del lenguaje de la restauración por lo que no entiende qué está ocurriendo y por tanto no se consigue la finalidad. Se exige demasiado al público y no se le puede culpar de esto, pues su origen está en introspección técnica que ha tenido el restaurador respecto a la sociedad, que es o debiera ser la beneficiaria última del bien cultural, y evitar de esta manera que el patrimonio histórico cultural no se convierta en un asunto de elites.

²⁶² *Ibíd.* Pág. 35

²⁶³ *Ibíd.* Pág. 34-35

Muchos historiadores defienden que el contenido de las obras como la antigüedad o su historia solo se reconocerán si se presentan de forma familiar. Si el espectador no sabe a priori que tiene reintegraciones y no sabe cómo son, no es posible que las entienda y las descubra. Además, se pretende que las reintegraciones discernibles no sean un elemento significativo, una perturbación visual en la obra, lo que imposibilita a su vez que el espectador pueda encontrarlas y entender que son reposiciones. Lógicamente no se puede ver algo que no se sabe que hay que buscar.

Esto nos lleva al primer problema práctico en su aplicación, el argumento de la distancia de la discernibilidad respecto al observador. Brandi dice:

*“la reintegración deberá ser invisible desde la distancia a la que la obra de arte ha de contemplarse, pero inmediatamente reconocible, y sin necesidad de instrumentos especiales, en cuanto se acceda a una visión apenas más próxima.”*²⁶⁴

Pero no todas las obras se disfrutan a metro y medio de distancia, por ejemplo, en las pinturas murales la contemplación es a una distancia mucho mayor y por tanto la discernibilidad para el espectador desaparece por mucho que se busque y por el contrario en una miniatura al practicarse se presentará de forma muy evidente.

Otro problema evidente es que, si se quiere ser coherente, se debería plantear la discernibilidad en todas las lagunas de la obra, indistintamente de su ubicación o tamaño, y esto en la práctica es imposible. Existen muchas lagunas donde, dado el reducido tamaño de las mismas, no es factible aplicar el criterio de la discernibilidad. Barbero Encinas lo apunta así:

*“los teóricos modernos deberían reconocer que el criterio de legibilidad que proponen no depende de un juicio crítico madurado sino que, por el contrario, se supedita a algo tan circunstancial como el tamaño de las lagunas.”*²⁶⁵

²⁶⁴ BRANCI, C. *Teoría de la restauración*. Alianza Forma 2007 Pág. 26

²⁶⁵ BARBERO ENCINAS, J.C. *La memoria de las imágenes. Notas para una teoría de la Restauración*. Pág. 37



Detalle de la predela del retablo de la Virgen de la Leche de Valentin Montoliu en Xàtiva

Otra idea que se argumenta para justificar la discernibilidad está relacionada con la reversibilidad. Se defiende que las reconstrucciones han de hacerse patentes porque constituyen una opción, una propuesta derivada del gusto, conocimiento o sensibilidad del restaurador, y como tal opción debería ser identificable para poderlas eliminar con facilidad. Actualmente hay técnicas rápidas y económicas para localizar donde se ha reintegrado por lo que la reversibilidad no se debería utilizar como argumento para defender la discernibilidad, pues resulta débil e inconsistente.

Pero también se dice que hay que facilitar a los investigadores el estudio y la documentación de las obras de arte, para describir los estilos artísticos, los hechos acontecidos, y no generar dudas acerca de lo que realmente se está viendo. Esto es fácilmente rebatible planteando si es lógico sacrificar el disfrute de la obra por una hipotética

investigación, pero además, también se estaría menospreciando las capacidades de los investigadores para discernir sobre aquello que observan.

A todo ello, hay que añadir, otro tipo de problemas que vienen dados desde la instancia estética, las técnicas de diferenciación pueden llegar a provocar graves alteraciones en las características formales de la obra. Los sistemas de reintegración; rayas, puntos o estarcido, pueden cambiar la percepción de las cualidades superficiales de la obra, por ejemplo, en las reintegraciones efecto oro, una sensación pétreo donde debía ser un brillo metálico.

Debemos apostillar además que los valores de los objetos culturales deben ser los determinantes para aplicar este criterio u otro. La autenticidad en las llamadas "obras de arte", objetos donde predomina el valor formal e histórico, reside en la materia original; todos los acontecimientos vividos y el paso del tiempo se suman para ofrecer un objeto con valores irremplazables, aquello que se aplique posteriormente ayudará a valorar, pero nunca tendrá el mismo estatus, siempre será algo añadido. Lo repuesto tendrá la función de ayudar a comprender la obra pero en ella nunca residirá su esencia, su verdad. Para Giovanna Scicolone:

*"El valor de la obra de arte se deriva siempre de su conjunto y originalidad, de su ser inimitable. Por ello, la inserción de un material extraño es grave, bien sea desde el punto de vista histórico o matérico."*²⁶⁶

Por ello, la discernibilidad en las obras de arte sin culto, debe entenderse como un acto de sinceridad y transparencia hacia el observador, para que sepa exactamente lo que está viendo, una forma de evitar la mentira y la falsedad. Si el observador no lo reconoce no pasa nada porque eso quiere decir que no le molesta en su lectura y, si por el contrario, reconoce los añadidos le permitirá llegar a una lectura más compleja. Como apuntó Brandi, los restauradores no son los artistas creadores, no pueden dar marcha atrás a las agujas del reloj y reponer como si no hubiera pasado nada, e instalarse de nuevo en el momento en el que el artista se sentó delante del caballete y desarrolló todas sus capacidades creativas. De ahí que las reintegraciones

²⁶⁶ SCICOLONE G. *Restauración de la pintura contemporánea: de las técnicas de intervención tradicionales a las nuevas metodologías* traducción de Ariadna Viñas. NEREA 2002 Pág 22

miméticas que falsifican la verdad en este tipo de piezas, no tienen sentido.

Pero toda regla tiene sus excepciones, la percepción visual constriñe la posibilidad de utilizar técnicas discernibles en muchas obras de arte contemporáneas, así como, en los objetos culturales en los que su condición reside en valores emotivos, religiosos o simbólicos. En consecuencia, el mantenimiento de estos valores se debe anteponer a cualquier otra consideración, porque la lectura de la obra tal cual la requiere el receptor debe ser prioritario. Las reintegraciones miméticas por tanto serán una posibilidad más.

Así pues, en las obras de carácter sacro, que son las que motivan el presente estudio, la discernibilidad de las pérdidas en lugares claves del contenido de la pieza suele molestar a la experiencia estética del observador, porque interfieren en la percepción de la imagen que se quiere o necesita recordar.

Un caso interesante, que puede ilustrar lo dicho, es la restauración del icono de *La Virgen con el niño* de mediados del siglo XVI, que veneran las monjas de clausura del monasterio cisterciense de Santa María Gratia Dei en Benaguacil.²⁶⁷ La obra fue seleccionada para la muestra de la Fundación *La luz de las imágenes* celebrada en Valencia en el año 2008. Las monjas impusieron como condición para el préstamo, que si la obra tenía que ser intervenida, dada las malas condiciones que presentaba, no se desvirtuara la imagen a la que ellas rezaban. La obra presentaba una repolicromado general, que ocultaba por completo la película pictórica original, esta se podía observar en las pequeñas pérdidas que se repartían sobre la superficie y que aparentemente se conservaba en buenas condiciones. El proceso llevado a cabo, eliminó la suciedad superficial, un barniz oxidado y algún repinte de pequeño tamaño posterior a la repolicromía, también se reconstruyeron las pequeñas pérdidas de estrato pictórico, con una técnica discernible a muy corta distancia, casi invisible, practicando un minúsculo rayado. Y este se ejecutó más para salvar las reticencias éticas del colectivo de técnicos involucrados, que para evitar el engaño al espectador o facilitar el estudio al historiador.²⁶⁸

Con todo ello, esta actuación respetó la imagen de devoción de las monjas, el valor por el cual esta obra es considerada como patrimonio,

²⁶⁷ GOMEZ FRECHINA J. Ficha 152 Catálogo de la Exposición *La Gloria del Barroco* Valencia Pág. 550-551

²⁶⁸ DIEZ S. Campaña de restauración patrimonial *la Gloria del barroco* Pág. 306-307

al no residir su autenticidad en la pintura primigenia, en aquel primer estado, sino en el presente.



- 1.- fotografía general estucado
- 2.- Resultado final general
- 3.- Detalle Estuco
- 4.- Detalle final de la tabla Virgen con el niño del Siglo XVI de Benaguacil.

1.2 REVERSIBILIDAD

En el actual escenario cultural, donde se asume que hay otros valores diferentes a los artísticos que deben ser conservados, las teorías clásicas, donde se prioriza la materia, quedan en parte invalidadas para dar respuestas a todo tipo de bien cultural, percibiéndose límites de aplicabilidad.

El concepto de reversibilidad tal y como se entiende en la ortodoxia teórica está aceptado por la mayoría de los restauradores como verdad indiscutible. Esta obliga a utilizar materiales que se puedan eliminar, y con ello, retornar al estado previo a la intervención en las mismas condiciones.

Los técnicos saben que la reversibilidad absoluta de los procesos es algo imposible de ser alcanzado en su totalidad. Es irreal querer dar marcha atrás y volver al estado inicial en un proceso de limpieza, como también es imposible retirar todo el producto consolidante del estrato pictórico sin que queden restos, o eliminar todo el estuco de los intersticios de una tela sin dañarla. Se tiene que entender como una especie de “utopía clásica”, un principio ético orientativo.²⁶⁹ Uno de los pilares básicos de la restauración, durante gran parte del siglo XX, el axioma indiscutible, no se puede ver reducido a una frase hecha en todos los informes, que sirve de excusa para la utilización de materiales y tratamientos de forma rutinaria. Incluso Brandi ya reconoció ese carácter utópico, que desde su punto de vista representa:

*“un peligro gravísimo para la obra de arte”.*²⁷⁰

La reversibilidad, por tanto debe tener un sentido de “circunstancialidad”, dado que la posibilidad de retorno a una condición anterior depende de las particularidades de cada situación.²⁷¹ Cada producto tiene unas propiedades concretas, pueden ser características ideales para la mayoría de las obras, deseables para convertir el proceso en reversible y que, por tanto, permita dar marcha atrás sin alterar los

²⁶⁹ Giannini, G. et al. *Diccionario de restauración y diagnosis A-z*. Editorial Nerea. San Sebastián. 2008, pág. 180.

²⁷⁰ BRANCI, C. *Teoría de la restauración*. Alianza Forma 2007. Pág. 82

²⁷¹ VELLEDA CALDAS K. *La retratabilidad: la emergencia e implicaciones de un nuevo concepto en la restauración*. Contribución a las ciencias sociales. Julio 2013 <http://www.eumed.net/rev/cccss/25/retratabilidad.html>

materiales constitutivos, pero ese mismo producto puede no ser eliminable encima de otro material. Un ejemplo puede ser las acuarelas, el material que por excelencia se considera reversible, pero no podemos eliminarlo sin provocar cambios encima de superficies solubles en agua como el temple.²⁷² Por lo tanto, cuando se habla de reversibilidad se tiene que referir siempre al proceso y no a al material.²⁷³

Este concepto se tiene que definir como la capacidad de volver al estado anterior al proceso ejecutado sin alterar los materiales originales de partida. Se tiene que ponderar la relación entre efectos positivos y negativos de las intervenciones y aceptar la irreversibilidad de muchos de los materiales y tratamientos empleados. Los materiales serán circunstancialmente reversibles o irreversibles, dependiendo sobre qué otros productos se pongan en contacto. No siendo, por tanto, posible ni aplicable en la práctica un criterio basado simplemente en la idea de retorno a la condición anterior a la intervención. Por este motivo, surge la necesidad de encontrar un término que se ajuste a la realidad y con ello, se pueda suprimir la limitación impuesta por la expresión reversibilidad. El término que se está citando en las teorías actuales es lo que Barbara Appelbaum define como “retratabilidad”, entendiéndose como la necesidad de facilitar que todo tratamiento efectuado sobre una obra de arte permita intervenir en la obra en las mismas condiciones y posibilidades anteriores al proceso, y ello, trae consigo que cuando los materiales y las técnicas evolucionen, pueda volverse a tratar.²⁷⁴

Desde el punto de vista etimológico, la “retratabilidad” se concibe como la cualidad de lo que es retratable, o sea, cualidad de lo que se puede volver a tratar.²⁷⁵ De esto se desprende la idea de que dicho término presupone una significación como mínimo practicable, al contrario de la reversibilidad que se entiende como limitada o inalcanzable. Se pasa de un sentido de “revertir a un estado anterior” para la posibilidad de “volver a tratar”. De este modo se respeta con más honestidad las cuestiones de autenticidad y legitimidad de las obras, en la medida en que las intervenciones pasan a justificarse ya no por el hecho de que tendrán la posibilidad de retornar a un estado anterior, sino por la necesidad de conservación del bien para mantener su función.

²⁷² MUÑOZ VIÑAS, S. *Teoría contemporánea de la restauración*. Pág. 110

²⁷³ APPELBAUM B. Criteria for treatment:reversibility. *Journal of the American Institute for Conservation* 26. Pág. 65-73. Pág. 66

²⁷⁴ *Ibíd* Pág. 69

²⁷⁵ *Ibíd*. Pág. 69

Por ello, la retratabilidad responsabiliza al interventor por sus acciones en relación al futuro de los objetos y retira la coartada “de la vuelta a un estado anterior” proporcionada antes por la reversibilidad.²⁷⁶

La experiencia dice, que hay muchos procesos que aunque teóricamente se pueda volver al estado anterior, en la práctica no es viable; la posibilidad no garantiza la realidad. El tamaño de las obras, lo que puede implicar en otros procesos ya efectuados, los plazos de entrega o incluso la viabilidad económica son trabas reales que lo impiden en innumerables ocasiones. Así pues, ¿es posible eliminar la masilla de unas pequeñas pérdidas?, pero ¿es viable si la obra es de diez metros cuadrados?

En otros casos, esa reversibilidad requiere remover otros procesos previos como, por ejemplo, la eliminación de un entelado. Tanto el estrés mecánico de la separación, como la disolución del adhesivo entran en conflicto con la estabilidad estructural. De facto, el entelado sería un proceso que, en muchos casos, es necesario para la estabilidad de la pieza pero que debe ser considerado parcialmente irreversible, al someter a la pieza a presión, y probablemente a calor, provocando cambios estructurales.

Por tanto, ¿es preferible un proceso aséptico que se pueda considerar reversible o retratable pero que no asegure la pervivencia de ese bien para el futuro?

Por ejemplo, pensemos en una obra con gran cantidad de roturas y deformaciones, al que se realiza un entelado flotante para no incorporar ningún adhesivo, proceso éste totalmente reversible. Si este tratamiento no resuelve el problema de forma duradera la obra seguirá padeciendo las mismas patologías, por lo tanto no será el proceso adecuado, lo idóneo será entonces aplicar un proceso que asegure el soporte pictórico a nivel estructural, lo que, por ende, supone realizar un proceso irreversible.

Otro caso podría ser una tabla muy afectada por un ataque de insectos xilófagos, en el que las oquedades debiliten en demasía el soporte. La inyección de un consolidante con carga nos aportaría la cohesión imprescindible que necesita para cumplir correctamente su función de soporte, pero se convierte en un proceso no reversible ¿es, por ello, incorrecto o necesario?

²⁷⁶ *Ibíd.* Pág. 72

En síntesis, se observa que la utilización del término retratabilidad atiende de una forma más satisfactoria a las necesidades evidenciadas en la actualidad por los procesos de conservación-restauración de bienes culturales, en la medida en que transfiere al profesional la responsabilidad con un rígido compromiso con su toma de decisiones. Y al comprometer a los restauradores se evidencia la necesidad de prácticas identificadas con un fundamento teórico consistente y capaz de sustentar de forma razonable las actitudes de los profesionales que actúan en este ámbito.

El restaurador deberá elegir la opción menos invasiva y que permita en el futuro volver a tratar la obra en las mismas condiciones, pero siempre elegirá la opción que asegure la estabilidad de la obra aunque esta sea irreversible. Según Leslie Charteris:

*“En lugar de buscar el Santo Grial de la reversibilidad, quizá deberíamos intentar cuantificar las consecuencias probables que a largo plazo pueda tener la irreversibilidad aceptada de un proceso o material de restauración”.*²⁷⁷

La reversibilidad es una orientación, una meta infinita que no se puede atrapar pero hacia la que no se debe parar de correr, el esfuerzo lo agradecerán las generaciones futuras. La responsabilidad estará cumplida si se hace todo lo posible por acercarse a la meta sin desfallecer y sin permitir que la rutina se convierta en una piedra infranqueable en el camino.

1.3 Compatibilidad o Tolerancia

Una de las decisiones más cruciales en el devenir de las intervenciones es la elección de los materiales que se incorporan sobre la obra. La compatibilidad de estas sustancias, cómo se van a comportar estos productos en contacto con los materiales que conforman la obra será esencial en la búsqueda del proceso más idóneo.

Como premisa básica, siempre se tienen que incorporar materiales cuya estabilidad física y química esté probada, la experimentación está reñida con la prudencia y el respeto hacia la obra. Esto no quiere decir que se cierre las puertas a la incorporación de materiales nuevos, sino todo lo

²⁷⁷Cita de Leslie Charteris, extraída de Muñoz Viñas, S. Teoría Contemporánea de la restauración. Pág. 115.

contrario, se tienen que aprovechar las nuevas aportaciones de la ciencia, que aportan materiales y métodos con mejores propiedades; más duraderos y tolerantes.

Generalmente, cuando se enumeran los criterios básicos necesarios en los informe de restauración, se añaden sin fundamento que los materiales con los que se va a ejecutar el trabajo serán compatibles con el original. Este requisito teórico resulta ser en la práctica una condición totalmente aleatoria, no se tiene la capacidad de medir en cada caso cómo se comportará cada uno de los materiales que incorporamos en relación con las miles de variables que se presentan en las obras. Se entiende como producto compatible aquel que se parece más al original debido a su naturaleza, pensando únicamente en el material y no en el conjunto de sus factores. Pero, ¿qué es un material compatible?

La compatibilidad denota semejanza entre las características físico-químicas del producto y las del sustrato. Se trata de un parecido que va más allá de la naturaleza química de los materiales y que implica una cierta coincidencia en el comportamiento frente a los agentes externos²⁷⁸: parecido coeficiente de dilatación térmica, sensibilidad a la humedad similar o análogo grado de cohesión, entre otros. Ante la imposibilidad de poder incorporar en la intervención materiales que cumplan con lo anteriormente dicho en todos sus extremos, se debería pasar a hablar de materiales tolerantes. Hay que pensar que una obra de arte no está compuesta por un sólo material, sino todo lo contrario, que en ella se mezclan gran cantidad de productos con características diferentes, por lo que los supuestos variables se multiplican exponencialmente, y aún más desde que se abandonaran las técnicas clásicas en pro de buscar nuevos modos de expresión.

Se debería apostar por la estabilidad y la tolerancia frente a los agentes externos. Optar por productos altamente resistentes a la degradación química, física y biológica aunque no necesariamente parecidos al sustrato, como por ejemplo consolidantes “flexibles”, capaces de tolerar las modificaciones térmicas o hidrométricas. Porque pasarán los años y los productos que se consideran hoy idóneos dejarán de serlos, aparecerán productos más tolerantes, flexibles y duraderos que mejorarán las intervenciones. Huelga decir que siempre el mejor material será aquel del que se prescinde por innecesario.

²⁷⁸ MATTEINI M. MOLES A. *La química en la restauración*. Traducción de Emiliano Bruno y Giuliana Lain. NEREA 2008 Pág. 321



1.4 MÍNIMA INTERVENCIÓN Y SOSTENIBILIDAD

Los bienes que suscitan interés en cada sociedad, en su época, son objeto de innumerables actuaciones de acondicionamiento o retoques para intentar mantener en buenas condiciones estéticas la obra. Obviamente, estas actuaciones, no se basaban en la forma de entender hoy la restauración pero sí que perseguían el mismo fin, poder disfrutar de la obra de la forma más adecuada. En las obras de carácter sacro, estas intervenciones han sido, si cabe, más numerosas, dado que a lo largo de los siglos su función, vehículo de veneración para los cristianos, era el principal valor a conservar, y ello sólo era posible si se mantenía la imagen representada actualizada. Estos “mantenimientos”, incluso, adaptaban la pieza al estilo del momento si esto era requisito necesario para mantener la función evangelizadora de la obra. Pero la sociedad ha cambiado, la percepción que se tiene de los objetos que conforman nuestra cultura ha ido alejándose de las actitudes milenarias que a principios del siglo XX describía el historiador austríaco Aloïs Riegl, en un texto que se ha convertido en un clásico, “El culto moderno a los monumentos”²⁷⁹.

“La sociedad actual se caracteriza por haber tomado conciencia del valor de los Bienes Culturales como patrimonio colectivo, universal en algunos casos, reconociéndose heredera pero también depositaria y responsable de la transmisión de ese legado a las generaciones futuras en las mejores condiciones posibles. Esto conlleva respetar sus cualidades materiales, estéticas, históricas, documentales y funcionales para mantener al máximo la entereza de sus significados auténticos y originales.”²⁸⁰

La apreciación sobre el patrimonio ha ido evolucionando con el paso del tiempo; artistas, arquitectos, historiadores, gestores culturales y restauradores han ido aportando directrices que anteponen la conservación del bien sobre el disfrute del mismo. Como ejemplo de este cambio de sensibilidad, se conserva una carta que Goya escribió en 1801 a Pedro Cevallos, Ministro del rey Carlos IV, promoviendo que se realizaran las mínimas intervenciones posibles, describiendo sus

²⁷⁹ Véase el capítulo II, Punto 1 Evolución histórica. Apartado 3

²⁸⁰ MACARRÓN, A. Conservación del Patrimonio Cultural, Criterios y normativas. Pág.

inquietudes ante las numerosas restauraciones que se estaban practicando.

“Cuando más se toquen las pinturas con pretexto de su conservación, más se destruyen, y que aun los mismos autores, reviviendo ahora, no podrían retocarlas perfectamente a causa del tono rancio de colores que les da el tiempo, que es también quien pinta, según máxima y observaciones de sabios, no es fácil retener el intento instantáneo y pasajero de la fantasía y el acorde y concierto que se propuso en la primera ejecución [...].”

²⁸¹

Con posterioridad, Camilo Boito habla del principio de honradez y respeto cuando es ineludible la intervención, pero es su seguidor Gustavo Giovannoni, el redactor más importante del primer documento con normas y principios, la *Carta de Atenas* de 1931. Él será quien apunte que son preferibles los trabajos de mantenimiento, consolidación y conservación, antes que la restauración. También concreta que en las obras de refuerzo se hará lo mínimo necesario para lograr la estabilidad sin exageraciones de renovación, considerando como esencial la autenticidad de las estructuras. A partir de la redacción de la *Carta de Atenas*, la mayoría de los consiguientes documentos se escriben con el mismo espíritu.²⁸²

Pero obviamente, este no es el final del camino, la restauración se perfeccionará, los criterios se depurarán y aparecerán mejores materiales e instrumental todavía más exacto que facilitarán cualitativamente las intervenciones. Si sólo se piensa y busca el disfrute puntual de esta época, y se abandona la prudencia, las restauraciones actuales se pueden convertir en el momento más desafortunado de su existencia. Por ello, se debe actuar desde la modestia del que repara, no del que crea, para actuar con cautela por el respeto que el objeto cultural genera. Nunca hay que posicionarse en el mismo plano que el artista, y creer que se tiene la libertad de terminar o completar una obra

²⁸¹ Texto extraído del Blog de Antonio Sánchez Barriga. “Como limpiaban las obras de arte los antiguos” de diciembre del 2008, donde se pueden leer íntegramente las dos cartas que envió Goya a Pedro Ceballos tras inspeccionar las restauraciones que estaban realizando Ángel Gómez Marañón y Marcos Escudero en el Casón del Buen Retiro <http://www.antoniosanchezbarriga.com/2008/12/como-limpiaban-las-obras-de-arte-los.html>

²⁸² La *Carta de Venecia* es la única excepción, que nace con la necesidad de posibilitar las reconstrucciones de las ciudades europeas más importantes tras la segunda Guerra Mundial.

sin los datos precisos de cómo era. Nunca la imaginación o la hipótesis son buenas compañeras de viaje en la restauración.

La mínima intervención, también habla de evitar procesos innecesarios para la conservación de la obra, de respetar la edad de los materiales y de asumir las arrugas del tiempo. Ante la duda hay que elegir siempre aquel proceso que implique menos cambios en los materiales constitutivos, y por supuesto elegir el camino estético que menos impacto visual tenga. No hay que buscar que las obras se puedan volver a ver como el día que salieron del estudio, pero hay que intentar no defraudar la experiencia estética del observador. En el decálogo de la restauración del Instituto del Patrimonio Histórico, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, se describe del siguiente modo:

“El principio de mínima intervención es de importancia trascendental. Toda manipulación de la obra implica riesgo, por tanto, hay que ceñirse a lo estrictamente necesario, asumiendo la degradación natural del paso del tiempo. Deben rechazarse los tratamientos demasiado intervencionistas que puedan agredir a la integridad del objeto.”²⁸³

Ahora bien, la mínima intervención no debe confundirse con actuar poco sobre la pieza, sino que es hacer lo justo y necesario para estabilizar la obra frente al paso del tiempo. Cada bien cultural es único y, por tanto, el criterio de mínima intervención aplicable será también único. Lo deseable debe ser lo indispensable para que el objeto patrimonial siga íntegro y en equilibrio durante el tiempo necesario para que otros, en un futuro, puedan intervenir de forma más idónea y respetuosa, con unos medios que seguramente serán más apropiados para este fin.

El máximo respeto por el bien cultural debe ser la base fundamental sobre la que se asiente la ética del juicio crítico de la intervención. Desde el respeto por la obra, se debe realizar siempre la mínima intervención posible, que asegure su correcta conservación en el tiempo. Por ello hay que evitar la eliminación sistemática de las adiciones históricas, y si es necesario debe justificarse con sólidos argumentos, tal como apunta el Instituto de Patrimonio Histórico Español:

²⁸³ Decálogo del Instituto del Patrimonio Histórico. Punto 4
file:///C:/Users/Usuario/Desktop/tesis/tesis1/articulos/decalogo%20de%20criterios.pdf

“Hay que evitar la eliminación sistemática de adiciones históricas. Una eliminación injustificada o indocumentada causaría una pérdida de información irreversible. En el caso de que se decida eliminar una adición de este tipo, deberá justificarse exponiendo sólidos argumentos. Antes de intervenir, se debe realizar una completa descripción y documentación de los elementos que se van a eliminar, incluyendo toda la información posible sobre los mismos. Localizados con discreción, deben dejarse testigos significativos de lo eliminado.”²⁸⁴

La mínima intervención habla no sólo de reducir el número de intervenciones sino también de ponderar la envergadura de las mismas. La acumulación de muchas restauraciones bien ejecutadas puede ser tan demoledora para la pieza como una única mala, el largo recorrido temporal que puede llegar a vivir una obra no es comparable con distanciar unas pocas décadas un trabajo de otro. Hay que ser consciente de que, aunque se actué de forma responsable y ponderada, se aplican disolventes, se incorporan productos, se ejercen tensiones que modifican el bien tratado, etc... Si se suman todos esos pequeños cambios unas cuantas veces, el resultado puede ser lamentable. Hoy en día, la sociedad se preocupa por su patrimonio, quiere conservarlo al sentirse heredera, depositaria y responsable de su transmisión a las generaciones futuras, tal como apunta Ana Macarrón:

“La sociedad actual se caracteriza por haber tomado conciencia del valor de los Bienes Culturales como patrimonio colectivo, universal en algunos casos, reconociéndose heredera pero también depositaria y responsable de la transmisión de ese legado a las generaciones futuras en las mejores condiciones posibles.”²⁸⁵

Esto está provocando que se estén volviendo a restaurar muchas obras que se intervinieron en la década anterior. Da la impresión que se está generando un ciclo de actuaciones sobre las obras demasiado continuo y peligroso. Por ello, se tiene que situar junto al criterio de mínima intervención el de la sostenibilidad.

²⁸⁴ Ibíd. Punto 4

²⁸⁵ MACARRÓN, A. Conservación del Patrimonio Cultural, Criterios y normativas. Pág.

La sostenibilidad es un nuevo concepto que se está imponiendo en la restauración dada las diferentes acepciones que supone. En primer lugar estaría, como se ha explicado con anterioridad, la ponderación del número de intervenciones, intentar restringir al máximo las acciones restauradoras, la segunda acepción vendría desde la economía, disponer de los recursos necesarios para tratar las obras en las mejores condiciones pero sin atravesar el exhibicionismo de lo superfluo, que solo conlleva gastos y falta de recursos para el mantenimiento futuro. Por ejemplo, pruebas analíticas innecesarias, que no se realizan para decidir el proceso sino para engordar informes finales. Con esto no se está menospreciando los datos necesarios que se obtienen desde la ciencia, se está diciendo que se deben realizar las pruebas que sean necesarias, y no todas las posibles.

Otra acepción interesante está ligada a la conservación, hay muchas obras que si se tratan y se elimina el estrato superficial que las protege de la acción del medioambiente, pueden perderse por falta de mantenimiento, por ejemplo al descubrir una policromía oculta debajo de una lechada de cal en los muros de un edificio o unos restos arqueológicos tras una excavación. En estos casos, sino se articulan mecanismo de control y partidas económicas constantes, se pueden producir más daños en una década que en varios siglos. En estos casos si no es sostenible la conservación futura no debería intervenir.

Un caso llamativo y preocupante fue la intervención llevada a cabo en el año 2007 en la portada gótica de *La Virgen con el niño y ángeles músicos* del Antiguo Hospital de Xàtiva.²⁸⁶ La fachada se encontraba en muy mal estado de conservación, las esculturas estaban muy dañadas y podían producirse desprendimientos. A su vez, el estrato original se encontraba oculto, bajo gruesas capas de cal que se le habían ido aplicando a lo largo de los años, se detectaron, en algunas zonas, hasta seis intervenciones. La restauración que se llevó a cabo, resolvió en primera instancia los problemas conservativos, pero también abordó la recuperación de la pintura original. Este tipo de policromía resiste muy mal las inclemencias del tiempo, por ello muy pocas de estas decoraciones góticas en fachadas han llegado a nuestros días. Los restos de policromía original fueron descubiertos y protegidos temporalmente contra la acción del medioambiente. Pero este tipo de protección tienen una vida útil reducida en perfecto estado, por lo que

²⁸⁶ Véase el Capítulo VIII caso 12 del presente escrito, en el que se expone en profundidad el proceso realizado.

requieren de un mantenimiento constante, si no se realiza, estos restos se perderán en pocos años.



Resultado final de la restauración de la portada gótica de *La Virgen con el niño y ángeles músicos* del Antiguo Hospital de Xàtiva.

Para concluir, la última acepción vendría ligada a las necesidades humanas, a la posibilidad de que las intervenciones actuales permitan las satisfacciones futuras de sus usuarios.²⁸⁷ No comprometer en el presente las posibilidades de las generaciones venideras, o lo que es lo mismo, permitir que la opción elegida con la estética contemporánea no impida la adecuación a los criterios que estén por venir. De ahí que este sea un concepto muy ligado con la retratabilidad y la tolerancia.

Este modo de entender el respeto con el que se debe actuar sobre un objeto patrimonial se refleja perfectamente en el tratamiento efectuado sobre la obra *Díptico del Calvario* de la población de Benimarfull en la

²⁸⁷ MUÑOZ VIÑAS S. Teoría contemporánea de la Restauración Pág. 171

comarca del Alcoià.²⁸⁸ Se realizaron todas las intervenciones necesarias para conservar el bien, como por ejemplo devolverle una moldura desaparecida, y por el contrario no se reconstruyeron las pérdidas de pergamino en los lomos del libro o los dorados de la moldura repuesta y solo se reconstruyeron con “*selección de color*” las pequeñas pérdidas que molestaban. El resultado armonizó la realización de los mínimos procesos posibles y a su vez aportó un correcto acabado estético.²⁸⁹



Resultado final del anverso
y reverso de la obra

²⁸⁸ MARCO GARCÍA V. Catálogo de la exposición Camins D'Art Pág. 218

²⁸⁹ VLLALBA A. Campaña de restauración patrimonial exposición Camins D'Art Pág. 168-171



CAPITULO V

OPCIONES PARA EL JUICIO CRÍTICO

1. JUICIO CRÍTICO

La intervención restaurativa sobre un bien cultural requiere de una ética sobre la que construir el respeto por las obras de arte, unos criterios generales aceptados por todos, que marquen los márgenes infranqueables de toda actuación y un juicio crítico en el que se valoren las necesidades de la restauración. Siendo esta idea, probablemente, la mayor aportación de Brandi y que menos se discute; la definición de la Restauración como acto y decisión crítica²⁹⁰

De la ética y de los criterios generales se ha escrito extensamente en publicaciones especializadas, cartas, directrices, recomendaciones o leyes, y son el apoyo, la guía general para dirigir la intervención por la senda correcta, pero el juicio crítico, que diferentes autores sitúan en la centralidad de la profesión, es por definición individual, porque cada obra es única y tiene unos valores exclusivos, por lo que tendrá una valoración singular. Pero además, implica confrontar problemas complejos, generalmente inmersos en situaciones con numerosas variables, donde no hay respuestas sencillas, ni procesos estándar, ni opciones incuestionables.²⁹¹ Para la Doctora Isabel medina González:

“[...] el proceso de toma de decisiones constituye un nuevo centro de gravedad en la epistemología de nuestra disciplina: un eje de relación transversal entre el objeto teórico, el aparato metodológico y el campo práctico.”²⁹²

El juicio crítico, como toda elección, es subjetivo pero no tiene que ser arbitrario. Las tomas de decisiones deben ser informadas, fundamentadas, coherentes y consistentes, por ello el restaurador debe tener la capacidad para procesar información, identificar y analizar un

²⁹⁰ BRANDI, C. *Teoría de la Restauración* Pág. 14

²⁹¹ MEDINA-GONZÁLEZ, I. *Hacia un nuevo centro de gravedad: el proceso de toma de decisiones en la definición y formación de conservadores-restauradores profesionales*. Conserva 2011 nº 16 Pág. 10

²⁹² *Ibíd.* Pág. 11

problema, aplicar su experiencia y sus conocimientos y, en base a ello, determinar una vía de actuación. Chris Caple en el libro “Conservation Skills. Judgement, Method and Decision Making” apunta hacia la importancia de la experiencia normativa en el juicio crítico:

*“El juicio crítico radica en la conclusión y decisiones logradas con base en indicadores y probabilidades derivados de la retroalimentación entre el conocimiento adquirido y un factor de balance denominado experiencia normativa.”*²⁹³

Por experiencia normativa se refiere de manera específica a la correspondencia entre el universo de las ideas y la realidad de la praxis, mediante su contraste. Por tanto, el juicio crítico corresponde a la activa dinámica de ponderación entre el saber y la experiencia, cuyas funciones cognitivas de evaluación están basadas en fundamentos normativos y éticos. Es decir, la toma de decisiones constituye el origen y la derivación del juicio crítico.²⁹⁴

Pero además, desde la crítica al juicio que escribió Kant en 1790 se pueden distinguir dos tipos de juicios; el determinante y el reflexionante.²⁹⁵ Jacob López-Cano lo expuso en el XV Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales en el 2004 del siguiente modo:

*“La capacidad de juzgar en general es la capacidad de pensar lo particular en cuanto contenido bajo lo universal. Si lo universal (la regla, el principio, la ley) es dado, la capacidad de juzgar, que subsume bajo él, lo particular [...] es determinante. Si lo particular es dado, para lo cual debe encontrar ella lo universal, la capacidad de juzgar es sólo reflexionante.”*²⁹⁶

En los juicios determinantes se aplican los conocimientos objetivos de los objetos, que se asocian a disciplinas científicas, por el contrario, en los juicios reflexionantes, lo importante es que el sujeto comprenda el objeto a partir de sus sentidos produciendo de esta forma sentimientos.

²⁹³ CAPLE, CH. Conservation Skills. Judgement, Method and Decision Making. Londres 2000 Pág. 7-8

²⁹⁴ MEDINA-GONZÁLEZ, I. Hacia un nuevo centro de gravedad: el proceso de toma de decisiones en la definición y formación de conservadores-restauradores profesionales. Conserva 2011 nº 16 Pág. 11

²⁹⁵ JACOB LOPEZ-CANO, A. *La restauración como experiencia crítica*. Actas del XV Congreso de Conservación y restauración de Bienes Culturales. Pág. 139

²⁹⁶ Cita de Kant, extraída de MENDIOLA, C. *Acerca de la distinción entre la capacidad de juzgar determinante y reflexionante en Kant*. Pág. 81 revista Theoría nº6

Cuando se observa un cuadro en una exposición el guía puede informar, de la época, del artista, de la historia, de la técnica y, con ello, hacer un juicio determinante, por ejemplo, “es una obra maestra y capital de la pintura”. El juicio reflexionante no necesita de esos datos, son los sentimientos o sensaciones que trasmite la obra a la persona que la observa.

La restauración requiere del conocimiento del juicio determinante para conservar los sentimientos del juicio reflexionante. Por ello, para poder plantear la intervención y ponderar las necesidades existentes, se requiere de un dictamen etiológico en profundidad, conocer el material objeto de la intervención, estudiando su estructura, sus componentes, el estado de los mismos, así como su historia, los acontecimientos marcados sobre su epidermis pero también, los datos culturales relevantes y los sentimientos que transmite. Los valores intangibles de la obra tendrán un peso importantísimo a la hora de sopesar las necesidades de la pieza, y por lo tanto serán claves para determinar qué tipo de intervención sobre la restauración de la imagen representada se puede realizar para mantener la experiencia estética de sus usuarios. Para Caple es imprescindible:

*“haber desarrollado las facultades críticas necesarias para apreciar los atributos estéticos de los objetos”*²⁹⁷

Un juicio crítico basado únicamente en el juicio determinante comete errores al no tener en cuenta los significados y sentimientos que puede contener el objeto tratado, la proyección interna que tiene la obra en el sujeto que la contempla.²⁹⁸ Por ello el juicio crítico es subjetivo y personal y se forma de la experiencia propia, pero también a partir del conocimiento de las respuestas aportadas por otros. Siendo, por lo tanto, imprescindible la formación continua a través de publicaciones especializadas, congresos, reuniones o cursos, donde se presentan casos de cómo se han valorado los datos y que respuestas se han adoptado. Por ello, el dominio del lenguaje crítico requiere inquietud y duda, para poder evolucionar, y no dejarse llevar por la rutina y la costumbre. Los criterios no son la suma de una serie de normas o leyes que se utilizan sin reflexionar, sin preguntarse y entender el motivo de su aplicación.

²⁹⁷ CAPLE, CH. Conservation Skills. Judgement, Method and Decision Making. Pág. 7-8

²⁹⁸ JACOB LOPEZ-CANO, A. *La restauración como experiencia crítica*. Actas del XV Congreso de Conservación y restauración de Bienes Culturales. Pág. 141

“todo profesional está sujeto a la influencia de la costumbre y la inercia y debe protegerse de esta influencia abriéndose deliberadamente a la vida misma”²⁹⁹

Pero además, se necesita reflexionar de forma sosegada, con información pero sin presión, para elegir el camino que defraude al menor número de implicados y que conserve todos los valores de la obra. El juicio crítico requiere para Ana María Macarrón de:

“una actitud de calma y serenidad para buscar información veraz, fundamentada y contrastada, para analizar las cosas y situaciones, observar los aspectos del asunto y reflexionar sopesando las ventajas e inconvenientes de cada argumentación y solución, para finalmente llegar a un juicio propio e independiente y poder realizar una elección. Requiere evitar la precipitación y no opinar a la ligera.”³⁰⁰

Pero a su vez el juicio crítico es un acto, al ser también un juicio operativo que se efectúa sobre el objeto. Por ello, se pueden proponer cuatro preguntas básicas que ayuden a responder a las necesidades de la obra y de quien las contempla.

- ¿qué patologías atentan contra la conservación del bien?
- ¿qué valores califican al bien y por tanto deben ser conservados?
- ¿qué materiales pueden ser eliminados y en qué medida?
- ¿qué podemos añadir en pro de mejorar la percepción de la obra?

²⁹⁹ DEWEY, J. *El arte como experiencia*. Pág. 269

³⁰⁰ MACARRON, A. *Conservación del patrimonio cultural. Criterios y normativas*. Pág. 17-18

1.1 ¿Qué patologías atentan contra la conservación del bien?

Como ya se ha comentado, por encima de cualquier otra consideración, la intervención debe atender prioritariamente a la conservación del material sobre el que reposan los valores de la obra, determinando las patologías que le afecta y eliminando, en la medida de lo posible, lo que las provoca.

Las patologías que pueden atentar a la conservación del bien pueden ser de muy variada índole. Los daños pueden ser causados tanto por factores internos como externos. Los internos están relacionados con los materiales constitutivos, y cómo estos interactúan. Los factores externos están relacionados tanto con el medioambiente en el que se inserten como con las acciones humanas que les afecten. Por lo que, las medidas conservativas a tomar tienen mucho que ver con el conocimiento científico en profundidad de la obra a tratar, lo que explica la importancia que se le da en el panorama actual a la investigación, incluso llegándose a interpretar, equivocadamente, que la ciencia debe anteponerse a la crítica. Pero lo que parece indiscutible, es que se debe asegurar la correcta transmisión del bien a las generaciones futuras, por lo menos en las mismas condiciones en las que ha llegado a nuestros días.

Hay que tener en cuenta, que las necesidades para frenar las patologías existentes pueden ser determinantes en el resultado final, en el modo en que se pueda disfrutar tras la intervención de la lectura de la obra, pero estas decisiones no serán optativas, serán de obligado cumplimiento. Un claro ejemplo, algo extremo, es el de realizar un “strappo” o arranque de las pinturas de un muro porque éste no pueda ser estabilizado.

No se pueden dejar morir las obras, sería un error imperdonable no perpetuarlos, por no interferir en el resultado estético. Los límites del respeto están donde entra en riesgo la conservación del bien cultural.

1.2 ¿Qué valores califican al bien y por tanto deben ser conservados?

Los objetos que abarca la restauración de obras de arte son muy variados, la sociedad aporta valores simbólicos y culturales a objetos que no fueron creados a priori como piezas artísticas, y a ciertas obras de arte les aumenta su escala de valores por el simbolismo que pueda contener. Por ejemplo, no tiene el mismo valor patrimonial una escultura de una calidad artística baja, pero de gran devoción popular, a una talla barroca de buena calidad en un museo. No es lo mismo para nuestra sociedad una campana del siglo XV de un pueblecito del pirineo, que para los americanos la campana del siglo XIX que se conserva en Filadelfia con la que se anunció la independencia de Estados Unidos, de gran valor simbólico e histórico para ellos. Y no es lo mismo un traje de un torero manchado de sangre tras un trágico acontecimiento que uno idéntico sin un final fatal.

Los acontecimientos vividos por las obras, y cómo estos se han plasmado sobre ellas dan, no sólo, la información de su paso por el tiempo, sino también hablan de la cultura de cada momento, del gusto, de la apreciación del arte, de la devoción, etc. todos estos datos son borrados en innumerable ocasiones en pro de buscar el momento inicial, el momento creativo, el protoestado, sin valorar otras consideraciones porque se busca su supuesta verdad, cuando el único momento que se puede considerar verdadero es el presente.³⁰¹ La autenticidad de la obra se conserva si se mantienen los valores que la califican.

La conservación del patrimonio es una obligación, pero para lograrse hay que conservar todos sus valores, lo que incluye no separar el mensaje del soporte con el que se trasmite. Todos los elementos que constituyen la obra son importantes, los marcos, las traseras, las mazonerías no son un mero envoltorio. Los criterios de actuación deben ser los mismos, por ello, se debe abogar por el mantenimiento, siempre que no se ponga en un riesgo inminente la conservación de la pieza, de todos los materiales constitutivos en su manufacturación, a saber, bastidores, marcos, clavos antiguos, travesaños, estopas, entelados, etiquetas, etc. De no hacerse sería un claro ejemplo de pérdida de valores.

³⁰¹ MUÑOZ VIÑAS, S. *Teoría contemporánea de la restauración*, Pág. 86

Otros casos llamativos de valores añadidos que se pierden por falta de un correcto juicio crítico son la eliminación sistemática de las intervenciones anteriores que se han aplicado sobre las obras. Este tipo de actuación no debe menospreciarse por defecto, por no haber sido realizadas bajo los preceptos del siglo XXI. Por ejemplo, un caso muy habitual sería el de encontrar una repolicromía total de una escultura, muy intervenidas en general. Si está realizada con unos niveles de calidad óptimos, con una actitud creativa, insertada en otro periodo artístico, no debe ser eliminada con el pretexto de buscar la imagen primitiva. Los cambios totales de estilo siempre que lo superpuesto sea digno, dan información valiosísima de los periodos culturales y artísticos. Incluso, aquellos casos con retoques parciales donde el repinte está provocado por un cambio en la ética de la sociedad, como la realización de paños púdicos, no deberían ser eliminados por sistema, sin un juicio crítico previo. Y aún más, aquellas intervenciones en las que los faltantes se hayan resuelto de una forma aceptable, con la única motivación de arreglar una pérdida, y con una técnica ni discernible ni reversible, no se debe eliminar para sustituirla por una reinterpretación nueva.

Otros datos que deben ser considerados valores añadidos y por tanto, susceptibles de ser conservados, son aquellas agresiones humanas; incisiones, escritos,... que hablan de la cultura de la sociedad del pasado, que dan fe de cómo se entendía el arte y recuerdan cómo la religión ha marcado el mundo. Es habitual encontrar en los bancos o predelas de muchos retablos, la zona más accesible al hombre y donde se suelen representar escenas de la pasión de Cristo, agresiones en las caras de los romanos, rayas y mutilaciones en los personajes que están confiriendo el daño a Cristo. Esto no es más que la prueba del fervor popular de un pueblo, mayoritariamente analfabeto en el pasado, que comprendía a la perfección el mensaje que la imagen representada contenía, como base fundamental de adoctrinamiento cristiano. Como bien expuso Guerola Blay en la 17th International meeting on Heritage Conservation,

“Dejar constancia de las rasgaduras que a menudo aparecen en los rostros de Judas “el traidor”, bien el pasaje el prendimiento, bien la representación de la Cena, pueden ser tenidos en cuenta como testimonio de una fe popular y multisecular.”³⁰²

³⁰² GUEROLA BLAY, V. La ideología y metodología en la reintegración de lagunas. De la técnica del “ne rian faire” al retoque pleno, pasando por los sistemas ópticos de texturización basados en los “filamenti” e “tratteggi” de Cesare Brandi. Páginas 101-189

Detalle del proceso de estucado en la predela del Retablo del Salvador de Paolo de San Leocadio. Intervenido en el año 2007 para la exposición Espais de Llum



Otro ilustrativo ejemplo puede ser la escena de la adoración de los tres reyes magos de muchas obras románicas y góticas, donde el rey Baltasar está representado como un hombre negro, siendo ésta una tradición posterior. Deducimos, pues, que muchas imágenes fueron obviamente retocadas para ajustarse a los nuevos dictados iconográficos de la iglesia. Debe ser un valor a tener en cuenta en la conservación de la obra, como dato histórico de relevancia.

1.3 ¿Qué se puede eliminar y en qué medida?

Si se dirige la mirada hacia lo que se puede eliminar y no a lo que se debe conservar, defenderemos que son susceptibles de ser retirados todos aquellos materiales que además de ser ajenos a la obra en su momento inicial; no aportan nada en pro de su conservación, no ofrecen información sobre su historia, no recuerdan una experiencia estética a sus usuarios, no refuerzan el simbolismo de la obra y tampoco son de una calidad aceptable, y además su eliminación es posible de una forma selectiva y sin alterar los materiales constitutivos.

120. 17th International meeting on Heritage Conservation A 100 anni della nascita di Cesare Brandi. 7 de mayo de 2007. UPV. Página 106.

“Las operaciones de limpieza, desbarnizado y decapado de un objeto de interés histórico o arqueológico suponen la eliminación selectiva de una materia accesoria a la obra, que altera su visión y no cumple o ha dejado de cumplir su función”

303

Desde mediados del siglo pasado, facilitar la lectura de la obra de arte como fin de la intervención, tal y como propugnaba la *Teoría del Restauo* de Brandi, ha convertido la limpieza en una intervención legítima y necesaria. Probablemente, esta visión esteticista de la cuestión, si no se tienen en cuenta otros valores en su justa medida, pueden conducir a producir un juicio crítico erróneo. Obviamente, hay que tener en cuenta que la legibilidad no tiene porqué anteponerse al respeto por los materiales, si su valor reside justamente en la autenticidad de los materiales constitutivos. Paolo Cremonesi, químico italiano de este siglo, defiende la limpieza de obras de arte sólo en los casos en los que la conservación de la obra se vea comprometida:

*“la eliminación de barnices ya no debería estar motivada solamente por una cuestión estética, de legibilidad. Salvo quizás si ésta, la legibilidad, estuviese completamente comprometida. En cualquier caso, debería existir también una razón estructural que justificase la eliminación.”*³⁰⁴

Por ello, la supremacía de la estética sobre la materia en todos los casos no es aceptable, hay que conciliar todas las necesidades de la obra desde el criterio de mínima intervención posible, realizando el proceso de limpieza sólo en los casos necesarios. Cremonesi afirma que:

*“una obra, en cuanto a producto de la actividad humana, conserva su dignidad inalterada aunque su imagen no esté en óptimas condiciones”.*³⁰⁵

Un correcto proceso de limpieza debe eliminar esencialmente los materiales que están provocando daños estructurales, como por ejemplo un barniz oxidado con una acidez excesiva o un consolidante o

³⁰³ GÓMEZ GONZÁLEZ, M^a L. La Restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte, p. 263

³⁰⁴ CREMONESI, P. “¡Horror... un barniz amarillento!” Conferencia VIII Jornadas Técnicas de conservación del patrimonio, 4 y 5 de abril del 2011 en el Centro Cultural de Ibercaja en Huesca Pág. 16

³⁰⁵ *Ibíd.* Pág. 17

adhesivo con una desmesurada rigidez. El problema reside en que muchos de estos materiales añadidos están interactuando con los materiales originales y su remoción puede implicar graves alteraciones. Cremonesi defiende que el especialista ha de acercarse a la obra con gran humildad, sabedor de sus límites en el conocimiento interno de la obra.

“... la humildad de considerar que todos los materiales presentes en ella, si son indistinguibles, son constitutivos hoy y por lo tanto son dignos de permanecer y merecen el mismo respeto. Éste es precisamente el modo en que tendríamos que acercarnos no sólo a la materia, sino también a aquello que la materia interpreta: en el caso de los cuadros, la imagen.”³⁰⁶

Con intención estética, únicamente se deben eliminar aquellos materiales que en su remoción no modifiquen de ningún modo los materiales constitutivos, además, la acción de estos procesos, debe de poder ser controlable en todo momento, se han de poder eliminar los materiales capa a capa, en el orden y a una velocidad que se considere adecuada. Además, hoy en día es requisito indispensable, que los productos que manipula el restaurador sean lo menos perjudiciales posibles para su salud, por lo que se primará siempre la elección de un disolvente inocuo para el operador frente a otro disolvente de riesgo, siendo ambos igualmente válidos para la obra, claro está. Incluso aunque el coste sea superior.

El decálogo del IPHE trata específicamente el tema de la limpieza de obras de arte, dada su especial dificultad, expresando la obligatoriedad de proteger la estructura interna de la obra, que puede verse alterada en este proceso por una mala praxis. Y defendiendo que:

“tiene que ser homogénea, no deben admitirse limpiezas caprichosas que conduzcan a acabados engañosos o a la creación, de falsos históricos. Deben utilizarse productos de reconocida eficacia y, aún así, hay que realizar pruebas de disolventes localizadas en zonas discretas, como serán discretas las catas que sea necesario realizar, en cualquier caso de reducido tamaño y en sitios poco visibles.”³⁰⁷

Trata también el tema de la pátina y de los barnices antiguos que, no por serlo, deben ser eliminados sistemáticamente, a no ser que

³⁰⁶ *Ibíd.* Pág. 9

³⁰⁷ Decálogo del IPHE punto 6.

perturben la visión de la obra. Por todo ello, las expectativas u objetivos marcados nunca pueden ser inamovibles, el resultado no siempre coincidirá con el deseado a priori, y por lo tanto, las necesidades estéticas se tienen que subordinar a los márgenes de lo posible.

El proceso de limpieza se presenta como el procedimiento del que no se puede prever su resultado final hasta que lo comienzas, en el que los objetivos marcados deben poder ser reconsiderados y, sobre todo, el que más obliga a extremar la prudencia por su complejidad.

La estética propone pero no obliga y la ciencia aporta datos pero no asegura sus consecuencias. La experiencia tiene que ayudar a discernir el camino, porque cada obra es única y así hay que tratarla.

“...puede argüirse que los restauradores, en su labor difícil y cargada de responsabilidad, no tendrían que tener en cuenta sólo la química de los pigmentos, sino también la psicología de la percepción [...] Lo que les pedimos no es que devuelvan su color prístino a pigmentos individuales, sino algo infinitamente más arduo y delicado: que conserven relaciones.”³⁰⁸

La limpieza es, de cuantos procesos se realizan sobre las obras, el único que no tiene marcha atrás en ningún caso y por lo tanto, el único que es irreversible por completo. Las limpiezas exhaustivas que eliminan todo rastro de material añadido y que no valoran el paso del tiempo están desfasadas. No se debe caer otra vez en los errores del pasado, en *la restauración científica*. El enfrentamiento que supuso la diferente forma de entender la limpieza, entre el mundo anglosajón y el de influencia italiana, nos enseñó que se pueden cometer errores irreparables si no se tienen en cuenta los valores inmateriales de las obras, el simbolismo de los objetos patrimoniales.

A finales del siglo XIX, los avances tecnológicos fueron enormes y esto llevó a la aparición de departamentos científicos en los principales museos. Tal como describe José Manuel Barros:

“En un ambiente de optimismo tecnológico, la estructura pictórica empezará a ser vista como una construcción que puede comprenderse, en todos sus aspectos y potencialidades, gracias al uso de las técnicas científicas de examen y análisis”³⁰⁹

³⁰⁸ GOMBRICH E. H. *Arte e ilusión*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, pág. 12 del capítulo I.

³⁰⁹ BARROS GARCÍA, J. M. *Fundamentos metodológicos en la limpieza de estructuras pictóricas: una visión objetiva* en *Revista IDEA PH*, boletín 30. P. 80

Esta tendencia en el mundo anglosajón fue muy fuerte, y su foco ideológico fue, sin duda, la National Gallery de Londres. En 1938, sir Kennet Clark creó el primer gabinete científico, que posteriormente dirigió y consolidó Helmut Ruhemann. La filosofía del departamento consistía en la limpieza completa como medio de poner en valor la intención original del artista, en la llamada objetividad científica.³¹⁰

Para Ruhemann, el restaurador tiene la obligación de poner al descubierto cada partícula de la pintura original, de recuperar cada línea del dibujo, cada matiz cromático, sin las alteraciones provocadas por los sedimentos depositados en épocas posteriores al momento de su ejecución.³¹¹

En el debate ideológico se atacaron las limpiezas controladas o parciales, argumentándose que no eran otra cosa que una mera falsificación.³¹²

La obligación del museo era por tanto ser “objetivo” en sus actuaciones, llegando al original a toda costa, por encima de las consideraciones estéticas o históricas. La tendencia mucho más moderada sobre todo de los italianos, rechazó dichos procedimientos drásticos al considerar que los riesgos eran demasiado altos. Defendían las intervenciones bajo un juicio crítico, se consideraba que era mejor quedarse corto y poder retomar la limpieza en el futuro que pasarse y no poder dar marcha atrás. La polémica se centró sobre todo en el riesgo de la eliminación de veladuras originales y en la necesidad de mantener la pátina.

Este modo de pensar se refleja claramente en la siguiente cita de René Huyghe, conservador de pinturas del Louvre en 1937.

*“Es necesario, bajo el pretexto de la verdad, arrojarla en una luz cruda que volverá sus arrugas más aparentes que las formas que ellas degradan, o bien permitir añadirle una claridad tamizada que, no escondiendo de ella más que sus transformaciones, recrea el aspecto de su juventud, la única verdad que buscamos.”*³¹³

³¹⁰ CALVO, A. (2002). *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Serbal p. 252

³¹¹ BARROS GARCÍA, J. M. “Fundamentos metodológicos en la limpieza de estructuras pictóricas: una visión objetiva” en *Revista IDEA PH*, boletín 30. P. 79

³¹² MACARRÓN, A., GONZÁLEZ, A. (1998). *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Tecnos/Alianza. P. 76

³¹³ *Ibíd.* 82

La eliminación o remoción de cualquier material depositado sobre la superficie de una obra de arte conlleva un riesgo, se debe sopesar la verdadera necesidad de su eliminación y ante la duda no actuar, y si se actúa hay que ser prudente. El tiempo como decía Goya también pinta, hay que aceptar lo que el tiempo suma porque en la mayoría de los casos lo que aporta es positivo. Para Paul Philippot defensor de la limpieza crítica, al eliminar toda la suciedad y todos los productos de alteración de un objeto antiguo, le estamos dando la apariencia de nuevo, lo cual crea una contradicción histórica: una discordancia dentro del mismo objeto respecto de su paso en el tiempo, lo que constituye un tipo de falsificación.³¹⁴

Mucho se ha discutido y debatido sobre los niveles de limpieza, y sobre la necesidad de exponer las obras con una verdad cruda o con la matizaciones y señales de autenticidad que aporta el paso del tiempo. La pátina se presenta como el centro de esas discusiones. Para Cristina Giannini y Roberta Roani en su libro “Diccionario de restauración y diagnóstico A-Z” se puede entender como:

“Concepto de procesos de adaptación a los materiales de la superficie de una obra en relación con el ambiente y el envejecimiento de los materiales orgánicos e inorgánicos que los componen. Es el resultado de fenómenos de oxidación y transformación química, por ejemplo de la piedra y el metal, y puede dar lugar a sedimentos e incrustaciones. En la historia de la restauración y del gusto, la patina ha adquirido significado de valor estético...”³¹⁵

En cambio, para Paul Philippot, que fue director del Instituto Royal du Patrimoine Artistique de Bruselas, la pátina es un término ambiguo y complejo, es inevitable e irreversible, y no es un problema físico o químico, sino crítico.³¹⁶

³¹⁴ GONZÁLEZ TIRADO, C. (2010). “El restaurador como artista-intérprete” en *Revista Intervención. Escuela nacional de Conservación, Restauración y Museografía*. Año 1, Número 1. P. 12

³¹⁵ GIANNINI G.. et al. *Diccionario de restauración y diagnóstico A-Z*. Editorial Nerea. San Sebastián. 2008, p. 153

³¹⁶ GONZÁLEZ TIRADO, C. (2010). *El restaurador como artista-intérprete* en *Revista Intervención. Escuela nacional de Conservación, Restauración y Museografía*. Año 1, Número 1. P. 13

“cuando estas alteraciones son consideradas como distorsiones del valor formal del objeto y ya no un acrecentamiento de su calidad estética, el objeto no puede ser definido objetivamente y, por lo tanto, se transforma nuevamente en materia de interpretación crítica y responsabilidad cultural.”³¹⁷

Por lo tanto, es necesario definir para cada caso qué es la pátina de ese objeto en particular para poder distinguir entre ésta y el material que debe eliminarse. La limpieza se convierte en un acto crítico y subjetivo, y en consecuencia, no se debe presentar como una obligación si no como una posibilidad. Un interesante y conocido caso es la intervención sobre la Estatua de la Libertad de Nueva York, donde se restauró con buen criterio, siendo por ello, un excelente ejemplo de cómo una capa de corrosión es mantenida por razones de imagen, de protección y de ética.³¹⁸ Los restauradores juzgaron que la imagen de la estatua era el valor más importante del objeto y que cualquier cambio produciría un atentado contra el simbolismo de la obra. La decisión fue dejar la capa externa de corrosión verde intacta aunque hubiera sido posible retirarla por completo y dejar la estatua brillante como una moneda nueva. Pero, también se tuvo en cuenta el hecho de que no era viable mantener tal apariencia, de nueva, a largo plazo, imposible en un ambiente corrosivo costero.

Pero la cultura higienecista actual con cierto sustrato positivista conduce a la profesión por otra senda; lo que debería ser una decisión se convierte en una necesidad de la que difícilmente se puede escapar. Parece que si no se realiza el proceso de limpieza o no resulta especialmente llamativo, no se hubiera hecho nada sobre la obra. El buen hacer de un restaurador se mide en la cantidad de materiales superpuestos que es capaz de remover para llegar a la supuesta capa original y no, como debería ser, en la capacidad de tomar decisiones desde el respeto y la prudencia. Esta visión, tan errónea de la cuestión, que no viene sólo desde fuera del gremio, conduce a muchos restauradores a otorgar ciertas concesiones en pro del reconocimiento personal con resultados llamativos.

Los hisopos minúsculos se imponen en un mundo donde cuanto más pequeño es el algodón con el que se trabaja parece que con más

³¹⁷ PAUL PHILIPPOT 1973 *Restauración: filosofía, criterios, pautas*. Documentos de trabajo del Primer Seminario Regional Latinoamericano de Conservación y Restauración, México, INAH-ICCROM.P. 9

³¹⁸ CAPLE, CH. (2000). *Conservation Skills. Judgement, Method and Decision Making*. Londres. Pág. 43-45

cuidado te mueves sobre la superficie, es como un aval del trabajo bien hecho, algo realmente contradictorio cuando lo que se buscan son limpiezas homogéneas y selectivas. Y esto puede conducir a no ver el problema en su conjunto, a borrar por completo el paso de los años sobre la pieza. Por ello, esa perfección mal interpretada, choca con la irrenunciable actitud de prudencia que debe imponerse. Hay que pecar de prudencia porque son preferibles cien limpiezas que se hayan quedado cortas que una que se pase. Si te quedas corto en un futuro con mejores materiales e instrumental más avanzado se podrá actuar de nuevo, si te pasas y le quitas el alma a la obra por mucho que avance la tecnología nunca podrá ser recuperado lo perdido, si se borran los matices finales se desnuda a la pieza y la se convierte en una fotocopia de lo que fue, un mal día puede destruir lo que durante siglos se conservo e impedirá que nunca más se pueda disfrutar.

Porque además, no es fácil abstraerse, dar unos pasos hacia atrás, para no eliminar hasta el último rastro de pátina, o repinte cuando se llevan meses analizando la superficie a tratar al milímetro, descubriendo y enamorándose de trazos y matices ocultos bajo sedimentos de historia.

Por todo ello, Paolo Cremonesi, en el congreso Cleaning 2010 celebrado en Valencia, propuso una moratoria al proceso de limpieza, defendió que era el momento de reducir las intervenciones de limpieza al mínimo para mientras tanto, poder actualizar el estudio de su uso las informaciones disponibles, acerca de las interacciones entre las distintas sustancias usadas y los diferentes aglutinantes pictóricos.³¹⁹ Este científico, de sobrada experiencia y reconocido prestigio, alerta de los peligros que se corren por la falta de protocolos para casos específicos y por la necesidad de investigar más y ordenar las ideas para no alterar los materiales constitutivos.

En consecuencia, y dados los peligros que se ciernen sobre este complejo proceso, la formación continua se convierte en una obligación irrenunciable para poder ser consecuente con el propio código deontológico, y con la responsabilidad que se tiene con la sociedad.

Hoy en día, gracias a las nuevas tecnologías, existen metodologías nuevas, que son más seguras, controlables, selectivas y a su vez eficaces, que eliminan los riesgos de algunos métodos y materiales tradicionales. Dejar de lado el amplio espectro de conocimientos que los

³¹⁹ CREMONESI, P. (2011). "¡Horror... un barniz amarillento!" en *Conferencia VIII Jornadas Técnicas de conservación del patrimonio*. 4 y 5 de abril. 2011. Centro Cultural de Ibercaja en Huesca. Pág. 8

avances ofrecen por pereza o prepotencia, invalida como restaurador a cualquier técnico. Es evidente que el empirismo no es el único camino, pero también es claro que los métodos científicos ofrecen datos que, como profesionales, se deben valorar para poder caminar en la dirección correcta. Los resultados sólo son útiles cuando desde el conocimiento del tema, la valoración de los datos y el filtro de la experiencia se han hecho las preguntas adecuadas al problema y se ha diseñado una metodología acorde para su resolución.

Dado que la ciencia a solas no puede ofrecer una respuesta sólida porque las obras son demasiado complejas y los casos infinitos, un juicio crítico responsable, formado, empático y coherente es la única solución. Nunca se sabe todo y nadie tiene la verdad absoluta. Si la prudencia, la mínima intervención, la sostenibilidad y el respeto son obligados para todos los procesos es en la limpieza donde se presentan de una forma más irrenunciable. Las necesidades del presente no deben impedir las posibilidades del futuro.

1.- Detalle del proceso de limpieza de San Joaquín realizado por Ignacio Vergara en el S. XVIII. Restaurado el año 2009 para la exposición La Gloria del Barroco

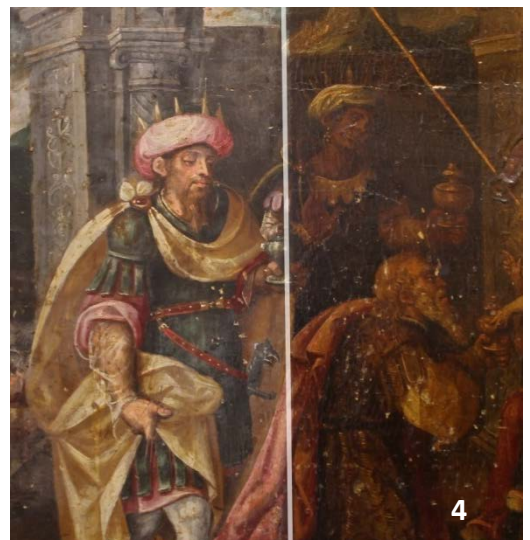


2.- Detalle del proceso de Limpieza del Cristo del Hospitalico del S. XIV en Rubielos de Mora intervenido el año 2007 para la exposición Espais de Llum

3.- Detalle del proceso de limpieza del lienzo Nacimiento de la Virgen del S. XVIII de la Iglesia de San Juan de la Cruz. Intervenido en el 2009 para la exposición La Gloria del Barroco



4.- Detalle del proceso de limpieza del retablo de Los Milagros del Rosario de 1613. Intervenido el año 2013 para la exposición Pulchra Magistri.



1.4 ¿Qué se puede añadir para mejorar la eficacia simbólica de la obra?

Se puede añadir todo aquello que sea imprescindible para mantener el valor esencial que hace que ese objeto se considere patrimonio, y no atente contra otros significados.

Pero éste no es el criterio con el que se ha educado a una gran parte de los restauradores, con el que se ha actuado en las últimas décadas, sobre el que se ha construido la forma de entender y enjuiciar el problema. A mediados del siglo pasado, con la Teoría del Restauo, Cesare Brandi dotó a la especialidad de unos criterios que hoy en día aún se aplican de forma mayoritaria. Estas premisas estaban destinadas a obras de arte y no a un concepto más amplio como son ahora los bienes culturales, por lo que se centró sólo en dos instancias como ya sabemos, la estética y la histórica. Para conservar estos valores negó cualquier reconstrucción no discernible que evitara cualquier atisbo de falso histórico y restringió las reconstrucciones al mínimo posible, únicamente para aquellos casos que fuera necesario por motivos conservativos o para reforzar la lectura de la obra. Para ello, redactó la famosa Apostilla teórica al tratamiento de lagunas que aportaba un marco metodológico práctico para el tratamiento de las pérdidas en la imagen, que hoy en día aún se aplica.

“debemos limitarnos a favorecer el disfrute de lo que queda de la obra de arte tal como se nos presenta, sin reintegraciones analógicas, de manera que no pueda surgir la duda sobre la antigüedad de cualquiera de las partes de la propia obra.”³²⁰

Posteriormente Philippot ayudó a descifrar las claves teóricas brandianas con gran lucidez, abordando todo lo concerniente al problema de la restauración de la imagen y con ello el problema de las lagunas, buscando trasladar la pérdida a un segundo plano para conciliar lo histórico y lo estético.

Inspirada en los criterios de la teoría del restauo, la Ley de Patrimonio Histórico Español actual marca los límites de las reconstrucciones en su título IV, artículo 39.2., diciendo que:

³²⁰ BRANDI, C. *Teoría de la restauración*. Pág. 73

“las actuaciones [...] irán encaminadas a su conservación, consolidación y rehabilitación y evitarán los intentos de reconstrucción, salvo cuando se utilicen partes originales de los mismos y pueda probarse su autenticidad. Si se añadiesen materiales o partes indispensables para su estabilidad o mantenimiento las adiciones deberán ser reconocibles y evitar las confusiones miméticas.”³²¹

Esta forma de entender el patrimonio, que defiende únicamente el valor histórico o artístico, está superado. Al apreciarse otros valores que caracterizan y singularizan al bien, que pueden ser tanto o más importantes para que se quiera conservar, se necesita reconsiderar las aperturas teóricas pensadas como defensa a los desatinos de las épocas anteriores, los tiempos han cambiado, y la apreciación cultural de las gentes también.

Es indispensable que la restauración conserve todo aquello que la sociedad demande, aunque su valor no sea ni histórico ni artístico, por ello, en algunos casos, las reconstrucciones serán imprescindibles si el valor que caracteriza al objeto lo necesita. Porque en ocasiones no es posible disfrutar del simbolismo de la obra o de su mensaje sin reponer algo de lo que se ha perdido por el camino. Por ello, se tiene que reponer lo necesario para que la legibilidad no se quiebre y pierda su sentido, e intentando que lo repuesto no se convierta en un foco de atención.

En consecuencia, en el juicio crítico se tienen que valorar las necesidades de lo que hay que reponer, teniendo en cuenta el tipo de pérdida, su significado, las necesidades comprensivas de lo perdido y la información que se tenga de lo que falta. Porque obviamente, las decisiones arbitrarias basadas en la hipótesis nunca conducen por el camino de lo respetuoso y por tanto, la imaginación no es un argumento válido. No debe haber cabida para la conjetura y no se puede reconstruir nada sin la información precisa de cómo era. Como se dijo en la *Carta de Venecia*, “la restauración termina donde comienza la hipótesis.

Y tampoco hay que confundirse cuando se dice “reintegrar lo necesario”, porque esto no quiere decir que se reconstruyan todas las pérdidas de la pieza. Se tienen que reintegrar las que sean imprescindibles para mantener la efectividad simbólica de la obra, por

³²¹ Ley de Patrimonio Histórico Español. título IV, artículo 39.2

ello, no debieran ser reconstruidas las pequeñas perdidas que no interrumpen la lectura del conjunto y pasan desapercibidas, como por ejemplo en los bordes de las obras o en los fondos oscuros.

“Son innecesarias las reintegraciones cuando las lagunas, una vez realizado el proceso de limpieza, quedan perfectamente integradas en el efecto cromático y estético del conjunto y no afectan a la estabilidad del objeto.”³²²

En conclusión, el juicio crítico determinará cuánto y cómo se puede añadir elementos nuevos para mantener la eficacia simbólica de la obra sin menospreciar todos los valores que singularizan el bien.



Perdidas de estrato pictórico
en *La Anunciación* del
retablo de la Virgen del
Rosario en Cortes de
Arenoso

³²² Decálogo del IPHE



CAPITULO VI OPCIONES PLÁSTICAS

La intervención estética final de la obra englobaría la resolución de las pérdidas, llamadas lagunas, la reintegración de los volúmenes en piezas de bulto redondo o monumentos, y la reposición de la línea y/o del color perdido. El restaurador actúa directamente sobre la imagen de la obra, sobre cómo se percibirá el bien, dado que se recrea parte de la imagen perdida. Estas reconstrucciones se han de hacer en base a conceptos claros y precisos, para no cometer un falso histórico y conseguir que los valores del objeto cultural se mantengan, por ello, es necesaria una interpretación crítica del problema.

Además, el técnico debe ser consciente de que es inevitable la influencia del periodo histórico en el que vive y que por tanto, su percepción está influenciada por la estética y la cultura de su sociedad. Así, por ejemplo, el acto concreto de la reintegración debe reconocerse como una intervención sujeta a la relatividad del momento y, por tanto, susceptible de ser mejorada en el futuro.

La gran cantidad de variables a valorar hacen imposible establecer normas metodológicas rígidas a las que acogerse en todos los casos. Por ello, la elección del método y sistema de reintegración para la reconstrucción de las lagunas, dependen en gran medida del criterio y la sensibilidad del restaurador.



1. La laguna

Las lagunas, son los espacios vacíos creados por pérdidas de materia de la obra, bien por el paso del tiempo o por la acción del hombre. Estas, al interrumpir una estructura cerrada, se perciben espontáneamente como figuras sobre un fondo, y esta interrupción puede llegar a molestar tanto que no se permita el disfrute de lo que queda de pintura.

³²³ Como bien definió Brandi,

*“una laguna es una interrupción formal indebida, y que percibimos como dolorosa”.*³²⁴

Se sabe que algo falta cuando ésta tiene una forma definida que se separa del resto. Esto lo enunció la Psicología de la Gestalt en Alemania a principios del siglo XX, siendo su representante más importante Max Wertheimer. El principio de relación forma-fondo (Figura 1) fue su principal aportación; establece el hecho de que el cerebro no puede interpretar un objeto como figura o fondo al mismo tiempo. Según la experiencia previa y los intereses del observador, aparecerá en su mente un elemento como figura y el otro como el fondo de la figura o viceversa. Esta regla, junto con otras tantas leyes conformarán la conocida Psicología de la percepción de esta escuela alemana que explica el origen de la misma a partir de estímulos dados, como por

³²³ BORRELL CREHUET, A. BELLO URGELLÉS, C. Conservació de documents de gran format, 1995. Edita Colegio de arquitectos de Cataluña. Página 23.

³²⁴ BRANDI, C., *Teoría de la restauración*, Alianza Forma, 2007. Pág. 74

ejemplo, la ley de cierre (Figura 2), donde se defiende que tanto mejor será una forma, cuanto mejor cerrado esté su contorno.

Dada la importancia de estas ideas para comprender cómo se perciben las pérdidas, Brandi pudo aplicar y desarrollar en gran medida su *Teoría del restauro*, sobre todo lo concerniente al tratamiento de lagunas.³²⁵

*“es necesario reducir el valor emergente de figura que la laguna asume respecto a la figura efectiva que es la obra de arte.”*³²⁶

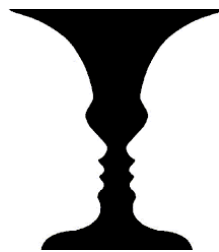


Figura 1: principio de relación forma-fondo

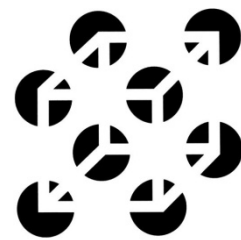


Figura 2: ley de cierre

Porque, ante todo, hay que tener en cuenta que estos vacíos interrumpen más o menos la lectura de la obra dependiendo de su tamaño, color, ubicación y forma. Porque no es lo mismo que a un libro se le rasguen algunas páginas o sólo unas líneas, las diez últimas páginas o las centrales, el desenlace o la descripción de un ambiente, porque no todo lo que se pierde en el camino tiene el mismo valor narrativo.

Las teorías clásicas, al centrarse en la defensa de la supuesta materia original, evitan cualquier reconstrucción que no se pueda diferenciar, y sólo admite la intervención en las pérdidas dispersas, pequeñas y sin contenido formal. Philippot, expone claramente este principio fundamental, del siguiente modo;

“La reintegración se justificará sólo cuando las lagunas sean pequeñas, y estén situadas de tal manera que no haya duda del aspecto de lo que se ha perdido, y cuando la extensión del nuevo trabajo sea limitado, a fin de impedir que la

³²⁵ CALVO A., *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*, ed. Serbal, 2002. Página 279.

³²⁶ BRANDI, C. *Teoría de la restauración*, Alianza Forma, 2007. Pág. 75

*reconstrucción abruma cuantitativamente las partes originales, y el conjunto parezca una copia o una falsificación”.*³²⁷

Y aquí está el problema, las pérdidas que propone Philippot que se reconstruyan son las que normalmente no resultan necesarias reducir o eliminar, porque son las que ciertamente menos interrumpen la lectura de la obra. Si son periféricas y dispersas, no influyen en la experiencia estética y pueden dejarse sin reintegrar, y si molestan porque no pasan desapercibidas, se intervienen sin problema pues no implican reconstrucción formal.

Otro caso son aquellas pérdidas que afectan a todo el estrato pictórico, a saber, preparación y película pictórica. El decálogo del IPHE especifica a tal respecto;

*“Si las faltas, una vez realizado el proceso de limpieza y consolidación, dejan el soporte visto, de manera que el tono de éste no distorsiona el cromatismo del conjunto, no será necesario efectuar reintegraciones.”*³²⁸

Pero, ¿qué hay que hacer con las lagunas que sí implican pérdida de información y que, por tanto, dificultan la experiencia estética de la obra?

La respuesta estará, como siempre, en los valores que caracteriza al bien cultural. Si su valor principal es el religioso, emotivo, simbólico o funcional y se quiebra la experiencia estética que se necesita tener, se deberán reconstruir las lagunas, y esto es lo que ocurre en innumerables casos en las obras de carácter sacro. Si, por el contrario, su valor principal es el artístico o histórico, y no se tiene información de lo perdido, no se podrán reconstruir. Y aún teniendo información dependerá del simbolismo de lo perdido.

Pero, además, no todas las pérdidas son producidas por el envejecimiento de los materiales o por un mal mantenimiento, también están las lagunas producidas por acontecimientos históricos o agresiones humanas. Y estas pérdidas deben ser valoradas detenidamente, porque pueden aportar información valiosa, al ser

³²⁷ PHILIPPOT, A. Y P. Le problème de la réintégration des lacunes dans la restauration des peintures. Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique. 1959.

³²⁸ Decálogo IPHE

documento y testimonio de un hecho histórico o cultural³²⁹. Por ejemplo, se consideraron un documento histórico a preservar, los impactos de los proyectiles de las tropas napoleónicas en la piedra, en la restauración de las torres de Quart de la ciudad de Valencia.

Por el contrario, hay otras agresiones que no dan fe de la sensibilidad cultural, no aportan nada a la historia, por lo que pueden y deben ser neutralizadas, como por ejemplo, una incisión voluntaria en una pintura por obra y gracia de un insensato.

- 1.- Agresión dolosa sin valor cultural
- 2.- Pérdidas de soporte en las torres de Quart de Valencia



³²⁹ BUCES AGUADO, J.A. El tratamiento de las lagunas en la pintura de caballete: criterios básicos. VII Congreso de Conservación de bienes culturales. Bilbao, 1991. Página 461.



2. REINTEGRACIONES CROMATICAS

La reintegración cromática ha sido motivo de controversia desde el siglo XIX. Desde la postura de no intervención, entendida como ilegítima e irrespetuosa hacia el artista, al retoque imitativo libre defendido como medida de evitar interrupciones que rompan la unidad de la obra.

En 1930, Helmut Ruherman pronunció un discurso a este respecto en la I Conferencia Internacional de restauradores organizada por la Office International des Musées, celebrado en Roma en 1930. Su exposición, titulada “Retoque comprometido o visible en ciertos casos”, defendía que el retoque debe reducirse al mínimo posible, justificando la reintegración ilusionista sólo para zonas poco importantes.³³⁰

El término *Reintegración* se empieza a utilizar a partir del año 1945 en los Institutos de Restauración de Roma y Bruselas³³¹. Se emplea este vocablo y no la palabra *retoque*, a veces usado por algunos autores especialmente en el pasado, debido a que este último ha tenido históricamente una connotación de imitación y de repinte del original, lo que pudiera inducir a error. En todo momento, las reintegraciones se limitan estrictamente al contorno de la laguna, sin exceder de sus bordes y no invadiendo lo más mínimo las zonas adyacentes de la capa pictórica.³³²

A partir de mediados del siglo XX se plantean diferentes posibilidades de reintegración que satisfacían los criterios que se estaban conceptualizando. La verdadera revolución en el campo de la reintegración se generó con la presentación, de la hoy ya clásica, técnica del *tratteggio*. El ideólogo de este método fue Cesare Brandi y lo llevaron a la práctica Paolo y Laura Mora en las pinturas de Mantegna que decoran la Capilla Ovetari de Pádua.

Esta técnica consiste en la yuxtaposición de pequeñas rayas o trazos de color dispuestos de manera que, mezclados cromáticamente en la superficie, creen una trama pictórica fácilmente observable a cierta

³³⁰ MACARRÓN MIGUEL, A. GONZÁLEZ MOZO, A. *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Editorial Tecnos. Madrid, 2007.

³³¹ LEGORBURU ESCUDERO, P. *Criterios sobre reintegración de lagunas en obras de arte y trascendencia del estuco en el resultado final según su composición y aplicación*. Editorial U. P. Vasco. 1995. Página 254.

³³² CALVO A., *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*, ed. Serbal, 2002. Página 274.

distancia. Está basada en la capacidad del cerebro de unificar tonos puros descompuestos y percibirlos como uno sólo. Por ello, fue y ha sido un método muy utilizado cuando se quiere conseguir la discernibilidad de una reintegración. Es el mismo principio que utilizaron los post-impresionistas en sus creaciones artísticas, y también, en el que se basó con posterioridad uno de los inventos más revolucionarios del siglo XX, la televisión.

En la elección del sistema y método de reintegración deben de influir factores como la extensión, el tamaño y la ubicación de las lagunas, pero también, la documentación existente, la funcionalidad, el estilo y el carácter de la obra.³³³ En resumen, la técnica elegida deberá ser la más acorde a las características individuales y a los problemas que cada obra presente.³³⁴

Disponemos para ello, de diferentes métodos de aplicación y de sistemas operativos visibles e invisibles, siendo esta una elección que dependerá del valor del bien que se quiera potenciar.

Sistemas operativos invisibles	Reintegración ilusionista
	Veladuras o transparencias
Sistemas operativos visibles	Tratteggio o Rigattino
	Tratteggio modulado
	Reglatino
	Puntillismo
	Estarcido
	Técnicas de impresión libre
Métodos de aplicación	Soporte visto
	Tinta neutra
	Abstracción cromática
	Selección de color
	Aproximación lineal
	Reintegración a bajo tono

³³³ LEGORBURU ESCUDERO, P. Criterios sobre reintegración de lagunas en obras de arte y trascendencia del estuco en el resultado final según su composición y aplicación. Editorial U. P. Vasco. 1995. Página 225.

³³⁴ BARANDIARAN, M. *Reintegración volumétrica dirigida a la restauración de objetos artísticos tridimensionales*. Criterios y aplicación. XIII Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Lleida 2002. Páginas 405-474. Página 466.

Los materiales que se tienen que utilizar deben ser *estables, inocuos y reversibles*, es decir, que no se altere con el paso del tiempo y que sean fáciles de eliminar o sustituir por otro sin que por ello altere o dañe el original, facilitando de esta manera, futuras intervenciones.³³⁵ Por ese motivo se rechaza el uso de materiales oleosos, que se alteran con el paso del tiempo y que precisan del uso de disolventes para su eliminación, así como el uso del temple de huevo, que, una vez seco, es muy difícil de revertir, aunque éstos hayan sido muy usados a lo largo de la historia de la restauración en el retoque pictórico.

Los procedimientos acuosos como la acuarela son considerados como los más idóneos, por su estabilidad, al tratarse de un pigmento aglutinado con una mínima cantidad de goma arábiga, lo que garantiza una mayor transparencia, una alteración física mínima y su fácil eliminación.³³⁶ También se puede usar la ténpera o el *gouache*, sobre todo cuando es preciso un color cubriente y denso para reintegrar sobre tonos oscuros y que no precisa de la transparencia de la acuarela. El único inconveniente es que cambia el color al secar lo que hace más difícil el ajuste tonal.

El pigmento aglutinado con barniz es otro procedimiento muy usual en el proceso de retoque final. Su función es ajustar las reintegraciones que fueron realizadas con el procedimiento al agua, una vez protegida la obra con la película de barniz. El pigmento debe ser aglutinado con un barniz blando, estable y que se altere lo mínimo con el tiempo, como el de resina almáciga.

Sistemas operativos invisibles

2.1 Reintegración ilusionista

Con esta técnica, también llamada mimética, integral o imitativa, se busca tanto el ajuste del color, como el de la forma y la textura. Este proceso se lleva a cabo de manera que no se distinga el área reintegrada del original, intentando eliminar el impacto de las pérdidas y haciendo pasar totalmente desapercibido lo que se ha repuesto.³³⁷

³³⁵ CALVO A., *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*, ed. Serbal, 2002.

Página 283.

³³⁶ *Ibíd.* 291

³³⁷ *Ibíd.* 295.

La reintegración invisible o ilusionista se ha venido aplicando, casi de forma exclusiva, desde los inicios de la historia de la restauración hasta mediados del siglo XX.³³⁸ Los restauradores del pasado se esforzaban para que sus retoques no se notaran y que así, armonizaran perfectamente con las partes originales. Lamentablemente, en muchas ocasiones, para conseguirlo, el restaurador desbordaba ampliamente el accidente, excediéndose y recubriendo zonas de pintura original.

Hoy en día, este sistema se entiende como la búsqueda de la identidad cromática y formal en relación con la obra original, por lo que se pierde la diferenciación del retoque; sin embargo se mantienen el de la reversibilidad de los materiales y el respeto a no invadir zonas originales.

Ruherman en 1930 recomienda “que la reintegración se limite al mínimo necesario para restablecer la coherencia, y propone el denominado retoque ilusionista para zonas poco importantes pero con materiales que no oscurezcan y reversibles.”³³⁹

Una buena ejecución de esta técnica hace que no sea posible apreciar o distinguir a simple vista la reintegración respecto de la parte original; para su identificación deberá recurrirse a métodos científicos, como el uso de lámparas de luz ultravioleta o la realización de análisis químicos. Además, debe documentarse todo el proceso para que el experto que quiera saber cuáles son sus partes originales pueda saberlo.

Para Brandi, el retoque ilusionista:

“es una intervención que excede de la consideración de la obra de arte que estamos obligados a respetar, en cuanto que no somos el artista creador, y no podemos invertir el curso del tiempo e instalarnos con legitimidad en aquel momento en el que el artista estaba creando la parte que ahora falta”³⁴⁰

Tradicionalmente, este tipo de reintegración se ha obtenido por la superposición de veladuras de tonalidad más oscura y caliente sobre un fondo de tono más claro y más frío que el original, todo ello con la finalidad de que la reintegración se funda óptimamente con el color

³³⁸ MACARRÓN MIGUEL, A. *Historia de la conservación y la restauración*. Tecnos. Madrid, 1995.

³³⁹ CALVO A., *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*, ed. Serbal, 2002. Página 278.

³⁴⁰ BRANDI C., *Teoría de la restauración*, Alianza Forma, 2007. Página 73

adyacente. Asimismo, también se consigue mezclando los colores en la paleta hasta encontrar uno semejante al de la zona próxima que circunda la laguna.

Otra forma distinta, de realizar este tipo de reintegración, es la reconstrucción siguiendo la sucesión de estratos de la obra a restaurar; a este método se le denomina “continuidad de estructura”.³⁴¹

En muchos casos, el sistema de reintegración invisible o ilusionista viene exigido por los propietarios, galerías de arte, marchantes, anticuarios o coleccionistas, siendo en muchos casos la única razón, el gusto por rodearse de cosas bellas, no de documentos.³⁴² Es una buena opción en los casos donde el valor artístico se considere bajo y el valor devocional, histórico o emocional alto. Es un sistema ampliamente utilizado en los países anglosajones.

El problema puede surgir con el transcurso del tiempo, la reintegración efectuada puede sufrir un envejecimiento individual y distinto al de la obra, lo que la evidenciará y se integrará estéticamente peor que una realizada con una técnica visible.³⁴³

A continuación, se expone un ilustrativo ejemplo de utilización de esta técnica. La mesa y banco del retablo de San Isidro Labrador de la ermita de San Blas de la población castellanense de Burriana, intervenido por la Fundación La Luz de las Imágenes en el año 2014.

En este retablo se exhibe una de las imágenes más veneradas de la población, por contra, la calidad artística del retablo en el que se expone es muy baja. Cuando se analizaron las diferentes posibilidades, de cómo resolver las innumerables pérdidas, se decidió que lo importante era recuperar la imagen perdida y que para ello no era necesario practicar ninguna técnica discernible.

La materia con la que se había realizado en origen el retablo se quedaba supeditada a las necesidades de la imagen. El estado de conservación era pésimo, la humedad constante por capilaridad, los numerosos repintes y la mala calidad de estos fue determinante para decidir la eliminación de todo el estrato cromático hasta una altura aproximada

³⁴¹ BERGEÓN S.. 1996. Couleur et restauration. Techne nº 4, LRMF, Paris, 1996. Pág. 24.

³⁴² MARIJNISSEN, R.H. Degradation, conservatio et restauration de l'ouvre d'art. Arcade. Bruselas, 1967. Página 375.

³⁴³ BORRELL CREHUET, A., BELLO URGELLÉS, C. Conservació de documents de gran format. 1995. Colegio de arquitectos de Cataluña. Página 38.

de metro y medio. Una vez fueron quitadas las imitaciones marmoleas y las láminas de oro falso oxidado, se reconstruyó todo el conjunto imitando los modos y las formas de la zona superior.



- 1.- Estado inicial
- 2.- Proceso de estucado
- 3.- Resultado final

2.2 Veladuras o transparencias

Este procedimiento es una buena opción, cuando en un cuadro la pintura original ha desaparecido por desgaste o rozamiento, o bien, ha sufrido una limpieza abrasiva y por ello, se presenta el tejido figurativo borroso o poco evidente en áreas determinadas. También es una posibilidad, en aquellos casos donde la capa pictórica se ha perdido por completo pero aún se mantiene la capa de preparación o la imprimación.³⁴⁴

La reintegración se efectúa por medio de veladuras o transparencias de color, que permiten visualizar toda la subcapa. Este procedimiento puede ser suficiente para restablecer a cierta distancia el equilibrio cromático general de la obra.³⁴⁵ Esta técnica de reintegración, normalmente, se aplica en zonas puntuales de la obra, y al integrarse perfectamente no permite la discernibilidad de las áreas tratadas. Puede utilizarse combinada con otras técnicas al no generar conflicto estético.

- 1.- barrido de estrato pictórico
- 2.- Resultado final



Sistemas operativos visibles

2.3 Tratteggio o Rigattino

Este sistema tiene su origen en el Instituto Centrale del Restauro de Roma, y está inspirado en la teoría de la restauración de Cesare Brandi.³⁴⁶ Se basa, en la ilusión óptica que se obtiene tras la división en

³⁴⁴ LEGORBURU ESCUDERO, P. Criterios sobre reintegración de lagunas en obras de arte y trascendencia del estuco en el resultado final según su composición y aplicación. Editorial U. P. Vasco. 1995. Página 262.

³⁴⁵ BERGEON, S.; 1990. Science et patience ou la restauración des peintures. Ed. De la Réunion des musées nationaux, Ministère de la Culture. Paris. Página 193

³⁴⁶ GUEROLA BLAY, V. La ideología y metodología en la reintegración de lagunas. De la técnica del "ne rian faire" al retoque pleno, pasando por los sistemas ópticos de

colores puros el tono deseado. Althöfer define este sistema como la versión italiana del puntillismo.³⁴⁷ Esta técnica consiste en la aplicación de una serie de pequeños trazos paralelos y verticales, superpuestos y yuxtapuestos con colores primarios y secundarios.

La recomposición del tono surge en el ojo del espectador gracias a la persistencia de las imágenes luminosas sobre la retina³⁴⁸; efecto que permite obtener una equivalencia cromática del área reintegrada con respecto al original adyacente. Por otra parte, su diferencia con el original queda patente al contemplarse a una distancia próxima, puesto que el aspecto que presenta es el de un entramado de trazos.

El término *rigattino*, es más utilizado en España, como equivalente de *tratteggio* usado en Italia³⁴⁹. Siendo esta, la técnica de reintegración más utilizada actualmente en nuestro país. Su ejecución necesita de unas exigencias técnicas específicas, entre ellas su realización sobre un estuco blanco, ya que la luminosidad de éste crea una superficie reflectante para los trazos de los colores puros que se utilizan. Básicamente, este método de reintegración tiende a realizarse con la aplicación de tres colores. Los primeros trazos configuran un tono base y se disponen a intervalos iguales y equivalentes al grosor del trazo. Estos intervalos se rellenan posteriormente con un color diferente y después con otro, hasta obtener por yuxtaposición y superposición de colores el tono y modelado deseado. Los trazos pueden ser más o menos finos, próximos y adaptados según la dimensiones de la obra. Mora y Philippot lo describieron así:

*“Cada uno de los trazos ha de ser por sí mismo poco intenso, con el fin de conseguir la intensidad por su yuxtaposición y superposición y no por la fuerza del color”*³⁵⁰

texturización basados en los “filamenti” e “tratteggi” de C. Brandi. Jornada Internacional. 100 anni della nascita di Cesare Brandi. Mayo 2007. Edit. UPV. Pág.99-119. Página 101.

³⁴⁷ ALTHÖFER, H. Il restauro delle opere d’arte moderne e contemporanee, Nardini, Florencia, 1991. Página 86.

³⁴⁸ GUEROLA BLAY, V. La ideología y metodología en la reintegración de lagunas. De la técnica del “ne rian faire” al retoque pleno, pasando por los sistemas ópticos de texturización basados en los “filamenti” e “tratteggi” de C. Brandi. Jornada Internacional. 100 anni della nascita di Cesare Brandi. Mayo 2007. Edit. UPV. Pág.99-119. Página 111.

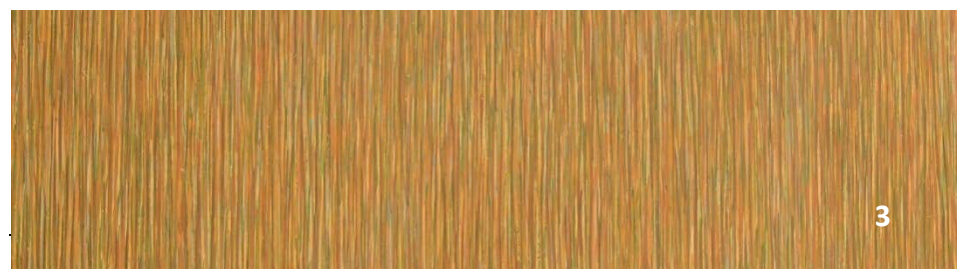
³⁴⁹ BRANDI C., *Teoría de la restauración*, Alianza Forma, 2007. Página 74.

³⁵⁰ MORA, P., PHILIPPOT, P. La conservazione delle pitture murali. ICCROM. Ed. Compositor. Bologna, 1999. Página 309

La reintegración así efectuada puede no integrarse respecto al color original, en el caso de que su ejecución se realice con poca calidad y no permita apreciar los trazos efectuados, o bien, se ejecuten unos trazos intensos y gruesos que haga prevalecer el aspecto formal de los mismos sobre el efecto cromático que se persigue.

A la complejidad y la laboriosidad de ejecución de esta técnica, hay que añadir la dificultad de obtener pinceladas que sean nítidas en los trazos, es decir, sin discontinuidad y sin formar gotas en la parte inferior de los mismos, de manera que comiencen y terminen en forma aguda. Además, no suele ser una técnica aconsejable cuando los colores adyacentes son planos, porque cobra especial relevancia, tal como dice Legorburu.

“Cuando estas reintegraciones se llevan a cabo sobre lagunas extensas o de formas poco complejas, tales como áreas monocromas, la vibración del rayado tiende a generar una imprecisión perceptual”³⁵¹



- 1.- Fase verde
- 2.- Fase verde + naranja
- 3.- Fase verde + naranja + marrón

³⁵¹LEGORBURU ESCUDERO, P. *Criterios sobre reintegración de lagunas en obras de arte y trascendencia del estuco en el resultado final según su composición y aplicación.* Editorial U. P. Vasco. 1995. Página 260.

Una variación de este procedimiento de reintegración es el denominado *tratteggio modulado* o *matizado*, donde el color de los trazos puede variar a lo largo de su trayecto³⁵²; este sistema puede permitir obtener un grado de reintegración muy elevado, y a su vez mantener a simple vista su carácter discernible. Todo trazo debe ir en relación con el valor geométrico del elemento representado, revivificando y restableciendo de este modo el orden de la realidad. Por ejemplo, con formas curvas en las aureolas, sinuosas en los ropajes o curvas en los rostros. Existe una derivada, la de trazos entrecruzados en ortogonal, que aproxima la zona reintegrada a una trama textil.

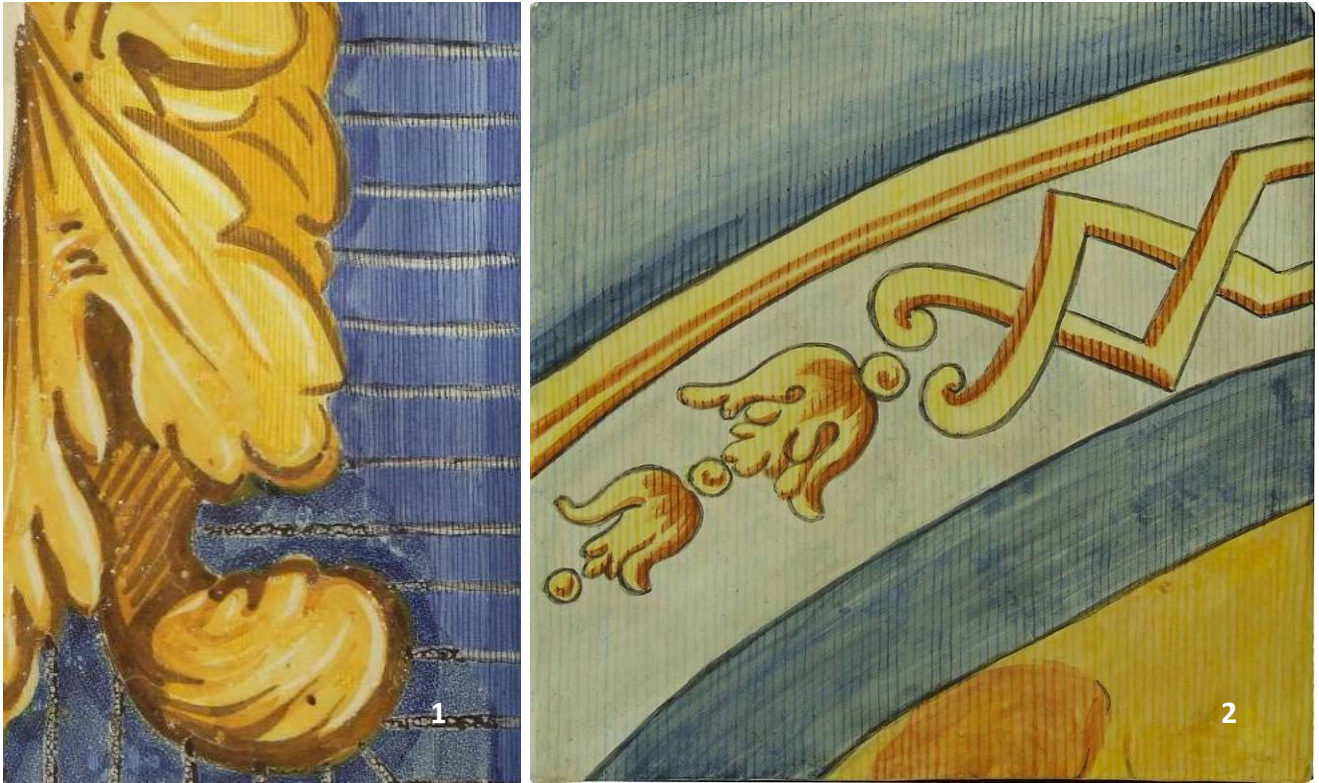
En cualquier caso, la técnica del rayado permite reintegraciones de restitución formal y cromática o reintegraciones de carácter neutro. Métodos como la selección cromática y la abstracción cromática, se los puede considerar como derivación o especialización del *tratteggio*.

2.5 Reglatino

Esta técnica puede considerarse una variable del *Tratteggio*, consiste en la elaboración de líneas verticales y paralelas sobre un fondo, que bien puede ser neutro o figurativo a bajo tono. Si optamos por un tono neutro las líneas estarán más juntas unas de otras y aportarán la vibración de color y la forma. Por el contrario, si el fondo es figurativo, las líneas se pueden separar algo más y aportarán, además de la diferenciación, la vibración.

La mayoría de las veces se crea el tejido pictórico con témperas o lápices de colores acuarelables con la ayuda de reglas para conseguir un trazado más simétrico. Este recurso técnico es habitual verlo en los grandes faltantes de pinturas murales y en azulejería, aunque también podemos encontrar ejemplos en pintura de caballete.

³⁵² BERGEON, S.; 1990. Science et patience ou la restauration des peintures. Ed. De la Réunion des musées nationaux, Ministère de la Culture. Paris. Página 193.



- 1.- Detalle de reintegración de una laguna con reglatino en un azulejo de la Iglesia de San Juan de la Cruz
- 2.- Azulejo ex novo reintegrado con reglatino para la iglesia de San Juan de la Cruz

2.6 Puntillismo

Esta técnica consiste, en la aplicación de múltiples puntos de colores puros yuxtapuestos y superpuestos. Al igual que el *tratteggio*, sale de la descomposición de los colores estudiada por Chevreul, sistema que tiene sus antecedentes en el principio de contraste simultáneo de los colores de Delacroix, y en los neo-impressionistas³⁵³, donde los colores son obtenidos por trazos o puntos de colores puros yuxtapuestos. Este principio, basado en las leyes de mezclas cromáticas, se encuentra en la actualidad en los sistemas de reproducción de los colores impresos.

En general, este procedimiento se adecua a distintos tipos de obras de épocas diferentes, siendo un buen recurso cuando la dirección del rayado entra en competencia con la obra, por ejemplo, cuando la laguna

³⁵³ GUEROLA BLAY, V. La ideología y metodología en la reintegración de lagunas. De la técnica del “ne rian faire” al retoque pleno, pasando por los sistemas ópticos de texturización basados en los “filamenti” e “tratteggi” de C. Brandi. Jornada Internacional. 100 anni della nascita di Cesare Brandi. Mayo 2007. Edit. UPV. Pág.99-119. Página 116.

esta en un color plano. Este procedimiento, también se adapta muy bien a las obras cuya técnica original está marcada por un cierto puntillismo, o bien en pinturas con soporte de tela, en los que se aprecia un aspecto más o menos punteado, originado por la propia textura del soporte. Pero sobre todo se integra perfectamente en obras tridimensionales donde la dirección del rayado puede provocar efectos no deseados. Actualmente se usa sobre todo para reintegrar zonas de desgaste y pérdidas de formato pequeño.

Al igual que en el *tratteggio*, es necesario partir de un fondo de color blanco para dar la mayor luminosidad posible a los colores que se aplican.³⁵⁴ En el *Cristo crucificado* de la iglesia parroquial de Santa Rosa en Alcoy se eligió este método de reintegración, dado que tras el proceso de limpieza el acabado de la película pictórica presentaba un cierto punteado causado por restos de deyecciones de moscas.³⁵⁵



1.- Detalle de la fase de estucado
2.- Detalle final tras la reintegración con la técnica del puntillismo

³⁵⁴ MERCADO HERVÁS M. "Técnicas y procedimientos de reintegración cromática (II)" Cuadernos de Restauración nº 7 2009 Pág. 5-12 Edit. Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía. Página 8.

³⁵⁵ MORENO, B. Crucificat. Campaña de restauración patrimonial "Camins d'art". Alcoi 2011. Generalitat Valenciana. Página 180.



- 1.- Detalle fase estucado
- 2.- Detalle Resultado final
- 3.- Detalle de la reintegración cromática

Dada la costosa tarea de reintegrar una superficie de dimensiones considerables punto a punto y en varias capas y colores, en relación con el porcentaje de tiempo empleado en el proceso de restauración de la obra, otra opción es hacer un estarcido.



2.7 Estarcido

El estarcido consiste en la superposición de puntos de colores puros para buscar el tono deseado, y se logra el efecto deseado mediante pulverización con brochas o pinceles debidamente cortados y preparados.

Esta técnica es un recurso fácil y rápido para resolver faltantes de gran tamaño o bordes, donde se requiera de un tono neutro, pero no es recomendable en pérdidas pequeñas de zonas importantes para la lectura del conjunto.

Este procedimiento requiere de la opacidad de la témpera o el gouache por lo que las acuarelas no son adecuadas, además deben utilizarse colores saturados para lograr la vibración idónea.

En la obra “Desembarco de la imagen de la Virgen en el puerto de Trapani” de mediados del siglo XVIII de la Iglesia parroquial de San Juan de la Cruz de Valencia se recurrió a esta técnica para resolver un gran faltante, del cual no se tenía información de cómo era lo perdido. Se injert  en la falta una tela de lino impermeabilizada sobre la que se aplicó un estuco de color almagra, a imitación del original. A este estuco se le dió un acabado con textura similar al circundante para facilitar su absorción en el conjunto y sobre ésta se pulverizaron tres colores puros (amarillo, azul y marrón).³⁵⁶

³⁵⁶ NAVARRO BAYARRI, J.L., VILLALBA ALPERA, A. *Conjunto pictórico de la Iglesia de san Juan de la Cruz*. Campaña de restauración patrimonial. La Gloria del Barroco. 2010. Páginas 238-257



- 1.- Detalle del injerto de la pérdida
- 2.- Detalle del proceso de estucado
- 3.- Detalle del proceso de reintegración
- 4.- Resultado final

2.8 Soporte visto

Conceptualmente surge como defensa de la verdad para evitar falsos históricos, de la idea de lo auténtico como momento inicial y del fetichismo ruskiniano por la materia. Este método intenta resolver las pérdidas de la forma menos invasiva posible, dejando el soporte visto de la propia obra. Ello implica, una valoración exhaustiva del

comportamiento de las lagunas en el contexto y la unidad potencial de la obra, para salvaguardar tanto el valor documental de la pieza como el artístico. Por ello, es recomendable en aquellos casos en los que la constitución, situación, extensión y número de las lagunas no afectan al valor estético de la obra.

Los primeros en ponerlo en marcha fueron el Servicio de Restauración de pinturas de los Museos Nacionales Franceses³⁵⁷, los cuales defendieron la técnica *“ne rien faire”*, porque es el método que asume con todas sus consecuencias y como máximo exponente el criterio de respeto y mínima intervención.

En cambio, para Umberto Baldini,

*“Aceptar pasivamente una laguna como si fuera un dato histórico que no se puede modificar ni tocar, y considerarla como algo que pertenece a la obra, representa una postura arbitraria que se detiene en el segundo acto sin cumplir con la obligación de llegar al tercero. Es, sin duda, la coartada más cómoda para no actuar, pero también la más nociva.”*³⁵⁸

Ha sido una solución muy común a partir de los años sesenta para los casos en los que no se podía reconstruir la imagen, desbancando, poco a poco, a las tintas neutras. Esta solución tiene buena acogida 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.

Es una técnica que se utiliza habitualmente de forma combinada con otros sistemas de reintegración, ajustándose las pequeñas faltas que se tiene información y dejando el soporte visto en las de mayor tamaño. También es una buena opción para las lagunas periféricas que no se corresponden exactamente con una trama formal definida. Esto siempre, por supuesto, cuando la laguna no resalte como figura y ponga

³⁵⁷ GUEROLA BLAY, V. *La ideología y metodología en la reintegración de lagunas. De la técnica del “ne rien faire” al retoque pleno, pasando por los sistemas ópticos de texturización basados en los “filamenti” e “tratteggi” de C. Brandi.* Jornada Internacional. 100 anni della nascita di Cesare Brandi. Mayo 2007. Edit. UPV. Pág.99-119. Página 105.

³⁵⁸ BALDINI, U., *Teoría de la Restauración y unidad metodológica* Vol. 1 y 2, Nardini 1978. Página 51.

su acento sobre el lado material ocultando o eclipsando el mensaje esencial de la pieza.

Se adaptaba, especialmente bien, a las obras sobre soporte leñoso, en esculturas o retablos, tanto por la calidez del material como por la naturaleza del mismo. Un soporte leñoso es entendido como original, puro, verdadero, además a simple vista rodeada de policromías se entiende inmediatamente como soporte de la obra.

En la cornucopia de la obra Santo Domingo del Museo de Bellas Artes de Castellón, intervenida por la Fundación en el año 2013 se decidió que no era necesario reconstruir las pérdidas y que las zonas de fractura se quedaran como soporte visto.³⁵⁹



Resultado final tras la intervención en la cornucopia de la obra Santo Domingo del siglo XVIII

Otros factores que también pueden influir en la no intervención es el destino de la propia obra, es decir, si en el futuro va a ser expuesta, o

³⁵⁹ PORCELLAR PUERTES, I. Santo Domingo. Campaña de restauración patrimonial La Luz de las Imágenes. Pulchra Magistri. Páginas 192-195

bien permanecerá en depósito y, en este caso, si va a ser consultada frecuentemente o su acceso será restringido.

Asimismo, cuando su propia funcionalidad es la razón de un deterioro concreto puede ser interesante dejar perceptible las faltas ocasionadas en la materia pictórica para recordar su función original o bien en el caso que la laguna producida sea consecuencia de un hecho histórico relevante³⁶⁰.

“También suele aparecer a menudo desgastada la policromía de los crucifijos escultóricos, sobre todo en los pies, zona de más fácil acceso por partes de la devoción piadosa que por la continua y prolongada abrasión, ha llegado a erosionar hasta tal punto la policromía que se han dejado al descubierto las capas de preparación e incluso en algunos casos el soporte lúneo.”³⁶¹

Una obra con estas características fue, por ejemplo, el “Cristo de la Paz” de Vinaroz. Esta pieza soporta una gran devoción por parte de la población, los feligreses la tocan y la besan de forma continuada, y esto provoca unos daños permanentes, especialmente relevante de rodillas hacia abajo, donde el deterioro de la policromía cuando se fue a intervenir era total, incluso la madera se encontraba erosionada. Tras consultar con los cofrades y el cura párroco, y trasladarnos la imposibilidad de evitar su uso, se decidió dejar el soporte visto en las pérdidas, dejar la huella de su uso, la huella de la devoción, lo que Bergeon denomina la “pátina de utilización”³⁶². Con ello, se dejaba patente el fervor popular y se intentaba que las intervenciones en la zona se distanciaran lo más posible.

³⁶⁰BERGEON, S.; 1990. Science et patience ou la restauration des peintures. Ed. De la Réunion des musées nationaux, Ministère de la Culture. Paris. Página 194.

³⁶¹ GUEROLA BLAY, V. La ideología y metodología en la reintegración de lagunas. De la técnica del “ne rian faire” al retoque pleno, pasando por los sistemas ópticos de texturización basados en los “filamenti” e “tratteggi” de C. Brandi. Jornada Internacional. 100 anni della nascita di Cesare Brandi. Mayo 2007. Edit. UPV. Pág.99-119. Página 107.

³⁶²BERGEON, S.; 1990. Science et patience ou la restauration des peintures. Ed. De la Réunion des musées nationaux, Ministère de la Culture. Paris. Página 19.

- 1.- Detalle inicial del estado de conservación de las piernas del Cristo del Mar de Vinaròs
- 2.- Resultado final tras la intervención



No obstante, hay que recordar, que la no intervención en algunos casos puede afectar de manera importante al ritmo establecido en la obra y, sobre todo, a la lectura natural de la misma. Marijnissen lo recuerda del siguiente modo:

*“Este tipo de proceder de no intervención, con marcado carácter historicista, debe adoptarse con una actitud crítica ya que, de lo contrario, las obras de arte podrían convertirse en auténticas obras arqueológicas, perfectamente válidas para la historia, pero alejadas y ajenas al fin principal de su creación: su potencial estético”.*³⁶³

La ética del respeto y el concepto de mínima intervención posible, sumado a los aspectos claramente subjetivos, acogidos al gusto del restaurador, a la hora de abordar la reintegración de la imagen, obligan a planteamientos minimalistas, actuando por tanto sólo en aquellas lagunas que interfieren en la lectura. Por ello, técnicas como el soporte visto deben ponerse en valor como la mejor de las acciones siempre y cuando el mensaje no pierda su sentido.

³⁶³MARIJNISSEN, R.H. Degradation, conservatio et restauration de l'ouvre d'art. Arcade. Bruselas, 1967. Página 372-373.

Un bonito ejemplo de soporte visto, y la no reconstrucción de los elementos perdidos, es la intervención llevada a cabo sobre un pinjante con ángeles del siglo XVIII de la parroquia de San Esteban de Valencia.



Resultado final tras la intervención del un pinjante barroco de la Iglesia de San Esteban de Valencia

Método de aplicación

2.9 Tinta neutra

Como reacción a las reintegraciones de fantasía del pasado, en las primeras décadas del siglo XX se estableció la llamada "reintegración arqueológica", de la cual la tinta neutra es su paradigma.

Se aplica a la pérdida un supuesto tono neutro resultado de la síntesis de todos los tonos de la obra, de forma que entone en el conjunto, con ello se busca trasladar las lagunas a un segundo término en la visión de la imagen³⁶⁴. Pero se admite generalmente como válido el tono que se parece al del color más frecuentemente encontrado en la imagen. Los defensores de este tipo de intervención valoraban, por encima de cualquier otra variable, el aspecto documental de la obra. Esta técnica se utiliza normalmente en el retoque de áreas fragmentadas, cuando no se conserva información de la imagen perdida y se prefiere presentar la laguna de forma evidente. Como fue el caso de la escena de la "Adoración de los Reyes Magos" en la predela del retablo de la Virgen de la Leche de Valentín Montoliu³⁶⁵.

1.- Proceso de estucado en la escena de la adoración de los Reyes Magos en la predela del Retablo de La Virgen de la Leche de Valentin Montoliu

2.- Resultado final tras la intervención



³⁶⁴ BORRELL CREHUET, A., BELLO URGELLÉS, C. Conservació de documents de gran format. 1995. Colegio de arquitectos de Cataluña. Página 39.

³⁶⁵ NAVARRO BAYARRI, J.L, VILLALBA ALPERA, A. *Restauración de Bienes muebles*. Campaña de restauración Xàtiva 2007. Páginas 260-272.

“...si bien este método parece honesto es insuficiente, de entrada no existe una tinta neutra, pues cualquier presunta tinta en realidad interfiere en la zona circundante a su ubicación, bien alterando, apagando o saturando el cromatismo de la obra o reforzando la propia individualidad del tono de la laguna.”³⁶⁶

Para Josef Albers³⁶⁷, este método, que en un principio puede considerarse como válido, sería aplicable siempre y cuando la tinta neutra se integrara con los colores propios de la obra. Este hecho es ciertamente utópico, ya que la interacción del color siempre está patente y de modo distinto según sea la tonalidad adyacente³⁶⁸. Del mismo modo, Bergeon describe la tinta neutra en estos términos:

“Desde una perspectiva cromática puede decirse que la tinta neutra no existe objetivamente; por este motivo, la arbitrariedad en las interpretaciones del término neutro da lugar en la práctica a resultados poco satisfactorios como, por ejemplo, la fragmentación cromática de la obra, en la que existen áreas reintegradas con el supuesto color neutro que no mantienen relación alguna con el original.”³⁶⁹

La aplicación de un tono neutro general en la totalidad de las lagunas presentes en la obra, sin tener en cuenta su ubicación y extensión, produce resultados distintos dentro de la misma. En algunas zonas, las pérdidas pueden estar integradas y en otras, por el contrario, totalmente desentonadas³⁷⁰. Como ya se ha mencionado, este fenómeno es debido a la interacción del color neutro con los colores contiguos y, en concreto, a determinados efectos como es el de persistencia de la imagen o contraste simultáneo; efectos que originan

³⁶⁶ GUEROLA BLAY, V. *La ideología y metodología en la reintegración de lagunas. De la técnica del “ne rian faire” al retoque pleno, pasando por los sistemas ópticos de texturización basados en los “filamenti” e “tratteggi” de C. Brandi.* Jornada Internacional. 100 anni della nascita di Cesare Brandi. Mayo 2007. Edit. UPV. Pág.99-119. Página 104.

³⁶⁷ ALBERS J. *Interaction of color.* Yale University 1975. Pág. 35-36.

³⁶⁸ RUHERMAN H. *The cleaning of Paintings. Problems and potentialities.* Ed. Faber & Faber 1968. Pag. 257.

³⁶⁹ BERGEON, S.; 1990. *Science et patience ou la restauration des peintures.* Ed. De la Réunion des musées nationaux, Ministère de la Culture. Paris. Página 194.

³⁷⁰ LEGORBURU ESCUDERO, P. *Criterios sobre reintegración de lagunas en obras de arte y trascendencia del estuco en el resultado final según su composición y aplicación.* Editorial U. P. Vasco. 1995. Página 263.

una decepción cromática en la percepción del supuesto color neutro general.

En estos casos en los que las lagunas desentonan con los colores circundantes se puede incurrir, además, en el predominio de la forma sobre el color, al generar límites apreciables en áreas determinadas, por lo que en algunos casos puede proporcionar un efecto totalmente negativo. Según Althofer:

“...al usar un tono gris el espectador percibe las superficies verdes contiguas como rojizas. Y cuando se dan superficies azules junto a otras verdes, el azul parece violeta, ya que por contraste forma rojo.”³⁷¹

El criterio general que se aplica es elegir un tono neutro más claro que el de los tonos adyacentes que presenta la obra, si bien, este sistema de reintegración no permite alcanzar la ilusión óptica que genere la sensación de volumen, ni restituir el aspecto matérico de los elementos representados en la obra.

Los procedimientos por los que se puede llevar a cabo la reintegración con tinta neutra son varios; puede realizarse con una tinta plana, con *tratteggio*, con veladuras, con puntillismo o estarcido. Y se encuentra normalmente combinada en las obras con otros métodos de reintegración. Es especialmente interesante a aplicar en algunas obras concretas, como expone Marijnissen:

“esta técnica de reintegración puede ser considerada en ciertos casos, concretamente en obras en las que el tono general sea muy uniforme, sin contrastes cromáticos.”³⁷²

En la obra *Christus Patiens* del siglo XVI del Real Colegio y Seminario del Corpus Christi de Valencia, se tomó la decisión de practicar tintas neutras en dos de las lagunas de la obra, dado que eran de gran tamaño, pero sobre todo porque no se tenía información específica de las zonas perdidas³⁷³.

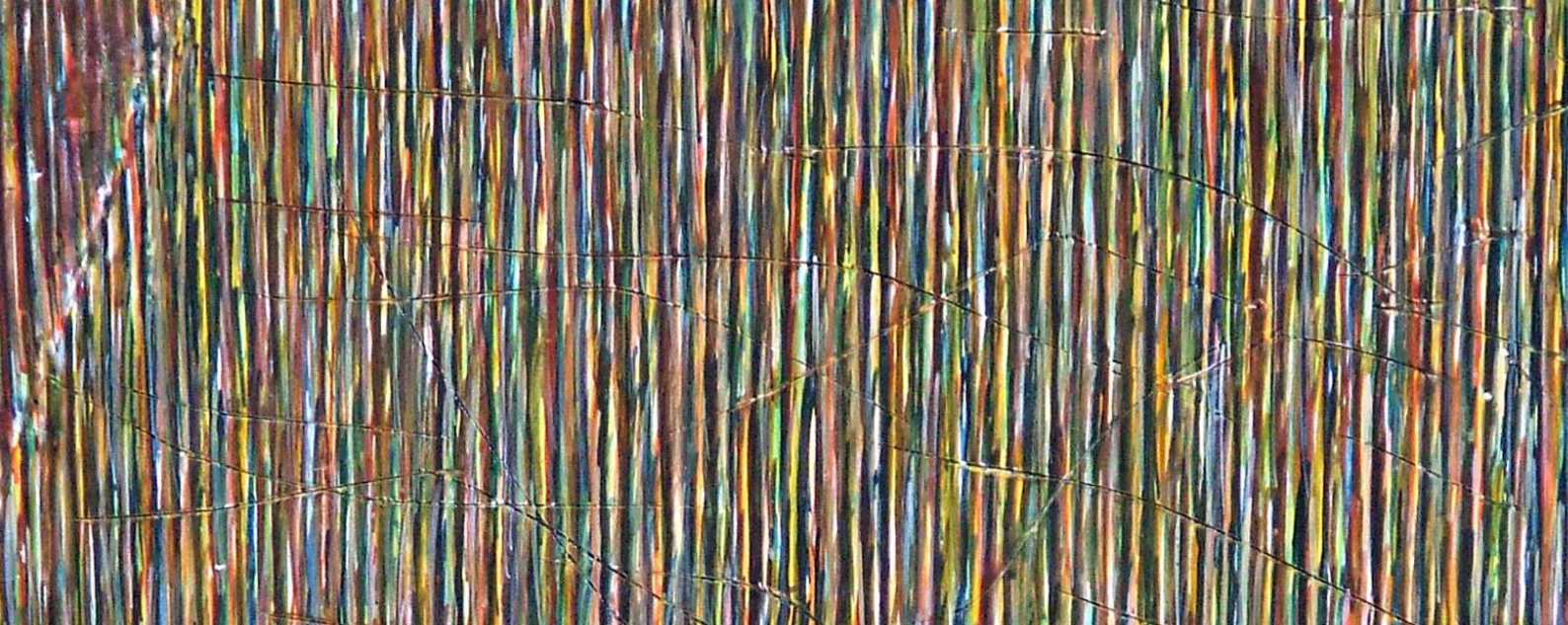
³⁷¹BERGEON, S.; 1990. *Science et patience ou la restauration des peintures*. Ed. De la Réunion des musées nationaux, Ministère de la Culture. Paris. Página 194.

³⁷²MARIJNISSEN, R.H. *Degradation, conservatio et restauration de l'ouvre d'art*. Arcade. Bruselas, 1967. Página 378.

³⁷³CARDONA MIÑANA, C. *Christus Patiens*. Campaña de restauración patrimonial La Luz de las Imágenes. Pulchra Magistri. Páginas 176-179.



Resultado final tras la intervención en la obra Christus Patiens del Real Colegio y seminario del Corpus Cristis de Valencia



Método de aplicación

2.10 Abstracción cromática

Desarrollado por Umberto Baldini, director del taller de restauración de la Fortezza da Basso, en Florencia, consiste en la superposición de cuatro redes de rayas. Baldini lo describe así:

“Con la "abstracción cromática" una laguna asume el valor de unión con el original existente y no de interrupción como pérdida. Así, la "abstracción" opera como unión cromática, neutra. Los colores que se usan deben confluir en una suma diversa y variada, quedando independientes y libres entre ellos.”³⁷⁴

De esta manera, la mezcla óptica no crea un nuevo color monocromo, sino que se une, de manera policroma, a los colores adyacentes. Poco a poco, el ojo discernirá cada uno de los colores que componen el conjunto.

“... La trama de abstracción cromática se ejecuta con los colores extendidos por pequeños trazos entrelazados, desde la zona en que comienza la segunda capa hasta la última, de modo que constituya una textura pictórica homogénea y ordenada, variada y restablecida gracias a la superposición de los colores:

1. - amarillo,
2. - amarillo + rojo
3. - amarillo rojo + verde
4. - amarillo rojo verde + negro...”³⁷⁵

³⁷⁴ BALDINI, U., Teoría de la Restauración y unidad metodológica Vol. 1 y 2, Nardini 1978.

³⁷⁵ BALDINI, U., CASAZZA, O. El crucifijo de Cimabúe. Edita Ministerio de Cultura. Museo del Prado. Madrid 1983. Páginas 46-47.

Su método causó un gran impacto en España cuando se expuso en el Museo del Prado, en 1983, el *Cristo* de Cimabúe de la Santa Croce de Florencia. Se trata del trabajo emblemático en el que Baldini materializó 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.³⁷⁶

Esta pieza, obra maestra del duecento florentino, adquirió un valor simbólico entre las obras sepultadas por las aguas desbordadas del Arno en la inundación del 4 de noviembre de 1966. La reintegración del "Crucifijo" de Cimabúe forma ya parte de la historia reciente de la restauración.



Resultado final de la restauración del Cristo de Cimabúe

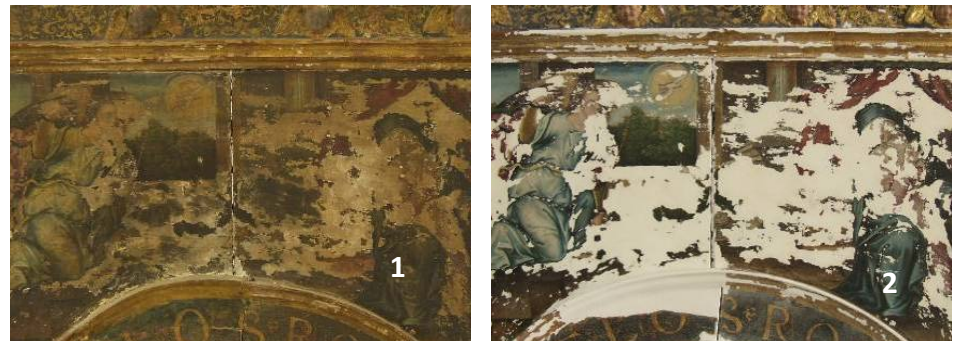
Por lo general, se usa la Abstracción para operaciones neutras en la laguna, en la trama cromática y figurativa de la obra. Esto es, cuando no se pueda hacer una reconstrucción formal y cromática de la pérdida por

³⁷⁶ BRUQUETAS GALÁN R. "La restauración en España. Teorías del Pasado, visiones del presente" Conferencia Inaugural. Actas IV Congreso del GEIC. Cáceres 2009 Pág. 44.

falta de información, porque la localización o extensión de la laguna no hace posible realizar una selección cromática, sin caer en una actuación interpretativa o arbitraria.

“En las obras en las que se efectúa la abstracción cromática, la unión de las lagunas se hace con un tono neutro general que debe contener de forma separada los valores medios de los colores existentes en la obra y ser capaz de asumir valor “cero””.
377

En la escena de La Anunciación sobre la hornacina de la tabla central del retablo del rosario de Cortes de Arenoso (Castellón) se realizó esta técnica. Las lagunas implicaban pérdida de información y no conocíamos su contenido y además, las lagunas suponían un alto porcentaje del total del estrato pictórico y además éstas se repartían por todo el área a tratar. Por lo que se consideró que gracias a la vibración de la abstracción cromática las pérdidas se absorberían mejor en el conjunto, dado que los colores circundantes eran muy vivos.³⁷⁸



- 1.- Detalle inicial del estado de conservación de la Anunciación del retablo del Rosario de Cortes de Arenoso
- 2.- Detalle del proceso de estucado
- 3.- Detalle del resultado final



³⁷⁷ BALDINI, U., CASAZZA, O. El crucifijo de Cimabúe. Edita Ministerio de Cultura. Museo del Prado. Madrid 1983. Páginas 36.

³⁷⁸ MORENO GIMÉNEZ, B. Ficha 2. Campaña de restauración patrimonial Burriana, Villareal, Castellón 2009. Páginas 237-242.

Método de aplicación

2.11 Selección de color

Con esta técnica se busca reconstruir cromáticamente las lagunas con el tono que mejor se acople al circundante. Solo se aplica en los casos en los que no haya la menor duda de cómo era lo perdido, donde se pueda reconstruir su realidad cromática y simbólica sin hacer dudosas interpretaciones.³⁷⁹ Las lagunas pasan totalmente desapercibidas al absorberla el conjunto, pero a su vez se presenta discernible a corta distancia.

Es importante el análisis cromático previo con la finalidad de obtener la selección que permita su síntesis para conseguir la identidad del efecto cromático con el que deba unirse. Los trazos deben ser lo más homogéneos posibles, formando una trama bien ordenada y que continúe el original. Para respetar el orden establecido por la pintura, se pueden disponer desde el tono más claro al más oscuro. Umberto Baldini y Ornella Casazza lo describen así:

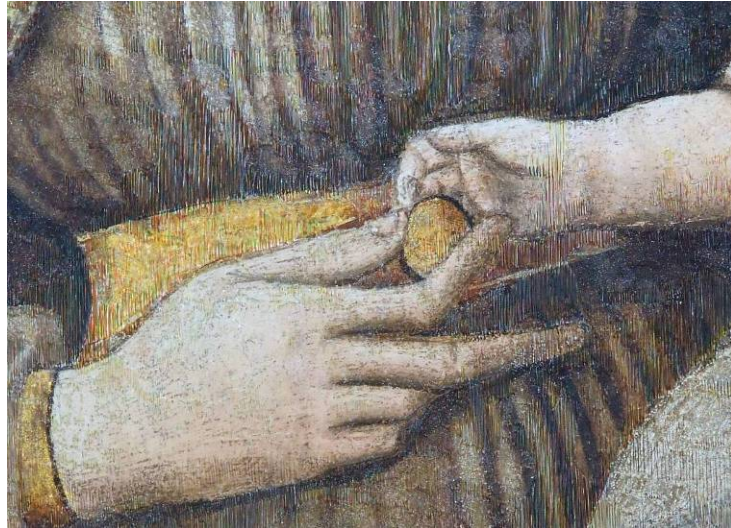
*“...utiliza la disposición de los diferentes colores por el “tratteggio”: los colores no se yuxtaponen (...). Al contrario, se disponen de modo que una parte de ellos quede siempre visible (así aparecen ante el ojo en su forma pura) y que la otra parte se mezcle progresivamente con los colores adyacentes y subyacentes.”.*³⁸⁰

El método consiste básicamente en una progresión. Durante la primera etapa se aplican una serie de trazos puros monocromos correspondientes al primer color. En la segunda se disponen los trazos puros del segundo color, de manera que una parte de los mismos muestran, por transparencia, el resultado de su mezcla con los trazos del primer color. De igual modo, en la tercera etapa se aplican los trazos puros del tercer color; una parte de éstos muestra el color puro y otra correspondería a un color compuesto, resultado de su mezcla con el primero y el segundo color. Por todo ello, tanto la Abstracción como la Selección cromática es percibida por el ojo humano como una vibración dinámica, producto de la mezcla óptica que se genera.

³⁷⁹ CASAZZA, O., *Il restauro pittorico nell'unità di metodologia*. Nardini editore, Firenze, 1987.

³⁸⁰ BALDINI, U., CASAZZA, O. *El crucifijo de Cimabúe*. Edita Ministerio de Cultura. Museo del Prado. Madrid 1983. Página 55.

Detalle de la reintegración de las lagunas en la Virgen de Montserrat de la población Alicantina de Penáguila.



La selección de color es una opción perfecta cuando se trata de lagunas de tamaño pequeño o medio, siempre y cuando se tenga información de cómo era lo perdido, pero una mala interpretación de la técnica, cuando no se dispone de la información necesaria, puede conducir a cometer un falso histórico, aunque la reintegración se realice con una técnica discernible como ésta. Este es un error en el que se cae en ocasiones, como ejemplo la intervención realizada en el retablo de san Miguel y san Jerónimo de la parroquia de san Jaime de Bel (Castellón) que a día de hoy se custodia en la parroquia de los santos Juanes de Rosell (Castellón)³⁸¹, en el que se puede observar una interpretación libre e indefinida de la zona faltante, donde se insinúan formas de figuras como una propuesta creativa de lo que debió existir en origen

Detalle de la reintegración cromática del retablo de San Miguel y San Jerónimo



³⁸¹ Obra no intervenida por La Luz de las Imágenes, pero sí expuesta en la muestra Pulchra Magistri de esta Fundación. Catálogo exposición páginas 496-497.

Método de aplicación

2.12 Reintegración por aproximación lineal

Con esta técnica se intenta aportar información al mensaje de la obra con la restitución del dibujo en las lagunas sobre un fondo neutro. Este método es idóneo cuando la lectura está muy castrada y se tiene documentación gráfica de cómo era lo perdido³⁸². Consiste en elegir el tono que mejor se acople al color general y aplicarlo con el método que se ajuste a las características de la obra (tinta plana, estarcido, puntos o rayas) sobre el que se dispone un dibujo sencillo de las formas perdidas.

Es una buena opción para las pérdidas que aun contando con documentación de apoyo se tenga alguna duda, y se busque una recomposición visual básica.

Por ello, en este tipo de trabajo, es imprescindible la labor interdisciplinar para conseguir la información necesaria, no siendo requisito indispensable que ésta sea un registro fotográfico, pues este hecho no es condición sine qua non. Se puede tener en cuenta otro tipo de documentación, otras fuentes como bocetos previos, grabados o incluso otras obras con el mismo tema. Más aún, la propia obra puede contener la justificación de su recuperación formal en el caso de que contenga el dibujo inciso, como ocurre en algunas tablas o pinturas murales (sinopia).

En el San Cristóbal de la catedral de Valencia, atribuido al pintor Gonçal Peris Sarrià así se resolvió una gran pérdida de la tela. Fue a la propia tela de reentelado a la que se le aplicó un tono neutro y sobre este se practicó un dibujo sencillo, que unía las formas perdidas basándonos en una obra con el mismo tema del propio pintor³⁸³.

³⁸² GUEROLA BLAY, V. La ideología y metodología en la reintegración de lagunas. De la técnica del "ne rian faire" al retoque pleno, pasando por los sistemas ópticos de texturización basados en los "filamenti" e "tratteggi" de C. Brandi. Jornada Internacional. 100 anni della nascita di Cesare Brandi. Mayo 2007. Edit. UPV. Pág.99-119. Página 108.

³⁸³ CABALLER, L. "San Cristóbal". Campaña de restauración Camis d'art. Páginas 144-147



1.-Fotografía de Archivo de la tabla central del retablo de san Cristóbal de Gonçal Peris de Puertomingalvo, Teruel.

2.-Detalle de la reintegración cromática por aproximación lineal

Otro caso en el que la Fundación utilizó la reintegración por aproximación lineal fue en la obra de Vergara *“Santo Tomas de Villanueva con los canónigos de la catedral”* intervenida en el año 2010³⁸⁴.

En este caso, la tinta neutra elegida fue una abstracción cromática sobre la que se realizó el dibujo, y sobre este se volvió a rayar con *tratteggio* para integrar la línea dentro del tejido cromático.³⁸⁵

³⁸⁴ REDOLAT BRENNAN, R. Campaña de restauración La Gloria del Barroco. Páginas 296-297.

³⁸⁵ Ejemplo expuesto de forma extensa en el Capítulo VII Caso 1



- 1.-Dibujo de Pablo Pontas
- 2.-Grabado de Tomás Planes
- 3.- Resultado final de la reintegración por aproximación lineal

3 REINTEGRACIÓN DE DORADOS

Se expone de forma diferenciada la reintegración de los dorados, al tratarse de un material con propiedades y características estéticas totalmente diferentes a la policromía.

El oro es un material con unas cualidades físicas (tonalidad, continuidad, estabilidad, reflexión de la luz, aspecto macizo,...) que revierten en las acepciones simbólicas que se le atribuyen a este metal (sagrado, inalterable, divinidad, luz, sol, perfección, eternidad,...), motivos por los que ha sido utilizado durante siglos en las obras de arte.³⁸⁶

El campo de la reintegración de dorados parece falto de métodos que respondan perfectamente a las expectativas del observador y que a su vez satisfagan, si es pertinente, el problema de la discernibilidad.

El problema surge en la limitación de elegir otras técnicas y materiales que se acerquen a la apariencia del dorado al agua. La inexistencia de un amplio abanico de sistemas de reintegración discernible que se adecue a todo tipo de obra y problemática, conlleva a que los profesionales que se enfrenten a este tipo de pérdidas bien aporten un resultado estético inadecuado o que tengan que prescindir del criterio de discernibilidad aunque quieran aplicarlo.³⁸⁷

Otra cuestión a reconsiderar es el valor que se confiere al oro en base a dónde se encuentre aplicado. No se entiende de igual importancia un fondo dorado de una tabla que la mazonería dorada que remata un retablo. Esta apreciación diferente del oro ha acarreado que reciban tratamientos distintos, al establecerse unos criterios diferenciados entre unas zonas y otras. Aún así, con respecto a la policromía, las superficies doradas se quedan ideológicamente en un segundo plano lo que conlleva que en la mayoría de los casos se opte por la opción mimética sin una reflexión previa. Es importante recordar que la decisión de la visibilidad o no de las reintegraciones doradas debe de tomarse desde la reflexión teoría y no desde la imposibilidad técnica.

³⁸⁶ GÓMEZ PINTADO A. "El oro en el arte: materia y espíritu. Contribución a la restauración en el arte contemporáneo" Tesis Doctor. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua. Bilbao, 2008. Pág. 23

³⁸⁷ VELA GIMÉNEZ, A. Restauración de dorados: materiales y metodología.

Sistemas visibles

3.1 Selección efecto oro

Esta técnica, de restituir los faltantes dorados, se basa en la abstracción cromática desarrollada por Baldini y, con ella, se consigue un efecto de vibración y color cercano al oro mediante acuarelas y pigmentos.

“Como es sabido, nuestra vista percibe el oro como una mezcla de amarillo (el color que lo define) rojo (el color cálido que juega con la modulación del bol) y verde (el color frío de su transparencia). Estos tres colores, yuxtapuestos con una técnica divisionista de “tratteggio” se mantienen nítidos, limpios y luminosos, alcanzando el efecto del oro y su vibración. No se trata, pues de un acto de imitación, sino de selección, dado que el resultado que se obtiene no tiene nada de la naturaleza física del oro.”³⁸⁸

Este sistema está inspirado en los nimbos de los personajes de las pinturas murales que el Beato Fray Angélico realizó en el convento de San Marcos de Florencia, hace cinco siglos, así como también en las pinturas de Andrea del Castagno, que lograba sin adherir lámina metálica, a través de pequeñas pinceladas o trazos amarillos, rojos y verdes o azules, producir el efecto óptico del oro.³⁸⁹ Esta metodología fue desarrollada por la colaboradora de Baldini, Ornella Casazza, la cual la describe así:

“[...] se aplica mediante tratteggio el amarillo elegido, que no será una tierra sino una laca, como por ejemplo el amarillo Indio, un color intenso, transparente y translúcido. Ejecutado mediante pequeños trazos, el color deberá ser homogéneo cubriendo totalmente el blanco del estuco. En segundo lugar se procede con el rojo que, sobrepuesto al amarillo pero sin cubrirlo totalmente, servirá para modular, hacer vibrar y exaltar el primer color que por sí solo no conseguiría alcanzar el efecto deseado. [...]. En tercer lugar se añade una laca verde, que ayudará a alcanzar el tono deseado. En caso necesario se les podrá sumar a estos tres colores un marrón transparente, a partes iguales, que ayude a alcanzar el tono deseado, aunque el uso del marrón no será

³⁸⁸ BALDINI, U., Teoría de la Restauración y unidad metodológica Vol. 1 y 2, Nardini 1978. Página 164.

³⁸⁹ GONZÁLEZ-ALONSO MARTINEZ, E. Tratado del dorado, plateado y su policromía. Servicio publicaciones UPV. 1997. Página 251.

necesario si el aspecto del oro original es totalmente amarillo.”³⁹⁰

Las reintegraciones se tienen que limitar a aquellas lagunas que tengan la connotación de pérdida, y no se intervendrán las abrasiones en las que el bol original esté a la vista o partes en las que la imprimación original quede expuesta, ya que éstas se puede considerar como testimonios del paso del tiempo en la obra, parte de su pátina que configuran los valores expresivos de la misma y que no deben ser modificado.

Los defensores de este tipo de reintegración, basan sus argumentos en que a través de la “selección efecto oro” el restaurador consigue que la laguna sea diferenciable de la obra en su materialidad, pero al mismo tiempo que se muestre integrada totalmente gracias al color, logrando una reconstitución óptica de la obra basada en el original pero, sin ningún poder expresivo por sí mismo.³⁹¹ La laguna queda señalada y documentada a través de esta metodología, que respeta y convive con las abrasiones de la obra, y no se modifica en modo alguno la obra al no utilizar otras técnicas de reintegración que pueden ser consideradas arbitrarias. En palabras de Casazza:

*“... mantendrá intacta su vibración y será exaltado en función de estas lagunas tan cerradas y concluidas que se pondrán a su servicio hasta el punto de que cada pequeña parte del original enlazará sin aparente interrupción todas las demás que existan, resolviendo así la unidad del conjunto de la imagen”.*³⁹²

Según su creadora, con este tipo de reintegración la obra recupera su unidad respetando su temporalidad y su historicidad.

Sin embargo, no se puede obviar que en la actualidad la técnica está siendo cuestionada en diferentes congresos y publicaciones especializadas de restauración de dorados, al considerar que interrumpe de manera notable la lectura de la obra, al no lograrse el efecto metálico

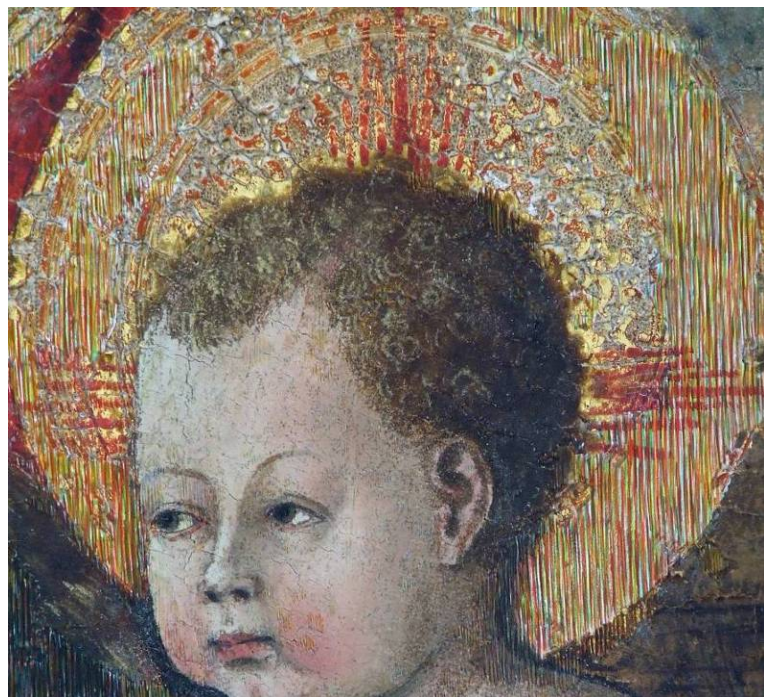
³⁹⁰ CASAZZA, O., *Il restauro pittorico nell'unità di metodologia*. Nardini editore, Firenze, 1987. Página 13.

³⁹¹ GÓMEZ PINTADO A. “El oro en el arte: materia y espíritu. Contribución a la restauración en el arte contemporáneo” Tesis Doctor. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua. Bilbao, 2008. Pág. 360.

³⁹² CASAZZA, O., *Il restauro pittorico nell'unità di metodologia*. Nardini editore, Firenze, 1987. Página 16.

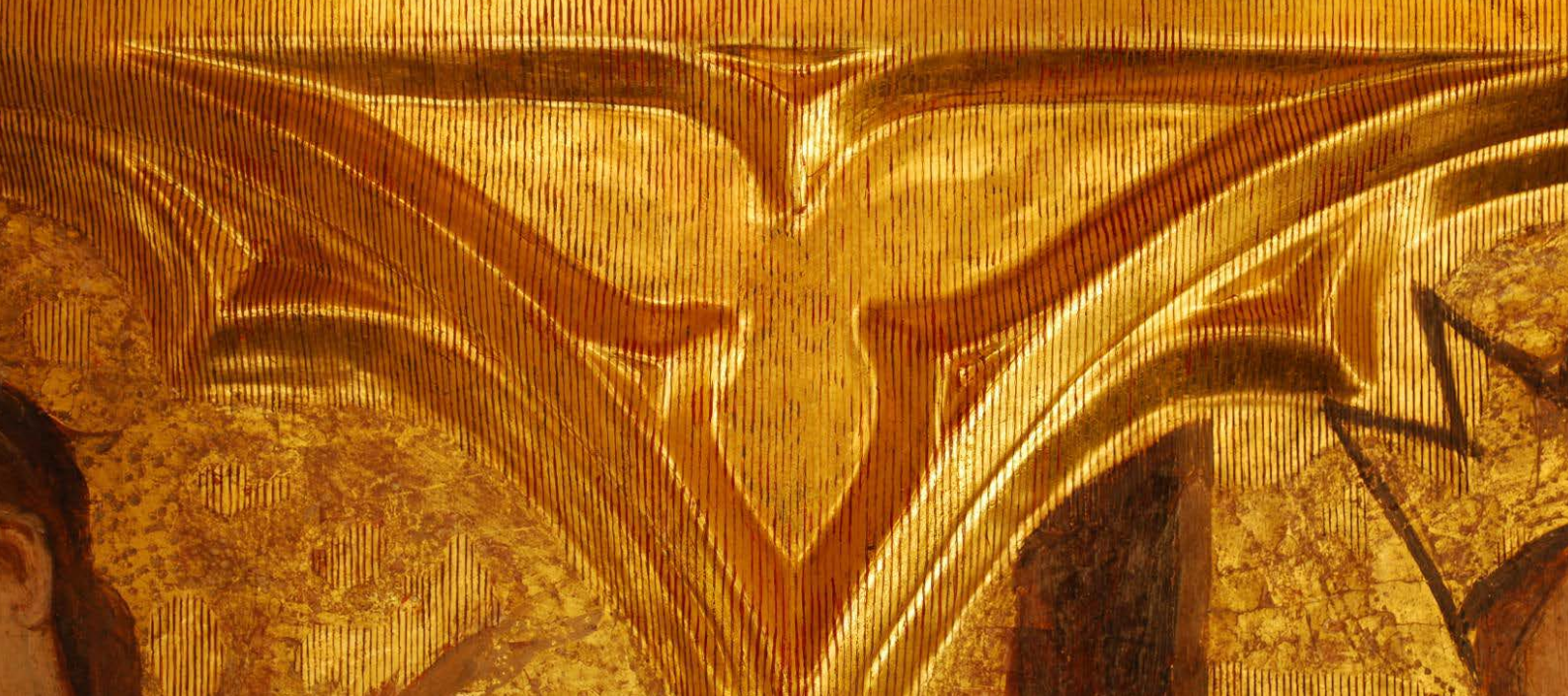
de la lámina dorada. Las reintegraciones de dorados si están ejecutadas con pigmentos o acuarelas, por muy cercano que sea el color obtenido al del original, nunca podrán igualar la luminosidad del oro adyacente. Ni aún en el caso que se maticen mediante oro en polvo se consigue alcanzar el brillo del original, sobre todo en el caso del dorado en arte contemporáneo que, debido a su “juventud”, suele ser muy brillante, por lo que la laguna ofrecerá siempre un aspecto de “mancha”, y más teniendo en cuenta que su integración dependerá mucho de la iluminación de la obra que varía considerablemente dependiendo del lugar de exposición.

Un magnífico ejemplo de aplicación de esta técnica es la reintegración de la tabla de Bertomeu Baró “Virgen de Montserrat” de mediados del siglo XV que se conserva en la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Penáguila en Alicante, intervenida por la Fundación en el año 2012³⁹³. La lámina dorada de los nimbos de la virgen y el niño estaban muy deteriorados, tanto por la abrasión de la lámina como por la pérdida del estrato dorado, por lo que el tono rojizo de la preparación asomaba por diversos puntos. Se consideró que el “efecto oro” era el procedimiento más adecuado dadas las características de la obra y las abrasiones que presentaba, que facilitaba la absorción de la reintegración. Esta se realizó con un *tratteggio* vertical al igual que el resto de reintegraciones de la tabla.



Detalle del resultado final de la reintegración con efecto oro en el nimbo de la tabla de la Virgen de Montserrat

³⁹³ MÓNER GONZÁLEZ, M. Virgen de Montserrat. Campaña Camis d'art. Alcoi. Páginas 172-175.



Detalle de la reintegración en la predela del retablo de la Eucaristía de Villahermosa del Río

Sistemas visibles

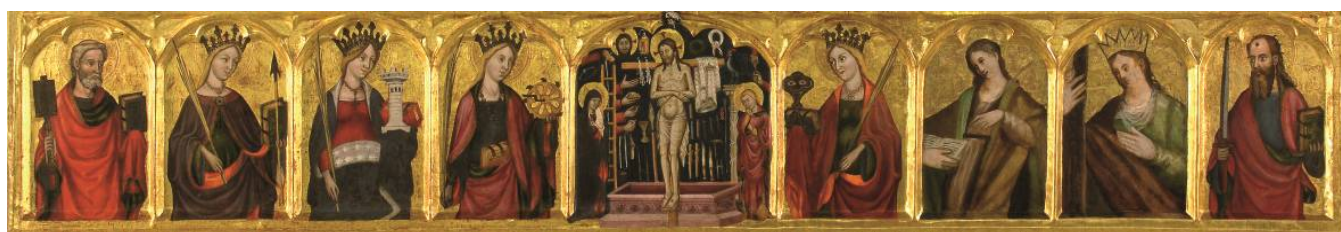
3.2 Reglatino sobre lámina dorada

Este sistema, desarrollado en la Fundación, es una mezcla entre el dorado tradicional y el reglatino o rayado con líneas paralelas. Tiene mucha presencia de material dorado y por lo tanto se consigue integrar perfectamente las pérdidas con el oro original en buen estado.

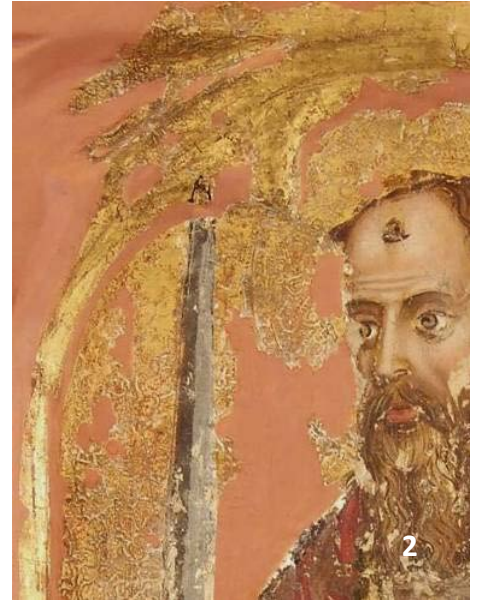
El método consiste, en que una vez emboladas las lagunas, doradas al agua con oro fino y bruñidas (éste se puede matear para acercar el brillo al nivel del original con una ligera agua cola), sobre éste se realice un fino rayado vertical y paralelo con colores al agua, utilizando dos tonalidades diferentes, por ejemplo ;el tierra sombra natural, que iguala el brillo y tono del oro al del original circundante y el rojo indio que permite imitar los desgastes del oro que dejan el bol visto.

Con esta técnica se consigue integrar totalmente las lagunas de manera discernible, en los casos que la pérdida esté rodeada de un dorado que mantenga un brillo alto³⁹⁴. La predela del retablo de *La Eucaristía* de Villahermosa del Río (Castellón) del siglo XIV se reintegró con esta técnica, consiguiéndose tanto el potente brillo que conservaba el original como un método que nos permitía discernir las zonas repuestas.

Resultado final de la restauración en la predela del retablo de la Eucaristía de Villahermosa del Río



³⁹⁴ VELA GIMÉNEZ, A. Restauración de dorados: materiales y metodología.



- 1.- Detalle del proceso de estucado en la escena de San Pablo del Retablo de la Eucaristía de Villahermosa del Rio
- 2.- Proceso de embolado de las pérdidas dorados
- 3.- Resultado final de la intervención

Sistemas visibles

3.3 Rayado con oro en polvo

Este sistema de aplicación permite reintegrar las pérdidas de la lamina dorada sobre su preparación original, con un sistema discernible que conserve al máximo el trabajo labrado y las líneas de dibujo que lo conforman o cualquier indicio de éstas por imperceptible que fuera.

Con este sistema se puede trabajar con precisión, sin obturar las incisiones y ofreciendo las mismas características físicas que el oro³⁹⁵. El sistema fue ejecutado en la tabla *Virgen de Gracia* del pintor italiano Paolo de San Leocadio de la población valenciana de Enguera. Se desarrolló este procedimiento para resolver las pérdidas en el rico trabajo del fondo de la tabla.³⁹⁶

La obra conservaba en gran medida el trabajo de burilado original pero por rozamientos y limpiezas exhaustivas se habían perdido en muchas zonas la lámina dorada. Se requería de un método que conservara el espléndido trabajo de buril pero que a su vez aportara el acabado del oro.

El proceso seguido comenzó unificando cromáticamente la base del dorado, por ello se ajustó al tono del embolado tanto, las pequeñas pérdidas de bol sobre estuco original (con colores al agua) como las zonas de estuco repuesto(con una fina capa de bol natural de Armenia color rojo).

Sobre esta base se realizó un fino rayado vertical y paralelo con amalgama de oro fino. La disposición intermitente de este método posibilitó la adecuación de un trazo discontinuo en las líneas de repicado y decoraciones lineales que forman la decoración labrada, consiguiendo así no obturarlo e intensificar y recuperar la máxima información del dibujo del fondo de la tabla, en algunas zonas prácticamente imperceptible.

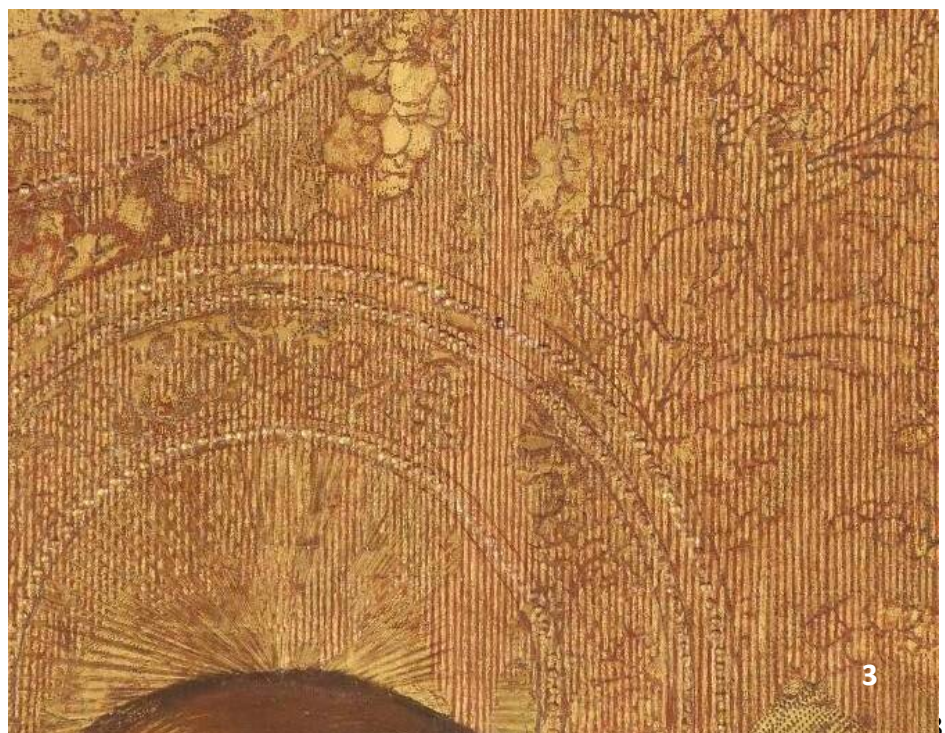
Este sistema, a su vez, deja entrever el bol y permite ajustar la reintegración del oro al grado de envejecimiento de la zona, o al del envejecimiento general de la obra, manteniendo un nivel admisible del

³⁹⁵ VELA GIMÉNEZ, A. Restauración de dorados: materiales y metodología.

³⁹⁶ COMPANY, X., PUIG, I. Ficha 18. Catálogo Lux Mundi. Xàtiva 2007. Página 82

paso del tiempo pero sin llegar a perder su funcionalidad.

El oro fino en polvo amalgamado con una suave agua cola de pescado y aplicado sobre el original previamente protegido es totalmente reversible, permite realizar un fino y preciso rayado, de fácil bruñido al aplicar una ligera fricción con piedra de ágata sobre ésta y el bol, consiguiendo así el brillo metálico tan característico del oro desde cualquier punto de vista desde el que se observe la obra e integrando las lagunas sin cobrar relevancia por sí mismas.



- 1.- Resultado final de la intervención en la tabla de Paolo de San Leocadio *Virgen de Gracia* en Enguera
- 2.-Detalle del proceso de reintegración
- 3.-Detalle del resultado final

Sistemas visibles

3.4 Oro al mixtión con estarcido

Este sistema discernible aporta un brillo bajo y un buen ajuste al desgaste, siendo además bastante sencilla de ejecutar, al no necesitar la destreza del dorado al agua ni la precisión de un rayado paralelo.

Se integra perfectamente en las obras donde la lámina dorada esté algo erosionada y, que por tanto, el bol de la preparación original tenga mucha presencia. Otras ventajas son, que la discernibilidad se obtiene a muy corta distancia, y que además, pasa desapercibida para gente no formada en la especialidad.

El procedimiento consiste en la aplicación de la lámina de oro fino con mixtión sobre las pérdidas previamente estucadas, y sobre esta se realiza un estarcido con pinturas de acuarela. Se combinan diferentes tonos para conseguir asemejar el tono al tipo de desgaste del oro original. Este procedimiento fue el elegido por la Fundación para reintegrar las pérdidas en el dorado del retablo de *la Virgen del Rosario* de la población castellanense de Cortes de Arenoso en el año 2009.³⁹⁷

- 1.- Detalle inicial de la predela de la Virgen del Rosario
- 2.- Detalle del proceso de estucado
- 3.- Detalle del resultado final



³⁹⁷ MORENO, B. Ficha 2. Campaña de restauración patrimonial. Burriana, Villareal, Castellón 2008. Generalitat Valenciana. Páginas 237-242.



Sistemas operativos invisibles

3.5 Reintegración imitativa mediante dorado al agua o al mixtión

Este tipo de reintegraciones, intenta hacer que pase desapercibido lo repuesto al ojo humano a simple vista. Por ello choca en gran medida con las teorías clásicas de la restauración.

Los detractores de este tipo de reintegración argumentan que al no distinguirse a simple vista, se “falsea” el verdadero estado de la obra. Y que además, este tipo de intervenciones implican que el restaurador se convierta, en cierto sentido, en el “artista”, ya que se rehace la obra.³⁹⁸

Respecto a la invisibilidad de la reintegración, lo primero que debe advertirse, es que no suelen ser indetectable para un mirada profesional, y, en todo caso, siempre será evidente mediante un análisis no destructivo de laboratorio. Para ello, es posible añadir un producto como la barita, al nuevo estuco, de manera que sea claramente diferenciable ante una prueba de rayos X o de radiaciones U.V.³⁹⁹

La restauración con materiales y técnicas afines a los originales es una práctica extendida, y da excelentes resultados con el paso del tiempo. Hoy en día, también es perfectamente posible realizar una reintegración imitativa mediante reposición de pan de oro utilizando métodos nuevos,

³⁹⁸ GÓMEZ PINTADO A. “El oro en el arte: materia y espíritu. Contribución a la restauración en el arte contemporáneo” Tesis Doctor. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua. Bilbao, 2008. Pág. 365

³⁹⁹ *Ibíd.* 365

alejados de los tradicionales, en los que tanto los boles como los adhesivos son compatibles pero diferentes del original, con lo que el problema de la similitud desaparece. Así y todo, se tiene que tener en cuenta, que los estucos, boles y dorados tradicionales han sido muy estudiados y se conocen perfectamente sus problemáticas y sus ventajas.

A la hora de realizar una reintegración imitativa de dorados, se tiene que tener en cuenta, esencialmente la metodología empleada en el dorado original porque ello condiciona por completo el proceso a seguir, dado que es primordial conseguir que la coloración, el tono y el brillo de la reintegración sean lo más parecido al original.⁴⁰⁰

Y luego se podrá optar por utilizar el mismo proceso, con materiales similares a los usados en la obra o tratar de obtener los mismos resultados con productos sintéticos.

En la reintegración tradicional de dorado al agua, se realiza una reposición tanto del bol como del pan de oro faltantes en la laguna siguiendo los procesos habituales de esta técnica. Para ello es importante tener en cuenta la coloración original de ambos, ya que al tratarse de una reintegración invisible se tiene que acercar lo más posible al original.

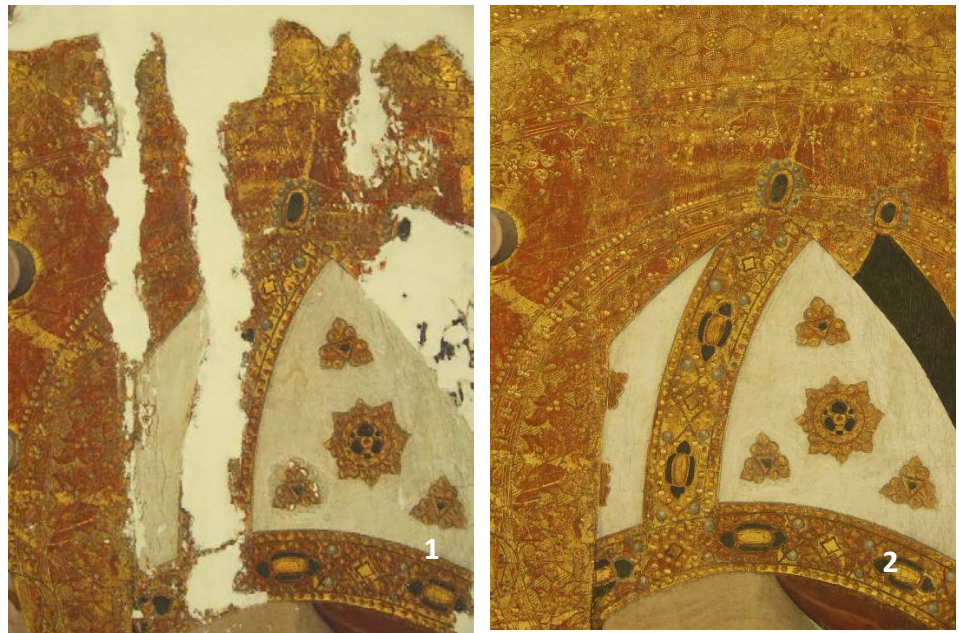
Es importante además, proteger las áreas adyacentes a la laguna o, en el caso de tener que trabajar sobre el estuco o el bol original, crear una “barrera” que permita en un futuro la fácil eliminación de la reintegración. Es una tarea francamente complicada, y en ocasiones imposible, eliminar intervenciones anteriores por innecesarias o por estar mal realizadas, debido a la similar solubilidad entre los materiales empleados y los originales.

En teoría, cualquier capa con una solubilidad diferente de los estratos subyacentes servirá como barrera entre el original y la posterior reintegración, y hará posible una futura eliminación de la restauración. Hay que tener en cuenta que cualquier sustancia ajena al estuco o al bol afectará a su capacidad de absorción, por lo que si se quiere realizar una reintegración tradicional de dorado al agua sobre un estuco o bol originales, será necesario realizar un nuevo estucado y embolado sobre la “barrera” aplicada o utilizar un método de dorado no tradicional.

⁴⁰⁰ Ibíd. 365

Esta protección, puede ser incorporada a toda la obra o limitarse al oro adyacente a la laguna, pudiendo tener también la función de protección final. Para ello, se dispone en el mercado de productos naturales y sintéticos.

El siguiente paso será proceder a la reintegración de la laguna, siguiendo la técnica tradicional de dorado al agua. Una vez se tenga embolado, dorado y bruñido el oro nuevo incorporado, se tiene que desgastar la lamina dorada al mismo nivel que la circundante, para posteriormente patinarlo con acuarelas. Con todo ello, se consigue una similitud muy alta con el oro original.



1.- Detalle del proceso de estucado en la tabla San Blas de Burriana
2.-Detalle del resulta final

En el caso del dorado al mixtión, el proceso es bastante más sencillo que el realizado al agua, por no ser necesario un estuco tradicional, ni la aplicación de las diferentes capas de bol. Esté puede ser sustituido por una base de goma laca o algún otro producto que sirve de aislante y que puede ser coloreado al tono deseado, normalmente amarillento o rojizo. Por todo ello, el tiempo de ejecución y por tanto los costes son mucho inferiores. En cuanto al resultado, con esta técnica nunca se puede llegar a alcanzar el brillo del dorado al agua, al no permitir el bruñido de la lámina metálica.

4. REINTEGRACIONES VOLUMÉTRICAS

En las reintegraciones escultóricas, además de las razones estéticas o religiosas, son especialmente importantes los requerimientos físicos para determinar cómo intervenir la obra. La reintegración volumétrica sólo será precisa en los casos:

“[...] que sea necesario recuperar la estabilidad de la obra o, de alguno de sus materiales constitutivos. Siempre se respetará la estructura, fisonomía y estética del objeto con las naturales adicciones del tiempo.”⁴⁰¹

En las esculturas, la forma y el ritmo del volumen es lo que caracteriza la obra, si estas cualidades están alteradas de forma importante, se puede perder valores. Por ejemplo, la textura del material contribuye al juego de luces y sombras, por lo que será una cuestión a tener muy en cuenta. Por el contrario, el color funciona como algo secundario, por ello no se requerirá, en muchos casos para conseguir una lectura correcta, restituirlo.

“En aquellos casos en los que no se vea afectada la estabilidad y estética del conjunto se prescindirá del tratamiento de lagunas.”⁴⁰²

Las reintegraciones volumétricas son aquellas que recuperan las formas que se han dañado, bien por fragmentación o pérdida parcial. El alcance de lo perdido puede implicar a diferentes estratos, desde el soporte a la película pictórica si la tuviese.

En los casos que implique sólo al estrato pictórico (preparación, imprimación y película pictórica,) se recupera con el aporte de una masilla de relleno “estuco”. Cuando la pérdida implica también al soporte, o sea a todo el conjunto, se suele recuperar con un material afín al soporte original, siendo requisito indispensable que éste sea inocuo para la obra a la vez que más flexible que el original, y que por tanto no pueda aportar ninguna patología.

El tipo de pérdida más habitual en las obras escultóricas, es el que se produce en las extremidades de la figuras. Dada la fragilidad de estos

⁴⁰¹ Punto 7 del Decálogo del IPHE

⁴⁰² Ibíd

elementos, son innumerables los casos donde al taller entran obras con la pérdida de alguno de los dedos de la mano. Cuando el daño afecta a la integridad general del bien, este es el caso de las obras fragmentadas recuperadas por ejemplo de excavaciones arqueológicas, su reconstrucción está permitida por aproximación de las formas perdidas, lo que técnicamente se denomina anastilosis.

La reposición parcial de piezas de forma imitativa es posible en los casos que se tenga la información exacta de cómo era lo perdido, en estos obras se pueden hacer réplicas si se trata de un elemento repetitivo, como pueden ser los elementos decorativos de los interiores de los templos.

En cuanto a la discernibilidad, es un criterio que se suele aportar en el acabado cromático y no en el volumen, bien no reintegrando, y por tanto dejando el color que aporta el propio material añadido, o bien con cualquiera de las técnicas de diferenciación cromática ya expuestos.

Aunque también están las opciones de hacer visible la reintegración dejando lo repuesto a bajo nivel del original, practicando un pequeño foso de separación o generando una textura diferente.



Detalle de reconstrucción volumétrica en el Retablo del Salvador de Paolo de San Leocadio de principios del siglo XVI. Villareal.

4.1 El estuco

El estucado o masilla de relleno es imprescindible para nivelar las pérdidas de estrato pictórico a la altura deseada, y además proporciona un fondo que refleja o absorbe la luz. Como expone Calvo:

“Cumple, en definitiva, los mismos principios que la capa de preparación o imprimación en la pintura original”⁴⁰³

El objetivo de la masilla de relleno es, en palabras de Laura Fuster:

“[...] reponer una parte faltante del estrato pictórico logrando su máxima integración en la superficie pictórica original. Se trata de una fase de carácter estructural a la vez que estético, dado que posibilita la nivelación de las partes faltantes con la superficie original” ⁴⁰⁴

Si se dejan a bajo nivel, funcionará como método de discernibilidad, siendo éste un recurso muy utilizado en las reintegraciones murarias y en piezas arqueológicas. Si, por el contrario, se nivela, permite aplicar la reintegración cromática con continuidad al original, siendo recomendable imitar la textura contigua para que la pérdida se absorba en el conjunto. En la pintura de caballete, ésta es la práctica habitual, son mínimos los casos donde se decide dejar el estuco a bajo nivel.

*“[...] se asume de antemano dos premisas; por un lado nivelar la masilla con la superficie circundante y por otro, reproducir su textura original”*⁴⁰⁵

Una textura no acorde con la circundante resaltara la perdida por como incide la luz sobre ella, no se alcanza la continuidad estética deseada con el método cromático elegido. Un error muy habitual es el de pulir en exceso la masilla, lo que provoca un brillo muy alto cuando se aplica el barniz final. En cuanto a las características de una masilla de relleno, no han variado mucho los materiales utilizado a lo largo de los años, como ejemplo la siguiente cita de Pólero y Toledo de 1855.

⁴⁰³ CALVO A., *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*, ed. Serbal, 2002. Página 286.

⁴⁰⁴ FUSTER LÓPEZ L. CASTELL AGUSTÍ M. GUEROLA BLAY V. *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo*. Editorial Universidad Politécnica de Valencia 2008. Pág. 19

⁴⁰⁵ *Ibíd.* Pág. 11

“El uso de yeso mate diluido y amasado con el agua cola bien templado, es no sólo útil, sino indispensable; toda vez que esta argamasa, a que se da el nombre de estuco, no puede ser sustituida con ninguna otra materia que reúna circunstancias igualmente favorables, ni menos que acierte a competir con ella”⁴⁰⁶

La masilla debe de ser estable frente al envejecimiento, para que mantenga su flexibilidad y color, además debe ser químicamente inerte, compatible con los materiales constituyentes de la obra y posibilitar su eliminación sin dañar la obra original (aunque esto puede llegar a ser utópico.) Y a su vez debe presentar la rigidez justa, pero en ningún caso ser más dura que la pintura circundante, por ello, tiene que ser más elástica y flexible que la original contigua.

“[...] la elección de los materiales constituyentes de la masilla que empleemos, su consistencia y aplicación, así como su tratamiento superficial van a estar en todo momento condicionados por factores tales como, el tipo de soporte subyacente, las características de la película pictórica, el estado de conservación de la obra, las intervenciones a las que ésta se ha visto sometida, e incluso las condiciones medioambientales a las que dicha obra se ve constantemente expuesta en su ubicación original.”⁴⁰⁷

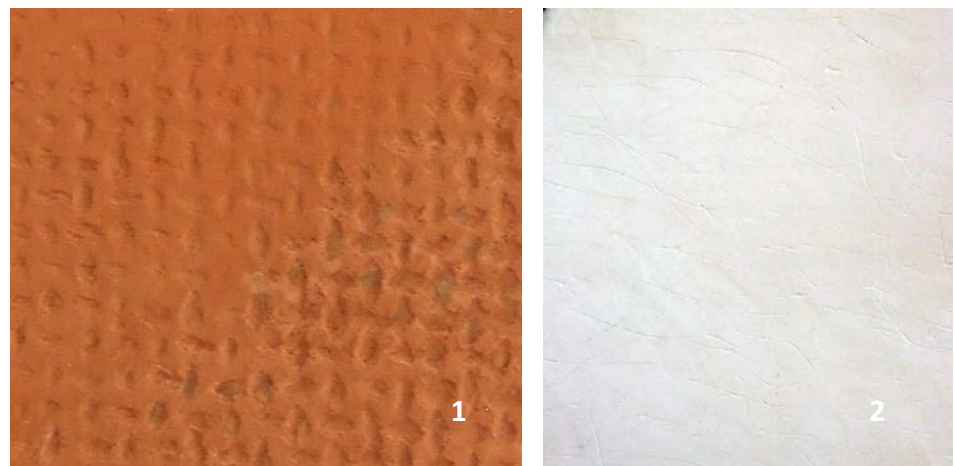
En cuanto al tono de la masilla elegida, se tiene que tener en cuenta, el color de la preparación original, el acabado que se quiere alcanzar y el material con el que se va a reintegrar. Muchos restauradores optan por elegir un color similar al original, con el argumento de que en las obras, la preparación se observa por los rozamientos o transparencias, y ello aporta un tono general, por tanto, si se elige el mismo tono esto facilita la reintegración, la absorción de la laguna en el conjunto. Pero, bajo esta consideración, que en principio puede ser válida, se esconde un error importante. El material con el que se trabajará para reintegrar esas lagunas nunca será el mismo que el pintor utilizó para su creación, en la mayoría de los casos esta reintegración se realizará con colores al agua, acuarelas, y estas no tienen la misma opacidad que los óleos, los acrílicos o los temple. El color de la preparación influirá de tal manera

⁴⁰⁶ CALVO A., *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*, ed. Serbal, 2002. Página 287.

⁴⁰⁷ FUSTER LÓPEZ L. CASTELL AGUSTÍ M. GUEROLA BLAY V. *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo*. Editorial Universidad Politécnica de Valencia 2008. Pág. 21

que imposibilitará conseguir la mayoría de los colores puros y las tonalidades más claras.

Baldini en su *Teoría de la Restauración y unidad metodológica* lo deja claro; las técnicas para conseguir la discernibilidad deben partir de una preparación blanca para poderse realizarse con colores puros.⁴⁰⁸ La opción de elegir la misma tonalidad que la original se tiene que dejar únicamente para los casos que la preparación fuese a dejarse vista, porque el acabado de las lagunas será el propio color del estuco. La opción del estuco blanco además de posibilitarnos la correcta reintegración con acuarelas, sirve de técnica de discernibilidad, facilitando con ello su identificación tras la eliminación de la reintegración.



- 1.- detalle de imitación de textura tipo tela tafetán sobre estuco color almagra
- 2.-Detalle de imitación de grietas de estrato pictórico sobre estuco blanco
- 3.- Detalle del estuco blanco en el marco de un frontal de altar

⁴⁰⁸ BALDINI, U., *Teoría de la Restauración y unidad metodológica* Vol. 1 y 2, Nardini 1978. Página 164.

4.2 Anastilosis

Consiste en la posibilidad de recolocar piezas originales desmembradas de bienes culturales en sus lugares de origen. En las intervenciones arquitectónicas es una técnica muy utilizada cuando se interviene en edificios parcialmente derruidos. También, es un recurso muy utilizado por los arqueólogos para la reconstitución de piezas descubiertas tras una excavación. En la carta de Atenas de 1931 aparece el término por primera vez como una posibilidad, siendo éste el punto de partida sobre el que se construirán los criterios del siglo XX relativos a la restauración de la imagen.

“[...] cuando las condiciones lo permitan, es recomendable volver a su puesto aquellos elementos originales encontrados (anastilosis); y los materiales nuevos necesarios para este fin deberán siempre ser reconocibles.”⁴⁰⁹

Un claro ejemplo de esta técnica es el trabajo llevado a cabo sobre un Cristo Barón de Dolores del siglo XVI atribuido a Francesc d'Aprile de la población Valenciana de Montesa.⁴¹⁰ Se partía con cinco piezas desmembradas en mármol blanco, entre todas no se contaba ni con la mitad de la escultura, tres, las de la base, tenían conexión entre ellas y las otras dos se quedaban aéreas. La intervención realizada posibilitó la conservación del conjunto en una única pieza, la revalorización del conjunto como obra museable y el aporte de la lectura.



Resultado final de la reconstrucción por anastilosis del Cristo Barón de Dolores de Montesa

⁴⁰⁹ Carta de Atenas de 1931. Punto 4

⁴¹⁰ NAVARRO BUENAVENTURA B. Catálogo de la Exposición Lux Mundi. Xàtiva Pág. 586

4.3 Reintegración por aproximación volumétrica

Cuando es necesario reconstruir lo perdido, bien por motivos conservativos, estabilidad física o lectura de la imagen, y se sabe la forma afectada con seguridad, se puede reintegrar por aproximación del volumen.

Esto es una práctica habitual en las reconstrucciones de las arquitecturas de los retablos, cuando alguna de las piezas de la mazonería ha desaparecido. La solución suele ser dejar el soporte visto de lo reconstruido como método discernible, cuando la lectura del conjunto lo permite. Un ilustrativo ejemplo, es la reconstrucción de los guardapolvos del ático del *Retablo del Salvador* de Villareal del pintor italiano Paolo de San Leocadio, realizado a principios del siglo XVI.⁴¹¹



Detalle final del ático del Retablo del Salvador de Paolo de San Leocadio en la Iglesia Arciprestal de Villareal.

También fue la técnica elegida para la reintegración de los relieves academicistas de la Colección de la Universidad Politécnica de Valencia por el restaurador José Luís Roig Salom.⁴¹² Este es un caso interesante

⁴¹¹ NAVARRO BAYARRI J.L. Ficha 1 Campaña de Restauración Patrimonial. Burriana, Villareal, Castellón. Pág. 230-236

⁴¹² GUEROLA BLAY, V. La ideología y metodología en la reintegración de lagunas. De la técnica del “ne rian faire” al retoque pleno, pasando por los sistemas ópticos de texturización basados en los “filamenti” e “tratteggi” de C. Brandi. Jornada Internacional. 100 anni della nascita di Cesare Brandi. Mayo 2007. Edit. UPV. Pág.99-119. Página 109.

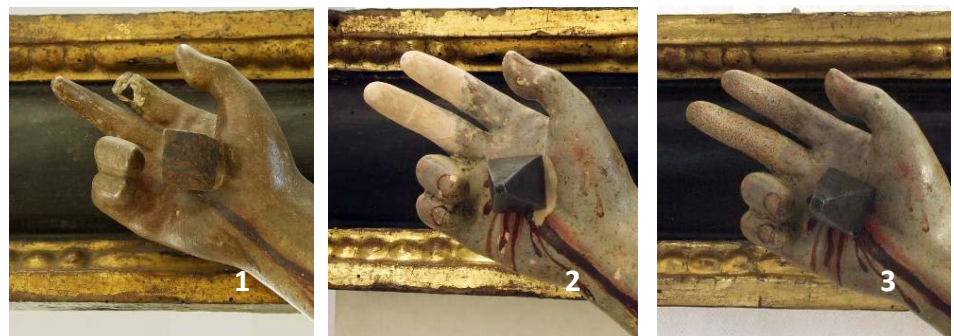
tanto por el óptimo resultado obtenido como por lo arriesgado de la propuesta. Las piezas de barro cocido de finales del XVIII habían perdido, en la mayoría de los casos, las cabezas y las manos de los personajes, o sea, la partes de mayor componente expresivo. Se recurrió a esta técnica realizando una clara diferenciación del original utilizando el contraste del cromatismo entre la terracota original y la masilla de reposición con una tonalidad mucho más suave, aunque también cálida.



Detalle final de la intervención de la obra "Estando el rey don Alfonso IV..." de Vicente Llacer realizado en 1798

Este recurso es, también por ello, habitual cuando en la imaginería religiosa se ha perdido algún dedo de las extremidades, siendo este un hecho bastante normal.

- 1.-Detalle inicial de la reconstrucción de los dedos del Crucificado de la iglesia de Santo Rosa en Alcoi.
- 2.- Proceso de reposición
- 3.- reintegración cromática



Otro interesante ejemplo de utilización de esta técnica por motivos de lectura de la obra pero sobre todo por motivos conservativos y de estabilidad física es el "*Ostensorio de la Santa Faz*" de la iglesia de San Esteban de Valencia. La pieza se encontraba en un estado de conservación muy delicado. La obra durante años se había guardado en una estancia con unos niveles de humedad ambiental altísimos, que habían provocado la pérdida de la estabilidad física por el ataque de diferentes hongos de pudrición. La obra se deshacía, literalmente, en las manos al cogerla. Tras los procesos de desinfección, consolidación y limpieza, se tenía el ostensorio desmembrado en veinte cuatro trozos. Para poder devolver a la obra su visión unitaria fue necesario tallar diferentes piezas de madera por aproximación volumétrica.

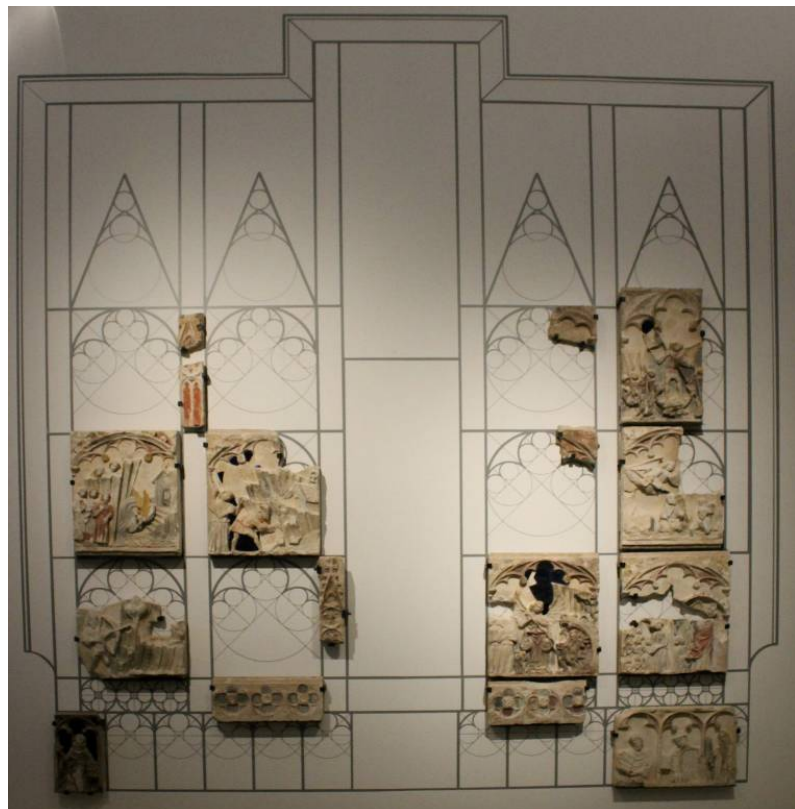


- 1.- Estado inicial del Ostensorio de la Santa Faz de la Iglesia de San Esteban de Valencia.
- 2.- Resultado final
- 3.- Detalle de la reconstrucción por aproximación volumétrica.

4.4 Hipótesis volumétricas

Cuando el número de piezas del bien son reducidas, no se sabe de una forma cierta y sin margen de error como era lo perdido, pero se puede plantear una aproximación lógica y coherente, se pueden proponer hipótesis volumétricas. En este tipo de intervención se actúa sobre el contexto, sobre el modo de presentar la obra, para facilitar la lectura de las piezas fragmentadas dentro de un conjunto. Este tipo de intervenciones son sumamente respetuosas con el bien, facilitan las conservación conjunta y revalorizan la obra, artística e históricamente, y dependiendo del caso simbólicamente.

Para la exposición Pulchra Magistri esta fue la propuesta expositiva que planteó Don Arturo Zaragoza Catalán del retablo de San Miguel de Canet lo Roig.⁴¹³ Las piezas se encontraban repartidas en tres lugares diferentes, el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC), el Museo Frederic Marès de Barcelona y la iglesia Parroquial de Canet lo Roig, y esta fue la primera vez que se pudo juntar.



Resultado final del montaje del *retablo de San Miguel de Caner lo Roig* datado en el último tercio del siglo XIV.

⁴¹³ ZARAGOZA CATALÁ A. Ficha 50 Catálogo de la exposición Pulchra Magistri. Vinaroz, Benicarló, Culla, Catí. Pág. 390-393

CASOS

En este capítulo, se presentan trece casos prácticos llevados a cabo por la Fundación de la C.V. “La Llum de les Imatges”. La elección específica de estas obras está sujeta al interés por mostrar diferentes problemáticas que obligaban a enjuiciar las piezas desde puntos de vista muy distintos, resolviendo un tratamiento concreto para cada caso. Tal y como se viene defendiendo en toda la primera parte teórica de la tesis, no hay un proceso estándar y único de restauración. Este capítulo así lo demuestra.

También sirve de ejemplo del buen hacer de un taller, donde cada obra se trataba como única e irrepetible, y donde el debate y la inquietud por mejorar las intervenciones era una constante.

La exposición de los casos sigue una estructura lineal. En primer lugar se describen los valores fundamentales que caracterizan cada obra; artístico, histórico o simbólico. De esta manera se reflejan las necesidades de todas las disciplinas afectadas, usuarios de los bien incluidos. Seguidamente, se analiza el estado de conservación en el que se encontraban las piezas cuando llegan al taller, desde el punto de vista del técnico restaurador. Finalmente, se decide el tratamiento idóneo para cada pieza, articulado a través de las cuatro preguntas que se han propuesto como guía en el estudio. De este modo, siguiendo este discurso reflexivo, el juicio crítico se realizará acorde a todo lo recogido en la investigación.

CASO 1: CUANDO LA CONSERVACIÓN DE LA OBRA OBLIGA A UNA INTERVENCIÓN DRÁSTICA QUE CONDICIONA LA INTERVENCIÓN SOBRE LA IMAGEN.



SAN CRISTÓBAL

Autor: Gonçal Peris Sarrià

Época: Ca 1430 -1450

Medidas: 587 cm X 179cm

Técnica: Temple sobre lienzo

Procedencia: Catedral de Valencia. Capilla del Santo Cáliz

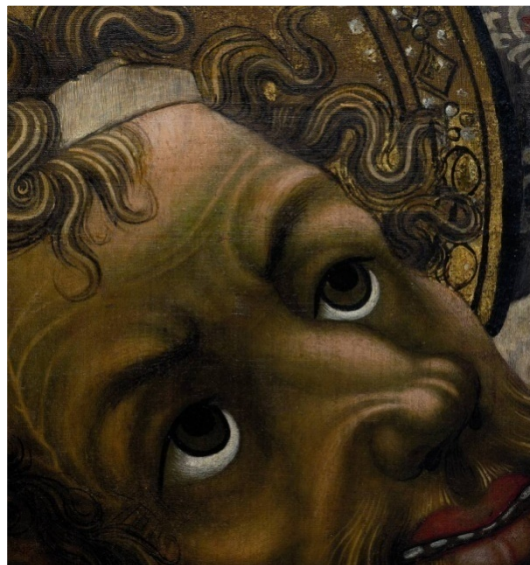
Restaurador: Salut Diez, Carmen Cardona, Pilar Martín, Romina Redolat, M^a Dolores Caballer.

DESCRIPCIÓN DE VALORES

Esta obra es un magnífico ejemplo del gótico internacional valenciano, es uno de los pocos ejemplos de pintura sobre tela de esta época que ha sobrevivido al paso del tiempo, lo que la convierte en una de las piezas más singulares del siglo de oro de la pintura valenciana. En ella se representa a san Cristóbal, apoyado sobre un gran bastón, transportando sobre sus hombros al Niño Jesús. Toda la escena se recorta sobre un fondo dorado y estofado con motivos vegetales en azul, como si de una gran tabla gótica se tratara.

Se trata de una obra inédita de Gonçal Peris Sarriá que se le pudo atribuir gracias a las investigaciones previas a la restauración llevadas a cabo y al estudio consiguiente realizado por los historiadores Josep Antoni Ferre Puerto y José Gómez Frechina.⁴¹⁴ La expresividad del rostro del gigante, las letroides arábigos en la capa roja, así como el modo de pintar los cabellos, oreja, nariz y ojos se encuentran representados de forma muy similar en otras obras documentada de este mismo autor.

En cuanto a su valor devocional era escaso, aún estando expuesta en uno de los espacios más singulares de la Catedral de Valencia, en la capilla del Santo Cáliz. La ubicación a mucha altura de la obra y el mal estado de conservación impedían disfrutar de la escena.



Detalle final del rostro de San
Cristóbal

⁴¹⁴ FERRE PUERTO I. GÓMEZ FRECHINA J. Ficha 27 Catálogo de la exposición Camins d'Art Pàg. 206-207

- 1.- Estructura del soporte ligneo
- 2.- Tensión puntual en la unión con la tabla



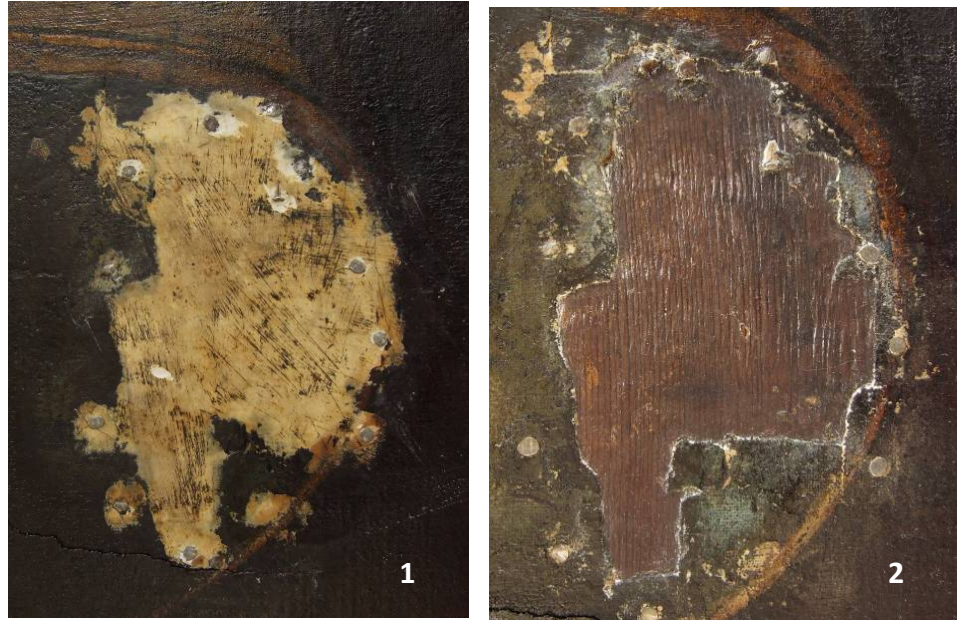
ESTADO DE CONSERVACIÓN⁴¹⁵

El estado de conservación de la obra era lamentable, las condiciones estructurales de la misma estaban provocando el deterioro acelerado de los materiales. Condiciones constituidas tanto por la mala formulación de las técnicas en la ejecución como por las malas actuaciones sufridas a lo largo de su historia, lo que estaba poniendo en peligro la conservación de la obra. Estructuralmente, se trataba de una obra de grandísimas dimensiones, conformada por una pintura sobre tela parcialmente encolada a un soporte leñoso grueso y pesado, que al no encontrarse completamente adheridos ambos soportes y por tanto, comportarse de manera desigual, provocaba gran número de distensiones y abolsamientos en la pintura.

El soporte ligneo estaba formado por un bastidor fijo de madera de cinco cuerpos, con 8 travesaños, en el que se colocaron unas tablas de madera, formando así, un conjunto de tableros que, unidos, conformaban un soporte continuo sobre el que se colocó la tela. Dado el gran formato de la obra, el artista necesitó unir varias piezas de lino con costuras simples para conseguir un lienzo de tan grandes dimensiones. Se trata de un lino natural muy fino, de 577 x 161 cm, con un ligamento tipo tafetán y cuya trama y urdimbre es de 18 x 21 hilos.

⁴¹⁵ CABALLER L. San Cristobal Campaña de restauración patrimonial Camins D`Art Ed. Generalitat Valenciana Pág. 144-147

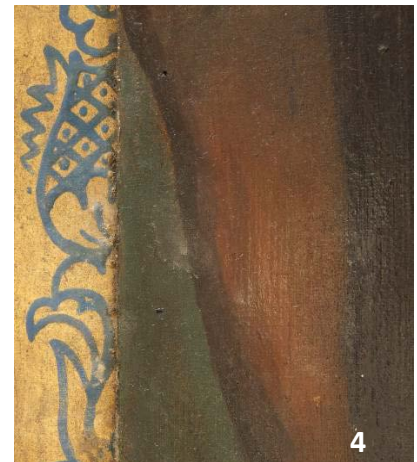
- 1.- Pérdida estucada sobre la tabla
- 2.- Detalle del claveteado de los bodes de la pérdida tras la eliminación del estuco



La peculiaridad de esta obra es, que siendo una obra pintada en soporte textil, la policromía y el dorado, están tratados técnicamente como si fuera una pintura sobre tabla pero sin la imprimación necesaria para ello.

Además, esta mala ejecución técnica utilizada por el pintor, al provocar daños, ha obligado a lo largo de su historia a realizar numerosas intervenciones anteriores no acordes con la sensibilidad cultural actual, con las que se intentó poner solución a los diferentes problemas que se iban presentando. Se clavetearon, encolaron y estucaron los rotos en numerosas ocasiones, también se colocaron unos fragmentos de lienzos en la zona inferior ocultando un faltante de grandes dimensiones y, finalmente, se repintó toda la pieza, ocultándola por completo. Todo esto, hacía imposible ver el fondo dorado y la policromía original gótica, dando la apariencia de estar frente a una pintura del s. XIX de una calidad mucho inferior.

Una vez separadas la tela del soporte leñoso se pudo observar pormenorizadamente el estado de conservación de la tela, con sus numerosas pérdidas y roturas, además de poder ver el dibujo subyacente preparatorio que se había marcado al haber traspasado las tintas. Al retirar el marco salió a la luz pintura original sin ningún repinte, todo el contorno de la obra conservaba el oro y estofado en buen estado y en la zona baja, que la pintura oculta era mayor, apareció el río con dos peces



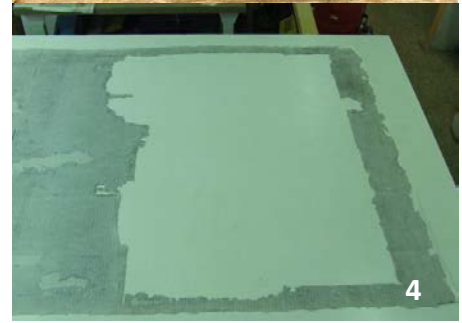
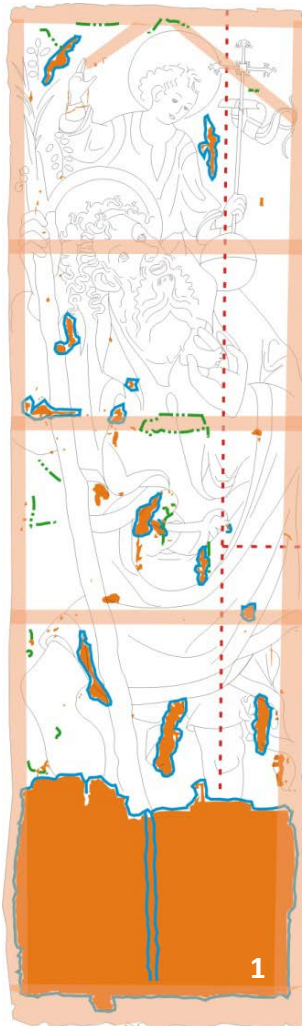
- 1.- Fotografía traslucida
- 2.- Fotografías traslucidas
- 3.- Zona inferior oculta por el marco
- 4.- Dorado oculto por el marco

JUICIO CRÍTICO

¿Qué patologías atentan contra la conservación del bien?

La dificultad de llevar al sitio las deformaciones, de poder tratar el soporte textil y la imposibilidad de frenar el deterioro continuo que el soporte lúneo estaba causando a la obra, obligó a plantearse la necesidad de separar los dos soportes, el lienzo de la tabla. Se decidió realizar una intervención curativa drástica, y desaconsejable en la mayoría de los casos, que garantizase la transmisión en el tiempo de la pieza, para asegurar la conservación futura de la obra.

Gracias a que el tanto por cien de lienzo pegado a la madera era muy reducido y que el adhesivo utilizado había perdido fuerza, se hizo viable el proceso sin peligro alguno.



- 1.- Croquis de daños
- 2.- Sujeción temporal con fibra de vidrio
- 3.- Separación de la tela del soporte
- 4.- Proceso de adhesión del parche de papel
- 5.- Manipulación en tubo de la obra

El soporte textil, al estar muy oxidado, frágil y friable tuvo que ser injertado y entelado para dotar a la obra de la consistencia necesaria para poder ser tensado en un bastidor. Al necesitar gran cantidad de parches y presentar la tela original un grosor muy fino, se planteaba la posibilidad de que todas las intarsias textiles crearan tensiones y marcas en el lienzo, por lo que se optó por adherir a la obra un gran parche general que funcionase como capa intermedia del entelado. De este modo se protegían los injertos y cosidos de una futura eliminación de la tela de entelado a la vez que se facilitaba que el adhesivo de la tela nueva no traspasase al anverso de la obra. Se decidió utilizar un papel japonés grueso adherido con Beva film. Esta capa intermedia permitió un posterior entelado con un adhesivo acuoso espesado.

¿Qué valores califican al bien y por tanto deben ser conservados?

Tras separar la obra del marco se pudo constatar que lo que se estaba observando era un repinte generalizado realizado por la mala conservación de la obra original. La repolicromía de todo el conjunto fue realizada cuando se solucionó la gran pérdida de la zona baja que cubre aproximadamente un metro cuadrado. La técnica y la tela utilizada nos hicieron pensar que esta intervención debió ser realizada a principios del siglo XIX. Se tenían dos opciones, conservar la policromía existente en todo el conjunto que era de calidad baja, sin valores emocionales o devocionales pero con valor parcialmente histórico al tener dos siglos de antigüedad o recuperar lo que quedara de la policromía original gótica. El valor artístico de la obra tras el estudio de los historiadores era mayor que la intervención histórica. En conclusión, se decidió que la policromía gótica calificaba al bien y por tanto debía ser recuperada.

¿Qué se puede eliminar y en qué medida?

Tras realizar las pruebas necesarias para poder tener todos los datos necesarios y tras hacer partícipe a las diferentes partes involucradas se decidió eliminar la policromía añadida. El proceso se inició con las pruebas de solubilidad necesarias para determinar el modo más idóneo y con qué materiales debía ser realizada la remoción para no poner en peligro el estrato original. Se comenzó eliminando la gruesa capa de barniz oxidado con un Solvent gel de etanol y white spirit[®], posteriormente se eliminó el repinte con un gel de Etil L-lactato[®]. Después de esta limpieza realizamos otra con una emulsión gelificada pH 7, para eliminar una capa intermedia de cola y por último volvimos a usar el gel de Etil L-lactato[®] aplicado con melinex[®]. Tras el complejo y delicado proceso por capas de limpieza se pudo llegar al estrato gótico sin riesgo y de una forma homogénea. El resultado fue una pintura muy sutil de finos y delicados trazos pero maltratada por las numerosas intervenciones de limpieza anteriores.



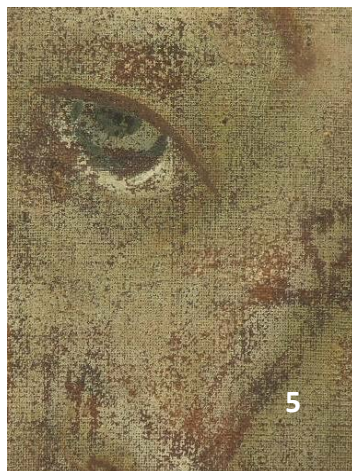
1.-Detalle del repinte del siglo XIX de la zona baja
2.- Estado tras la eliminación del repinte



¿Qué se puede añadir para mejorar la eficacia simbólica de la obra?

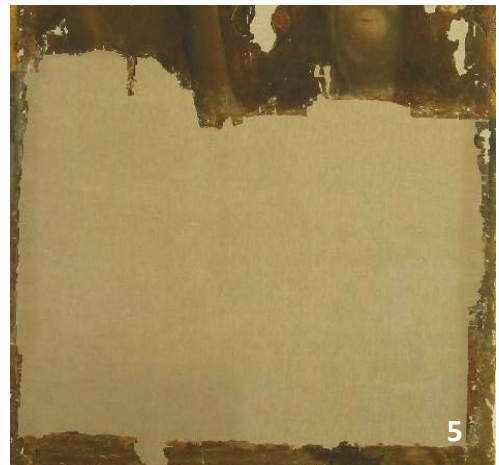
En esta obra los procesos de consolidación, entelado y en gran medida la limpieza eran necesarios para la conservación del bien, por lo que la fase estética se inició con el estucado de faltantes. La intervención estética debía resolver tres tipos de problemática diferente, pérdidas puntuales en la policromía de las figuras, una gran pérdida en la zona baja y el tratamiento de los fondos donde ya no se conservaba prácticamente nada de oro. Se consideró necesario reconstruir las pérdidas puntuales en la policromía de las figuras, para lo que se eligió la selección cromática con un rigattino vertical. La gran pérdida de la zona baja que no se había injertado se quedó a bajo nivel con una tinta neutra dada con compresor y para mejorar la lectura se reintegró la imagen por aproximación lineal, tomando como referente otra obra del mismo autor y con la misma escena representada. En los fondos, que se encontraban sin oro ni preparación y con la tela original oxidada vista, se colorearon con acuarela los injertos de lino con la finalidad de integrarlos mejor en la pieza.

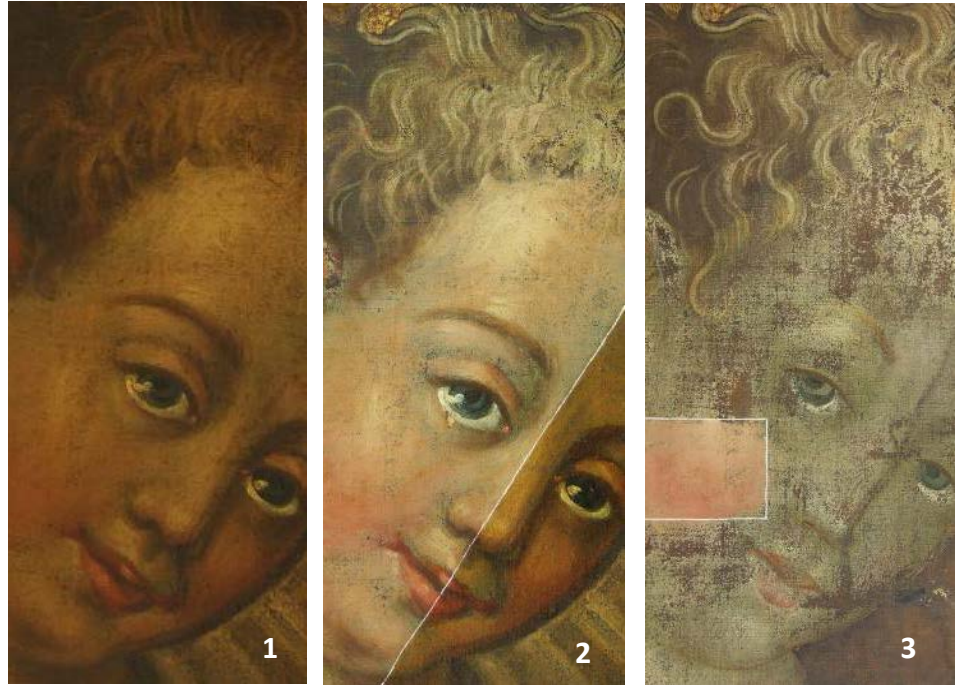
- 1.- Croquis de estuco y pintura original tapada por el marco
- 2.- Detalle del proceso de limpieza del barniz
- 3.- Detalle inicial
- 4.- Detalle tras la limpieza
- 5.- Detalle tras la limpieza
- 6.- Detalle del proceso de estucado



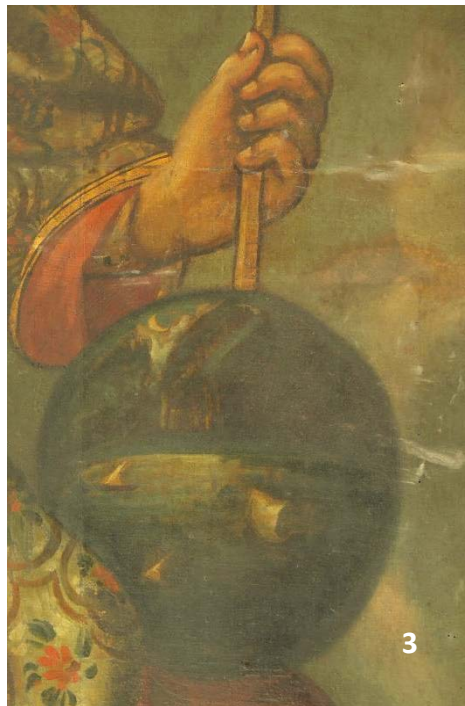


- 1.- Detalle de reintegración con selección cromática
- 2.- Detalle final de la reintegración de los fondos
- 3.- Fotografía de archivo
- 4.- Proceso de impermeabilización de la tela de reentelado
- 5.- Detalle de la pérdida de mayor tamaño
- 6.- Detalle de la reintegración por aproximación lineal





- 1.- Detalle inicial
- 2.- Proceso de limpieza del barniz
- 3.- Proceso de limpieza del repinte
- 4.- Detalle del estucado
- 5.- Resultado final



- 1.- Detalle inicial
- 2.- Detalle final
- 3.- Detalle inicial
- 4.- Detalle final



CASO 2: CONSERVACIÓN Y REUTILIZACIÓN DEL BASTIDOR ORIGINAL COMO VALOR AÑADIDO



PIEDAD

Autor: Anónimo Valenciano

Época: Ca. 1450

Técnica: Temple sobre lienzo

Medidas: 205 x 220 cm

Procedencia: Museo de la catedral Valencia

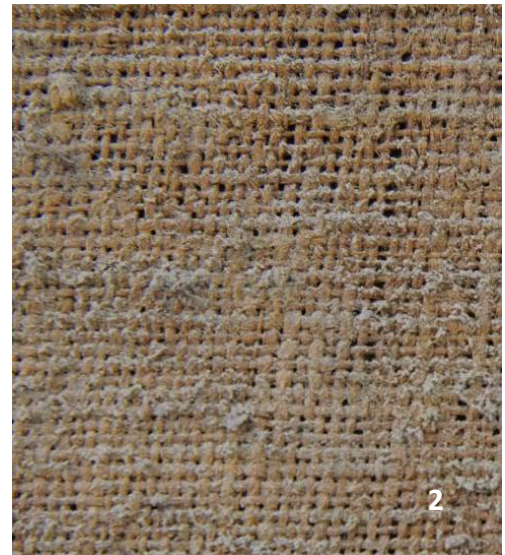
Restauradores: Berta Moreno, Salut Díez y José Luis Navarro

Tallista: Víctor Vicente

DESCRIPCIÓN DE VALORES

Ubicada en la sacristía de la Catedral de Valencia, aunque procede de la Iglesia de San Juan del Hospital de Valencia, esta pieza es interesante, sobretodo, por su valor histórico, por ser uno de los pocos ejemplos de este tipo de obra que se conserva. Esta obra es una sarga pintada con temple de cola sobre una fina tela de lino con ligamento tafetán. No presenta capa de preparación pictórica. La peculiar forma apuntada de esta pieza recuerda las arcadas de la época gótica, por lo que es muy probable que la obra fuese concebida para alguno de los testeros de las capillas.

Aun existiendo casos anteriores al siglo XV, es éste el momento en el que se empieza a utilizar la tela como soporte de pinturas, sin preparación, o con una preparación muy fina que consistía simplemente en una capa de cola. Estas obras se pintaban al temple y se utilizaban como decoración, telones de teatro, cortinas, estandartes...sin ningún tipo de sujeción ni bastidor. La tela que solía emplearse era de gramaje muy fino. La delicadeza del propio soporte junto a la de la técnica, han hecho difícil su conservación a través del tiempo.



- 1.-Detalle de la técnica pictórica utilizada sin preparación.
- 2.- Detalle del estado de conservación del soporte

Junto a la evolución de este soporte empiezan a aparecer los primeros bastidores de la historia. Las telas empezaron a utilizarse para formatos más pequeños, encolándose, en un principio, sobre tablas. Esto evolucionó hacia los bastidores tal como hoy en día se conocen con el fin de sujetar igualmente las telas pero aligerando el peso de la obra. Son muy pocos los bastidores que de esta época se conservan ya que

también eran muy pocos los que se ejecutaron en este periodo, siendo más habituales en el siglo XVI. Existen escasos ejemplos que combinen la técnica de la sarga con el uso del bastidor, pero por las características de la obra, por el tipo de corte de la madera, las sujeciones con clavos de forja o por el ajuste perimetral del bastidor a la pintura, hace pensar que esté es uno de esos pocos e inusuales ejemplos.

En cuanto al valor artístico de la obra también es alto, dado que las similitudes de esta pieza con la Piedad de la antigua colección Demotte atribuida a Gonçal Peris Sarrià, permiten adscribir el lienzo al obrador de este mismo autor.⁴¹⁶ En el lienzo se representa la Piedad con Cristo a brazos de la Virgen, la composición tiene un marcado eje central reforzado por el leño vertical de la cruz. A ambos lados se encuentran; a la derecha las Santas Mujeres junto a Nicodemo y un soldado y a la izquierda, San Juan, José de Arimatea y un segundo soldado.

El valor devocional de la obra era bajo, dado que en la actualidad se encuentra expuesto fuera del ámbito público del templo, encima de una armariada en la sala de acceso a la sacristía.

Detalle final de la obra



⁴¹⁶ GÓMEZ FRECHINA J. Ficha 72 Catálogo de la exposición Pulchra Magistri Pág. 440

Vista general inicial de la
obra por el reverso



ESTADO DE CONSERVACIÓN⁴¹⁷

La obra llegó al taller de restauración en un lamentable estado de conservación, tanto el bastidor, como el lienzo y el estrato pictórico se encontraban extremadamente deteriorados y alterados, por lo que no aportaban ninguno de los requerimientos para los que fueron concebidos. El estado de conservación del bastidor era pésimo. Todos los ensamblajes se habían deteriorado provocando problemas en las juntas, los clavos estaban muy deteriorados y colocados en lugares que ocasionarían daños a la tela y además el conjunto presentaba un ataque de insectos xilófagos, no activo, pero que había debilitado un gran medida la madera. Por lo que el bastidor, pieza clave para la conservación de las telas, había perdido totalmente su función y su fragilidad suponía un riesgo para la obra debido a la posibilidad de rotura en las manipulaciones.

⁴¹⁷ MORENO B. DIEZ S. Campaña de restauración patrimonial exposición Pulchra Magistri Pág. 164-169

- 1.- Detalle constructivo del bastidor original
- 2.- Estado de conservación del mismo



La tela presentaba una oxidación muy acusada que la hacía muy friable, siendo esta característica, seguramente, la responsable del número de roturas y mutilaciones del soporte textil. Además el soporte no está construido con una única pieza de tela, para conseguir el formato deseado el artista unió cuatro piezas, y esto provoca tensiones diferentes en el soporte y por tanto patologías puntuales en los puntos de unión.

Por otra parte, las diferentes adecuaciones de la pieza a lo largo de su vida con la finalidad de conservarla o disfrutar de su imagen, como un entelado de gacha y un repinte que cubría prácticamente la totalidad de la obra, no favorecían en este momento ni al lienzo ni a su conservación. A esto también hay que sumar la falta de un mantenimiento continuo en la obra debido a las dificultades de acceso, a cinco metros de altura, en su lugar de exposición.

- 3.-Detalle de la unión de las telas
- 4.- Estado de conservación del soporte textil



JUICIO CRÍTICO

¿Qué patologías atentan contra la conservación del bien?

El principal problema que estaba poniendo en peligro la conservación del bien era la falta de una tensión continua y uniforme sobre la obra, además de las intervenciones anteriores que habían anulado por completo el movimiento natural del soporte y la acumulación de suciedad que aceleraba la oxidación de los materiales constitutivos de la obra. Por ello era prioritario devolver la tensión al soporte y liberar a la tela de los añadidos posteriores.

¿Qué valores califican al bien y por tanto deben ser conservados?

No se podía sustituir y abandonar el bastidor original dada la consideración del mismo como parte integrante de la obra al ser un documento histórico de valor importantísimo. Tanto su forma peculiar apuntada como la escasez de bastidores de esta época que han llegado a nuestros días, hacían de éste, un caso extraordinario y único. Durante años los bastidores de las obras de arte han sido desbancados a elementos de segunda por sistema. Estos se han eliminado y sustituido por otros de nueva factura sin plantearse su calidad o época de ejecución.

¿Qué se puede eliminar y en qué medida?

Todos los materiales no originales y superpuestos se eliminaron dado que le estaban causando la mayoría de las patologías, no ayudaban a la lectura y no aportaban ningún valor añadido. Para ello, la obra fue sometida a un exhaustivo examen visual con luz día y ultravioleta, donde se confirmó la presencia de capas de barniz, repintes y cola orgánica, así como la localización de las mismas. Se tomaron muestras que se analizaron para entender la secuencia estratigráfica de la obra, tanto de los materiales constitutivos como de los materiales depositados con posterioridad.

- 1.- Detalle con luz ultravioleta
- 2.- Proceso de eliminación del reentelado antiguo





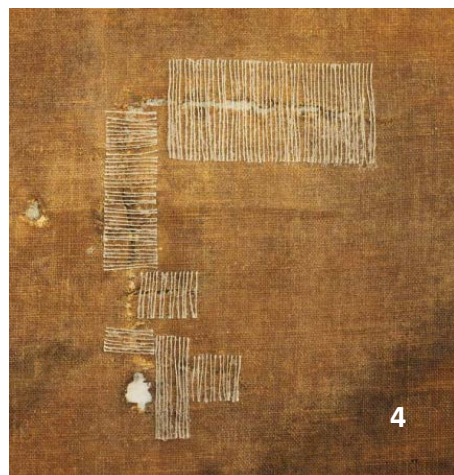
- 1.- Restos de cola organica sobre el tejido original
- 2.- Aplicación del gel de Agar Agar en el proceso limpieza del reverso
- 3.- Eliminación de restos de suciedad tras su disolución



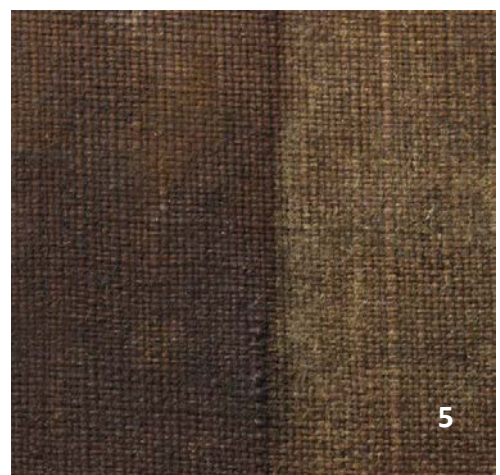
Con la información obtenida se planteo la propuesta de intervención, el primer paso fue la protección del estrato pictórico para poder manipular la obra con seguridad dado que se había tomado la decisión de eliminar el entelado antiguo y modificar el bastidor original

La separación de los dos tejidos fue relativamente sencilla, debido a que el adhesivo de unión utilizado al haberse oxidado había perdido adherencia. La tela original una vez liberada de esta tela presentaba gran cantidad de perdidas en el soporte y la acumulación de restos de la cola del entelado. Los restos fueron eliminados con la aplicación de un gel de Agar Agar, que solubilizaba la cola con el menor aporte posible de humedad al tejido, los restos fueron eliminados con bastoncillos de algodón.

Una vez se tuvo limpio el soporte, se sujetaron de forma provisional las roturas de la tela para poder manipular la obra en el proceso de limpieza del anverso, esto se realizo con hilos de lino adheridos con beva 371.



- 4.- Sujeción de rasgados con hilos de lino
- 5.- Detalle del proceso de limpieza del soporte

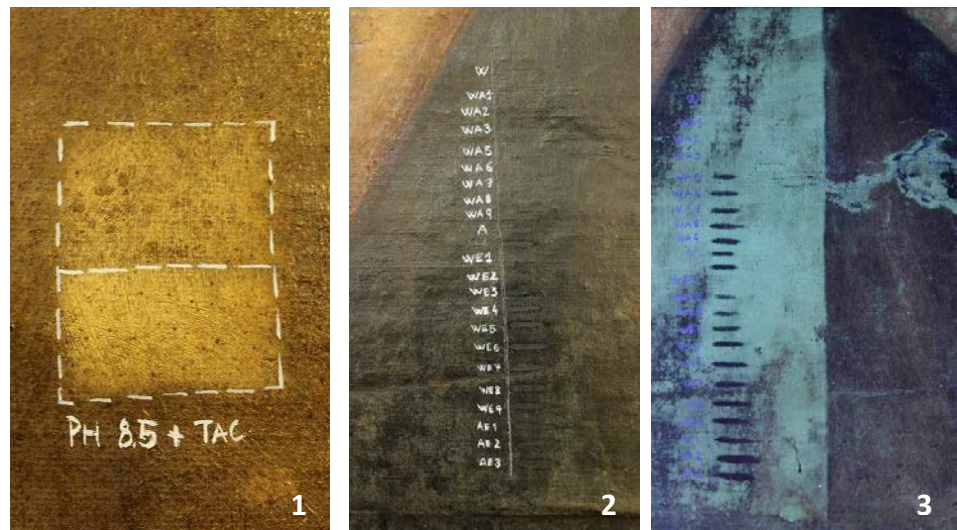


El proceso de limpieza de la policromía se basó en la eliminación sucesiva de capas filmógenas y de suciedad, eligiendo, en cada caso, un agente limpiante en función de la naturaleza del material que se deseaba extraer y del sustrato sobre el que se iba a trabajar.

La dificultad del proceso de limpieza residía en la fragilidad de la pintura original, un temple de cola sin preparación, frente a la dureza de repinte, compuesto por numerosos estratos superpuestos, algunos de ellos de ellos de considerable grosor.

En primer lugar se eliminaron los restos de cola orgánica empleada en la consolidación usándose una solución tampón de PH 7; En las áreas donde la capa de barniz y/o repinte era inexistente y, por tanto, no protegía el original, se utilizó una emulsión grasa con el mismo PH. Estas soluciones permiten limpiar estratos sensibles al agua al englobar una pequeña cantidad de solución acuosa en un disolvente graso (hidrocarburo). La siguiente capa que se retiró fue un barniz grueso distribuido irregularmente, tras practicar pruebas de solubilidad de la resina, se utilizó un gel tensoactivo de disolventes con polaridad media.

- 1.- cata de limpieza
- 2.- Test de limpieza con luz día
- 3.- Test de limpieza con luz ultravioleta



Antes de solubilizar los repintes de óleo se realizó una limpieza de estos acumulada y que dificultaba el acceso de los distintos sistemas de limpieza, utilizándose una solución acuosa quelante de pH 8 espesada con un gelificante, en las zonas donde no había repinte fue necesario el uso de una emulsión grasa gelificada.

- 1.-Detalle del proceso de limpieza
- 2.- Resultado tras su finalización



Para eliminar los repintes se practicaron pruebas con diversos test de solubilidad, con disolventes de menor a mayor polaridad y mezclas de ellos, todo ello con resultados negativos. Posteriormente se efectuaron pruebas con emulsiones en modo de remoción, esto es trabajando a pH elevado, con quelantes fuertes y aumentando la polaridad que resultaron ser efectivas.

El control de las diferentes fases de la limpieza se apoyó en la observación y fotografía con luz ultravioleta.

- 3.-Toma con luz ultravioleta durante el proceso de eliminación del barniz superpuesto

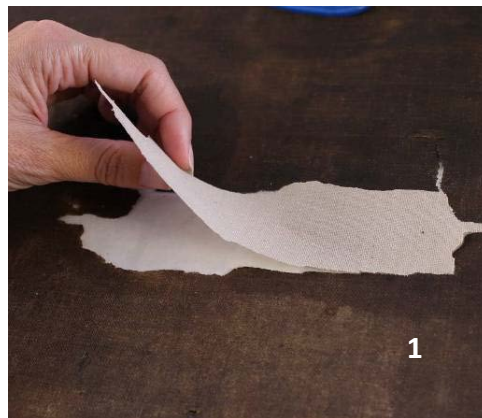


¿Qué se puede añadir para mejorar la eficacia simbólica de la obra?

Una vez se tenían eliminados todos los elementos no originales de la obra se iniciaron los procesos de restauración del bastidor, del soporte y del estrato pictórico.

El soporte debía de recuperar su continuidad, su estabilidad y resistencia por lo que se decidió reentelar la obra. Para ello lo primero que se realizó fue la reintegración puntual del soporte perdido, con la adhesión perimetral con cola de esturión de un tejido sintético de similar gramaje.

Para el entelado se optó por un tejido sintético (100% poliéster) ya que a día de hoy están aportando buenos resultados. Además este tendría un comportamiento más inerte frente a los cambios de humedad y temperatura y una menor interferencia por tanto con el original. Se cosió y acopló la tela de entelado al bastidor reformado previo a la adhesión a la tela original debido al sistema y forma de la obra. La adhesión se realizó en mesa caliente de succión a bajo presión mediante un adhesivo termoplástico, Beva film®.



1.-Detalle de un injerto de tela nueva
2.-Fase de colocación del film adhesivo termoplástico para el reentelado.

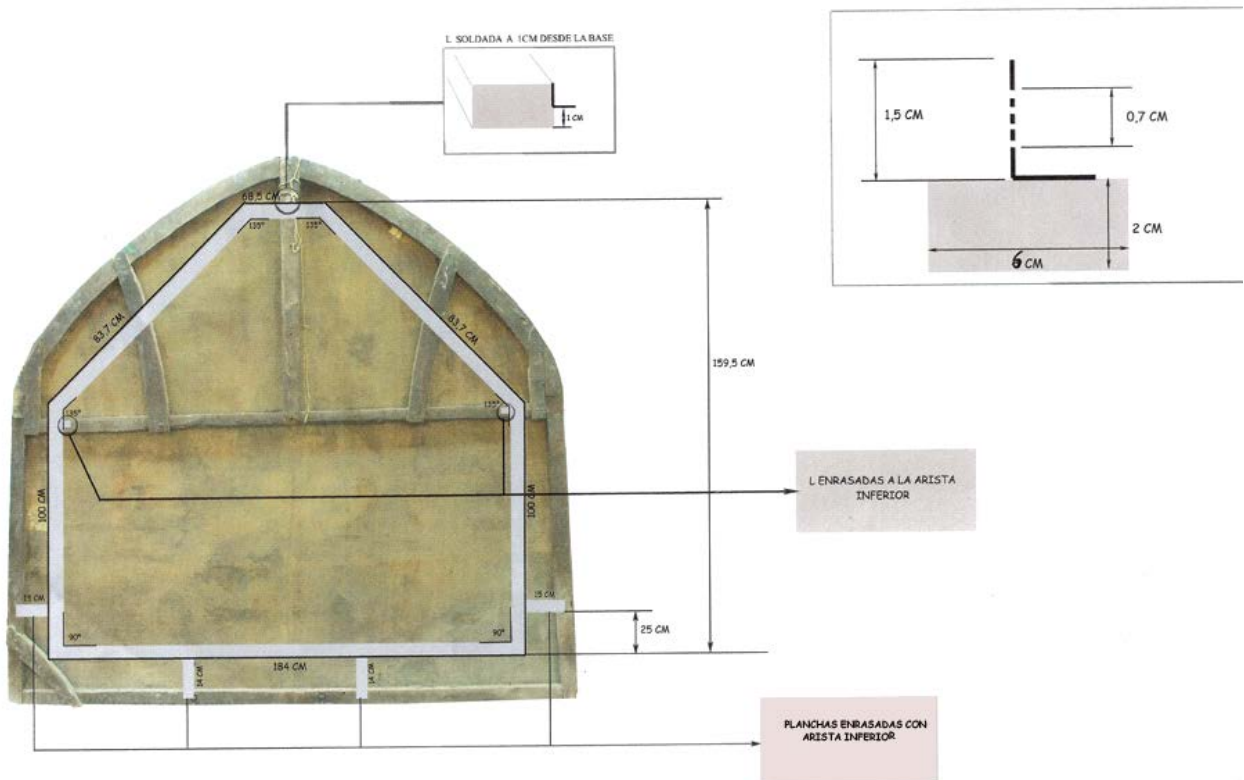


Como el bastidor original era incapaz de recuperar su función de tensión de la tela, se decidió conservarlo adaptándole un nuevo sistema de tensión continua. Esto obligaba a la incorporación de un elemento interno (un segundo bastidor) que hiciese las funciones de sujeción de la tela y tensado. Fijándonos en un diseño del instituto de conservación de la universidad politécnica de Valencia para el lienzo del “Barón de Torres Torres” de Vicente Ayerbe empezamos a valorar el modo de afrontar nuestro propio diseño con la complicación de una asimetría

total del original y del rasgo distintivo de su forma curva apuntada. Esta característica específica a su vez nos plantearía en la zona superior dos problemas añadidos; el primero una adecuada distribución de las tensiones y el segundo la obligación de coser los pliegues y dobleces necesarios en la tela de entelado previo al entelado de la pieza.

Debido a la forma ya mencionada de la obra, el diseño de la estructura interna de nuestro bastidor no podía ser rectangular, ya que no se podrían distribuir adecuadamente las tensiones en la mitad superior de la pieza. Teníamos que conseguir un diseño que nos garantizase la correcta tensión de la tela. Con este fin se valoraron y estudiaron diversos sistemas. Finalmente, se decidió hacer el bastidor interno con forma trapezoidal al que iba soldado por la parte superior una L perforada cada 3 cm para tener así la posibilidad de ir tensando donde interesase en cada momento. Estos agujeros, de 07'cm, son los que recibirían la varilla roscada q tensaría el muelle q a su vez tiraría de la varilla de acero pasada por la ranura sostén de la tela.

Diseño del bastidor de aluminio



reforzaron las juntas en la medida de lo posible. Siempre evitando

intervenciones drásticas ya que la tensión no se iba a descargar en él sino en el nuevo sistema.

Una vez acabados los procesos restaurativos, este presentaba dos inconvenientes por los que no podía descansar la tela sobre él. Uno, la cantidad de cabezas y puntas de los clavos de forja (que se decidió no quitar) que asomaban por el anverso de este y que iban a estar en contacto con la tela, y dos, los desniveles en las zonas donde se unían las diferentes piezas de madera que lo formaban. Estos dos problemas se subsanaron con la colocación de una varilla de madera, de 2cm x 2cm, sobre el bastidor en el anverso de la obra. Esta varilla además tendría un perfil circular que nos facilitaría el autotensado de la tela. La varilla se unió al bastidor con mechones encolados.

Una vez subsanados estos inconvenientes se pasó a la colocación del bastidor de aluminio por el reverso. Para un correcto acople de ambos bastidores fue necesario rebajar los tres travesaños superiores. Una vez colocado se fijaron ambas piezas mediante pletinas metálicas atornilladas. Esta tela se grapó de la manera tradicional al bastidor haciendo coincidir las grapas en la varilla de madera añadida al bastidor, una vez grapado comenzaron los procesos de hilvanado y cosido de la tela. Este proceso fue el más complicado, en cuanto a ejecución, a causa de la asimetría de la obra, de las curvas laterales y del pico superior.



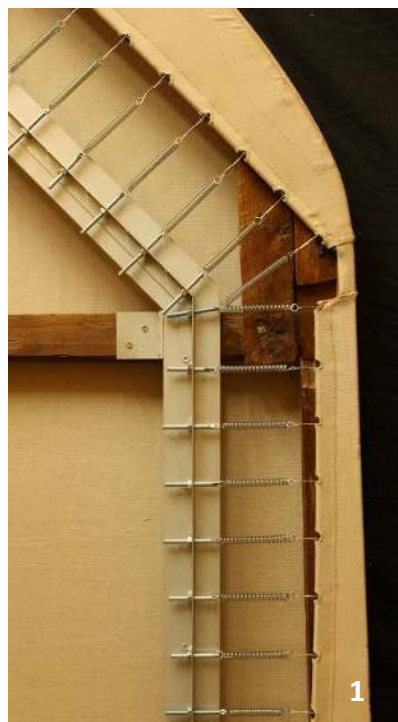
Bastidor antiguo y nuevo insertado

La obra se grapó y desgrapó varias veces hasta que se acopló perfectamente al contorno de la obra y al diseño del nuevo sistema de tensión. Cuando el lienzo estuvo y se grapó de nuevo al bastidor para comenzar a montar y poner en funcionamiento el nuevo sistema.

Con el lienzo sujeto al bastidor mediante grapas, pasamos a realizar todo el montaje. Comenzamos a pasar las varillas de acero por las ranuras de la tela, agujereándolas y haciendo un ojal en cada punto donde nos iba a interesar ejercer la tensión. Por estos ojales sacábamos los cables de acero unidos al muelle y a la varilla roscada.

Estas varillas roscadas las pasábamos por los orificios realizados en el bastidor interno y las fijábamos, en un primer momento sin ejercer tensión, mediante una tuerca. Solo cuando tuvimos todas las varillas con sus respectivos cables pasadas, comenzamos a ejercer tensión, poco a poco, por todo el perímetro de la obra. La tensión se fue comprobando y aumentando progresivamente hasta encontrar a tensión adecuada para la pieza.

Como resultado de este proceso de restauración tenemos, un bastidor antiguo original del siglo XV, ligero, complementado con un preciso sistema de autotensión uniforme que evitará a la pieza destensarse, con los cambios de humedad, y los futuros tensados manuales con sus respectivos daños sobre la obra que esto supone.



1.- Detalle sistema de tensión
2.- Detalle sistema de tensión
3.- Proceso de cosido de ojales
en la tela nueva

Vista general final del reverso de la obra



El último proceso realizado fue la reintegración del estrato pictórico, debido a las características de este tipo de obra sumado a las suyas propias y al importante desgaste que tenía la pintura, se evidenció desde un primer momento que la técnica de reposición del color iba a discernir de las soluciones habituales en pintura sobre lienzo.

Se necesitaba conseguir un efecto pictórico muy concreto, al tener que integrarse la reintegración en una sarga fuertemente desgastada por el paso del tiempo, y con lagunas de diferentes características y tamaños. Se dividieron en lagunas de pequeño tamaño, grandes en zonas de pintura original y grandes en zonas de repinte gruesos, pensando que posiblemente cada uno de estos grupos iba a demandar un tipo de solución. La decisión principal fue la de estucar solo las lagunas que caían en zona de repinte grueso, ya que se originaba un desnivel muy acusado y fácilmente perceptible que molestaba al conjunto de la obra. Estas lagunas demandaban un estuco que nivelase la superficie. Por lo tanto, en cuanto al estuco se tenían dos lagunas diferentes, las que no iban a ser estucas y las que sí.

- 1.- Detalle inicial
- 2.-Detalle proceso limpieza
- 3.- Detalle final de la cabeza de San Juan



Para decidir la técnica con la que se iba a ejecutar la reintegración se hicieron cuatro pruebas sobre la superficie de la obra en lagunas medianas, dos sobre la tela original y dos sobre las lagunas de estucadas. En cada grupo de tipo de laguna se reintegró con la técnica de rigattino y con la de reglatino. El resultado de estas pruebas fue el esperado, la técnica del reglatino, siendo poco habitual en la pintura sobre lienzo, daba mejores resultados. Con estos resultados se llevo a cabo la elección de la técnica, decidiéndose reintegrar con la técnica del reglatino, previo coloreado del estuco en las zonas que se fuese a estucar. Antes de decidir definitivamente la técnica, se probó en una laguna de tamaño más grande para ver el resultado, el cual fue satisfactorio igualmente.

Una vez decidida la técnica, se pasó a valorar que material iba a dar mejor resultado. Con este fin se probaron las acuarelas y los gamblin®. Los resultados fueron favorables con ambas técnicas, pero los segundos no viraban ligeramente el color como las acuarelas y permiten en caso de una posterior restauración o una necesidad de eliminar las reintegraciones, un proceso más sencillo, ya que la superficie pictórica original es muy sensible al agua.

- 4.- Detalle de la reintegración de dorados en los nimbos



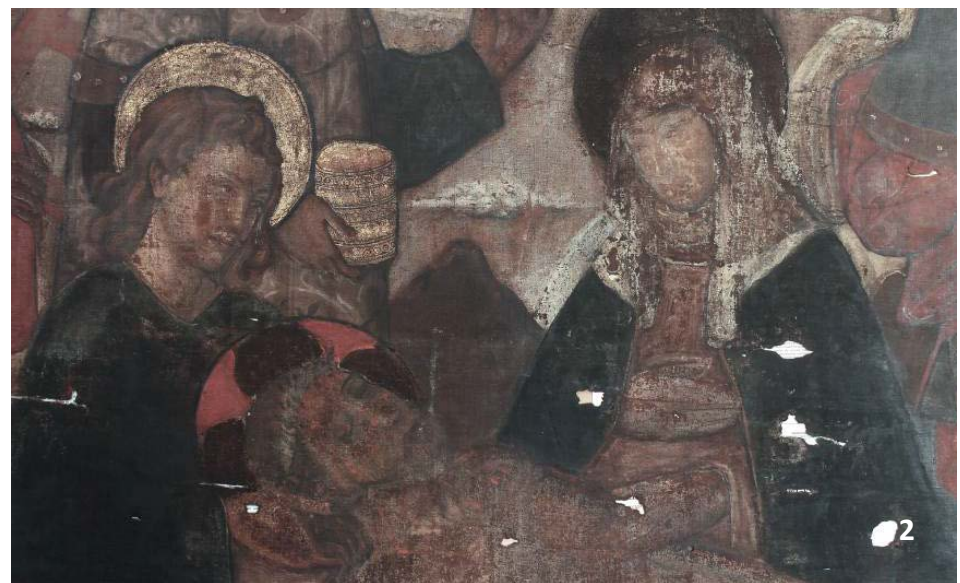


- 1.- Proceso de reintegración de dorados
- 2.- Proceso de reintegración de la policromía.

Con esta técnica del reglatino y la decisión de no estucar (o colorear el estuco en las zonas de repinte) se consiguió un efecto muy similar y que se integraba perfectamente con el original. Se conseguían lagunas muy planas, similares a las superficies pictóricas de la obra, y que además permitía ver el soporte, lo que facilitaba que se integrándose bien con el importante desgaste que sufría la pieza.



- 3.-Detalle inicial
- 2.-Detalle proceso limpieza
- 3.- Detalle final



- 1.-Detalle inicial
- 2.- detalle proceso limpieza
- 3.- Detalle final



Resultado final

CASO 3: RECUPERACIÓN DE LA POLICROMÍA PRIMITIVA DE LA OBRA, TRAS LA ELIMINACIÓN DE DIFERENTES INTERVENCIONES ANTERIORES



Estado inicial

Lamentación

Autor: Anónimo

Época: Primera mitad S. XVI

Medidas: 290 cm X 165 cm X 55 cm

Técnica: madera dorada y policromada

Procedencia: Colegiata de Sta. María de Xàtiva

Restaurador: Esther Aznar Franco, Inmaculada Sánchez,
M^a José Martínez

DESCRIPCIÓN DE VALORES

El valor artístico de la obra era muy alto aunque se encontraba totalmente oculto bajo los sucesivos estratos que le había aportado su historia.

María turbada por el dolor, sostiene a su hijo en su regazo y le sujeta la mano inerte una vez retirado la corona de espinas que está en tierra. El escultor hábilmente ha reducido el volumen corporal del hijo en relación con el de la madre para equilibrar la composición. Al lado de la cruz, en un segundo término aparecen tres personajes y detrás de estos un paisaje rocoso y escarpado con árboles y personajes que van a pie o a caballo por caminos que marcan la profundidad. Arriba a la izquierda encontramos la ciudad de Jerusalén amurallada y a la derecha tres hombres abriendo el sepulcro.⁴¹⁸



Detalle final

⁴¹⁸ CEBRIAN MOLINA, J. L. NAVARRO BUENAVENTUR, B. Catalogo de la exposición Lux Mundi, Ficha 177. Xàtiva 2007. Pág. 582-585

La importancia histórica de la pieza también se confirmó tras la intervención, datándose la pieza a mediados del siglo XVI. Según el historiador del arte D. Elias Tormo y Monzó⁴¹⁹ las puertas que cerraban el conjunto y que fueron destruidas en 1939 eran del pintor conocido por el nombre de Maestro de Borbotó⁴²⁰, al que se le atribuyen un número importante de obras en la zona. Las puertas mostraban escenas de los gozos de María y cuando se habría mostraba este extraordinario altorrelieve de la escena de la lamentación⁴²¹ y una inscripción, descubierta tras la restauración, que indica que se ha cumplido la profecía del viejo Simeón *“ECCE CONSUMATUM ASIMEONE PROFETATUM”*.

La obra se encontraba expuesta al culto en una capilla lateral del transepto de la Colegiata de Sta. Maria de Xàtiva, por lo que su valor devocional no era bajo.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

La apariencia de esta pieza, a primera vista, era que se trataba de una obra de baja calidad, la policromía que se observaba debajo de la suciedad era de colores planos sin matices y aplicados de una forma basta. Además el mantenimiento debía ser escaso, dada la gran acumulación de depósitos superficiales de suciedad, también eran reseñables las numerosas grietas estructurales y un importante ataque de insectos xilófagos.

Tras realizar el examen organoléptico y realizar unas pequeñas catas de limpieza se constato que lo que se observaba era un repolicromía, y que en un estrato inferior, debajo incluso de una preparación, se encontraban los dorados y policromías primitivas. La preparación encima del original se había aplicado de una forma tan irregular y con tan poco cuidado que había desvirtuado los volúmenes por completo. En definitiva, lo que se contemplaba no tenía nada que ver con la calidad que atesoraba la pieza debajo de todos los estratos superpuestos.

⁴¹⁹ Tormo 1923. Pág. 210

⁴²⁰ Nombre de laboratorio que corresponde a un corpus de obras de entre 1500-1520 cercanas al maestro de Artés, aunque algo más italianizadas. Toma su nombre del Retablo Mayor de Borboto.

⁴²¹ Es una *Lamentación* porque se representan, además de a Jesús y a la Virgen María como en *la Piedad*, otros personajes; San Juan, María Magdalena, José de Arimatea y Nicodemo



- 1.- Detalle de los repintes en la imagen de Jesús
- 2.- Detalle de los repintes en la imagen de la Virgen María
- 3.- Detalle de los repintes en la imagen de San Juan

JUICIO CRÍTICO

¿Qué patologías atentan contra la conservación del bien?

El soporte se encontraba estructuralmente en muy malas condiciones, por ello, la primera acción realizada y de urgencia fue el refuerzo de las diferentes piezas de madera que componían la obra, además de frenar un importante ataque de insectos xilófagos que también le afectaba.

¿Qué valores califican al bien y por tanto deben ser conservados?

Aunque se pudo constatar que la repolicromía se realizó por cambio de gusto y no por mala conservación del estrato original, el repinte observable era de tan mala calidad y el estuco desvirtuaba tanto los

volúmenes que no cabía duda que los beneficios de su retirada serían mayores que la pérdida como documento de un acontecimiento vivido.

¿Qué se puede eliminar y en qué medida?

La remoción o no de los repintes, dependió de la viabilidad del proceso de retirada de todos los estratos, con seguridad para la policromía original, y no de sopesar si los repinten aportaban algún valor para la historia o la devoción de los feligreses.

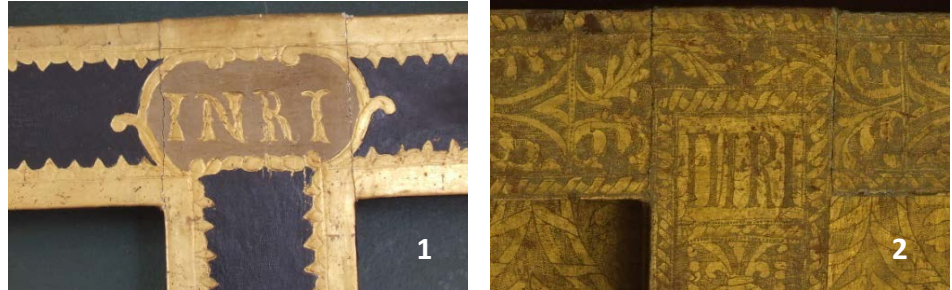
Por tanto, el problema radicó en saber aproximadamente que tanto por cien de policromía original se conservaba y en asegurar que su retirada no constituiría un riesgo para la integridad de la policromía original. Por ello, se realizaron diversas estratigrafías de muestras con las que se constató que debajo de cada una de ellas se conservaba el estrato primitivo en buenas condiciones, y además se realizaron catas de limpieza en zonas discretas, profundizando hasta llegar a la capa original para desarrollar el método de trabajo.

La limpieza se realizó capa a capa, para controlar en todo momento que material se retiraba y poder elegir el método y producto más idóneo para cada sustrato. De arriba abajo se retiró; depósitos de suciedad, varias capas de barniz y gomalaca, las policromías de tres intervenciones anteriores superpuestas, el estuco preparatorio de la primera de las repolicromías, que cubría la totalidad de la obra, y por último un estrato filmógeno compuesto de gomalaca, suciedad grasa y cera sobre la policromía primitiva.



- 1.- Cata de limpieza
- 2.- Proceso de limpieza en la cruz
- 3.- Proceso de limpieza en la ciudad

- 1.- Detalle estado inicial de la cruz
- 2.- Detalle resultado final



¿Qué se puede añadir para mejorar la eficacia simbólica de la obra?

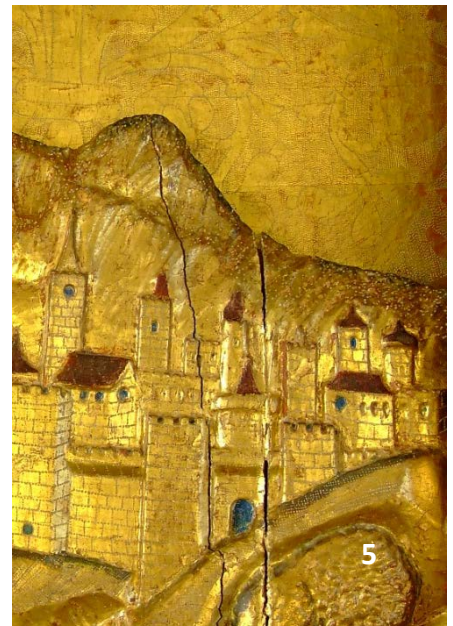
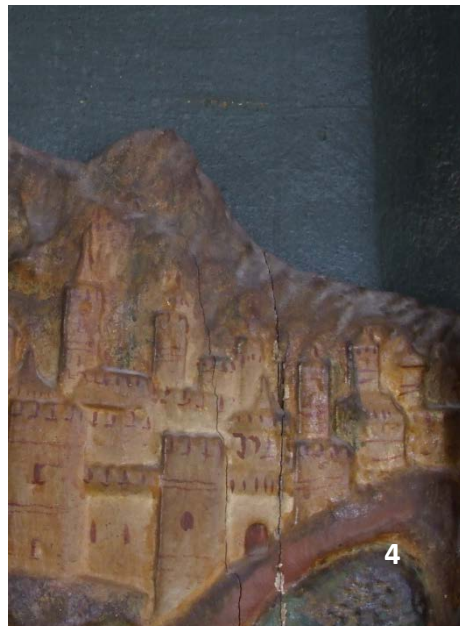
Tras la eliminación de todos los estratos superpuestos, la obra cambió por completo su fisonomía. En la pieza abundaban los dorados y las policromías únicamente se localizaban en las carnaciones.

Al conservarse prácticamente la totalidad de los dorados y policromías y como se trataba de una obra expuesta al culto se consideró necesario reconstruir las pérdidas para facilitar el disfrute de la misma. El retablo tenía algunas decoraciones mutiladas, de las cuales se conservaba perfectamente las trazas de su ubicación por lo que se pudieron reconstruir en madera. Las pequeñas pérdidas de las zonas policromadas se estucaron y reintegraron con la técnica de selección cromática y las pérdidas doradas se reconstruyeron imitando la técnica tradicional de dorado al agua.

Este cambio radical solo pudo llevarse a cabo gracias al consenso de todas las partes involucradas, al no tratarse de una pieza de gran devoción, al constatar que el estrato original se encontraba en buenas condiciones y al poder realizar una retirada de estratos de una forma controlada y sin riesgo para su conservación.

- 3.- Detalle proceso estucado





- 1.- Detalle de la reconstrucción en madero de las pérdidas
- 2.- Estucado de la reconstrucción volumétrica
- 3.- Resultado final
- 4.- Detalle Inicial
- 5.- resultado final



Resultado final

**CASO 4: LA MÍNIMA INTERVENCIÓN POSIBLE PARA
MANTENER LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE SUS USUARIOS**



Virgen de Montserrat

Autor: Bertomeu Baró

Época: Ca 1. 460.

Medidas: 124,5 cm X 58,5 cm

Técnica: Temple sobre tabla

Procedencia: Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción.
Penáguila (Alicante).

Restaurador: Mercedes Moner

DESCRIPCIÓN DE LOS VALORES

Esta interesante pieza del gótico internacional es importante, tanto por ser un icono religioso de referencia en la comarca donde se custodia, como por ser clave para entender el estilo del llamado Maestro de la Porciúncula, que se ha identificado con el documentado pintor valenciano del siglo XV Bertomeu Baró. En consecuencia, contiene valores tanto históricos y artísticos como simbólicos y devocionales destacables y singulares.

En ella se muestra a la Virgen sedente sobre un trono de rústica madera bajo un dosel carmesí, coronada como Reina del Cielo. En su regazo tiene al Niño, que sostiene en su mano izquierda un orbe tripartito como señal de que es el Señor del Mundo. Lleva colgado del cuello un trozo de coral, amuleto contra el mal de ojo. Toda la escena se sitúa en el exterior, con un paisaje rocoso.⁴²²

ESTADO DE CONSERVACIÓN⁴²³

Las patologías que afectaban a esta obra atañían principalmente a la lectura de la obra, al soportar una intervención anterior muy fuerte tanto en el soporte como en la policromía. El soporte presentaba varios travesaños añadidos como refuerzo, al carecer de los travesaños originales en forma de aspa, probablemente eliminados en la última intervención del año 1984. La policromía original se encontraba oculta por los numerosos repintes que se le habían practicado en las intervenciones anteriores y sus consiguientes barnices, tanto la pintura como los barnices habían oxidado dando un aspecto amorronado y oscuro que distorsionaba por completo la escena.

Y aun así, el estrato pictórico se encontraba en buenas condiciones de estabilidad y sin peligro de desprendimientos. Además, La tabla solo conservaba parte de la mazonería, aproximadamente una cuarta parte, pero se observaban las trazas de lo que faltaba.

⁴²² HERNANDEZ GUARDIOLA L. Ficha 13 Catálogo de la exposición Camins D'Art. Ed. Generalitat Valencia. Fundación la Luz de las imágenes. Pág. 170-173

⁴²³ MONER M. Virgen de Montserrat. Campaña de restauración patrimonial exposición Camins D'Art. Pág. 172-175

Fotografía tomada con luz ultravioleta



JUICIO CRÍTICO

¿Qué patologías atentan contra la conservación del bien?

Una vez constatado que la conservación material de la obra no corría peligro, porque ninguna de las patologías que le afectaba así lo indicaba, se determinó que lo que estaba en riesgo era la eficacia de los valores que la singularizan. Por lo que la mínima intervención posible debía recuperar la experiencia estética de los usuarios del bien pero también, en lo posible, la visión primitiva de la obra.

¿Qué valores califican al bien y por tanto deben ser conservados?

También se analizó, si algo de lo añadido a lo largo de los años podía ser conservado por considerarse un documento de valor añadido o porque simplemente no era necesaria su eliminación porque no dificultaba la percepción de la imagen.

Se constató que el soporte aunque se encontraba reforzado por un embarrotado exagerado, añadido en la última intervención, éste estaba cumpliendo con las necesidades de estabilizar la obra, y además no le estaba provocando por su excesiva fuerza ninguna patología negativa. Por ello, y cumpliendo con la premisa de mínima intervención posible, se decidió que debía ser conservado aunque no se ajustara lo más mínimo a un refuerzo de reverso ideal.



Embarrotado de reverso

Se pudo comparar, a posteriori, la fotografía de 1932 del archivo Mas de Barcelona y la realizada después del proceso de estucado, y se comprobó que durante ese periodo de casi 80 años no se habían producido pérdidas significativas.

En cuanto al estucado realizado en la intervención del 84, aunque invadía algo la pintura original, se consideró que no estaba en mal estado, al no tener problemas de pulverulencias o excamaciones, y que por tanto debía ser conservado para no someter a la obra a un estrés excesivo e innecesario. La eliminación mecánica de la masilla de todas las lagunas es un proceso largo, complejo y en cierto modo irreversible, únicamente se rebajo donde invadía la pintura original o estaba sobre elevada.



1.- Fotografía Arxiu Mas – 1932
2.- Estucado general

¿Qué se puede eliminar y en qué medida?

Por el contrario, se eliminaron todos los repintes y barnices añadidos al no suponer su remoción riesgo para la integridad de la obra. Todas estas capas fueron eliminadas una a una, con diferentes métodos acuosos y de disolventes.

Así, la gruesa capa de cera que cubría la totalidad de la pieza, así como los numerosos y espesos repintes, se eliminaron con un solvent gel de solventes orgánicos neutros como el isooctano y el etanol. Bajo este estrato, había otro irregular de un barniz oxidado, que también fue retirado con un solvent gel de etil-latato con una polaridad más alta reteniéndolo con Melinex® en diferentes tiempos, para potenciar su actuación. Después de retirar estas capas apareció un estrato de suciedad que fue eliminado con una emulsión agua en aceite (W/O) gelificada, modificada tanto en la fase acuosa, así como en su fase grasa, para variar la polaridad. En el oro de la mazonería estaba la misma capa de cera que en la policromía ,pero en este caso fue retirada con un solvent gel de metiletilcetona y la suciedad que surge bajo este estrato se eliminó con una emulsión agua en aceite (W/O) gelificada.



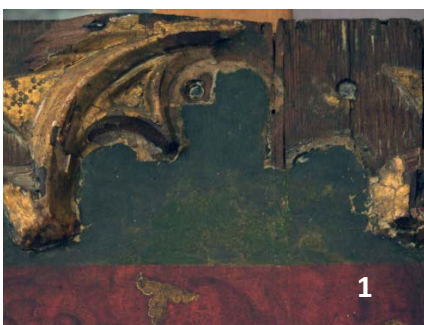
- 1.- Proceso de limpieza
- 2.- Eliminación de la capa de cera
- 3.- Proceso de limpieza y estado de conservación del estrato pictórico

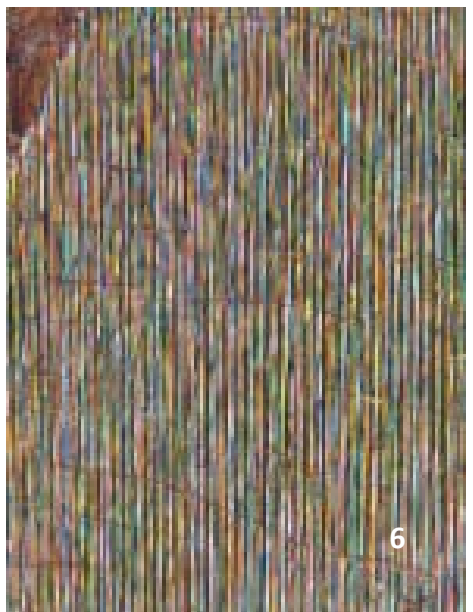
¿Qué se puede añadir para mejorar la eficacia simbólica de la obra?

El análisis estético de la obra, lo que se puede añadir para mejorar la lectura de todos los valores pero sin defraudar a ninguno de ellos, fue complejo y delicado. Se estaba ante una obra, que después del proceso de limpieza de todos los materiales superpuesto tras tantas intervenciones anteriores con limpiezas exhaustivas y puntuales, no conservaba los matices finales que caracterizan a este tipo de obras, algunos pigmentos estaban alterados, las lagunas eran numerosas y además había perdido parte de su estructura. Por ello y para poder conseguir dar lectura a esta imagen devocional, revalorizar el valor artístico e histórico, y no defraudar el lógico respeto y responsabilidad que hay que tener cuando se realiza una intervención sobre una obra de este inmenso valor cultural, se decidió en primer lugar que como conservaba parte de la mazonería dorada del retablo del que formaría parte, y aunque los restos y las huellas daban la información de cómo era el conjunto, que era innecesario para el conjunto reconstruir la talla perdida y aun menos dorarla. Y que además le aportaba pureza y un cierto sabor nostálgico.

En cuanto a la policromía, se ajusto el estuco nuevo por encima del antiguo y se texturizaron las lagunas de mayor tamaño, para recoger adecuadamente la reintegración cromática. Se opto por reconstruir la zona de los cabellos y vestido de la virgen y paisaje de fondo con selección cromática con un rigatino vertical muy fino, para facilitar la lectura al ser una pieza devocional, en cambio en la zona del manto, donde las lagunas eran más importantes, las abrasiones abundantes y además el color estaba desvirtuado se opto por una abstracción cromática con colores puros, buscando un bajo tono del color circundante. Los dorados estaban muy dañados, las laminas de pan de oro habían perdido todo su brillo y el bol tenía mucha presencia, se optó por practicar una reintegración con selección de color efecto oro. Con todo ello se buscaba realizar la mínima intervención posible y que a su vez revalorizara el bien en su conjunto.

- 1.- Detalles inicial
- 2.- Detalle proceso estucado
- 3.- Detalle final





- 1.- Detalle del proceso de estucado
- 2.- Detalle de la reintegración con Selección cromática
- 3.- Detalles proceso de estucado
- 4.- Detalle de la reintegración selección efecto oro
- 5.- Detalle del manto de la virgen tras la limpieza
- 6.- detalle reintegración con abstracción cromática



Resultado final

CASO 5: UNA REINTEGRACIÓN QUE NO FUE ACEPTADA POR LOS RESPONSABLES ECLESIAÍSTICOS, SIENDO PARA LOS TÉCNICOS LA OPCIÓN MÁS RECONSTRUCTIVA.



Santo Tomás de Villanueva y los Canónigos de la catedral

Autor: José Vergara

Época: 1791

Técnica: Óleo sobre lienzo

Medidas: 361 X 185 cm

Procedencia: Catedral de Valencia

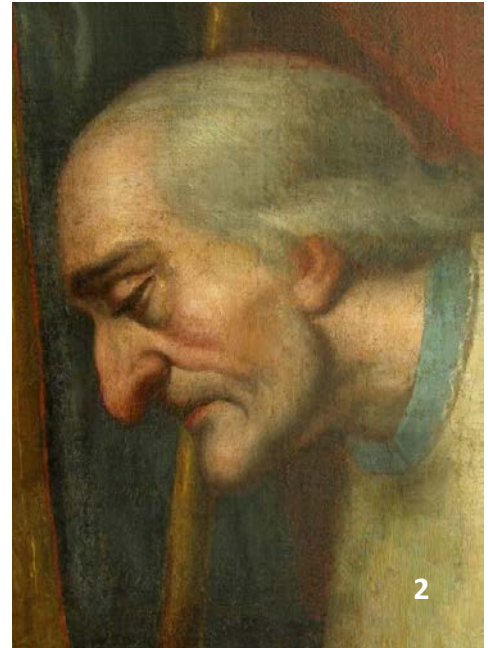
Restauradores: Romina Redolat, Antonio Colomina, M^a José Martínez, Amparo Ferrándiz, Nuria Pons

DESCRIPCIÓN DE LOS VALORES

El valor histórico y artístico de esta obra es alto dado que es una pintura realizada por José Vergara, el que es considerado por los historiadores como el pintor valenciano más destacado del siglo XVIII. Se trata de un lienzo bocaporte que fue encargada en 1791 para la hornacina en la que se guardan las reliquias de santo Tomas⁴²⁴, y en ella, se representa el momento de la bendición, por parte del santo, de su cabildo.

El centro de la composición lo ocupa la figura del santo, vestido con hábitos pontificales y bendiciendo a dos canónigos. A su alrededor otros canónigos observan las escena. Examinando los rostros de los personajes que acompañan al santo, resulta evidente que se trata de retratos de los capitulares que José Vergara pudo conocer, entre ellos se distingue la figura de Francisco Pérez Bayer, canónigo, hombre ilustrado y gran devoto del santo, que financio esta capilla y está enterrado en ella, siendo, sin duda, una de las figuras más destacadas de la ilustración valenciana.⁴²⁵

Por el contrario, el valor devocional de la obra era bajo, estaba guardado en un almacén desde hacía décadas.



1.- Detalles de Santo Tomas de Villanueva
2.- Francisco Pérez Bayer

⁴²⁴ Santo Tomas fue un religioso agustino que tras impulsar la labor misionera en América, fue nombrado Arzobispo de Valencia en 1544. Fue conocido por el sobrenombre del Obispo limosnero, además de ser consejero y confesor de Carlos V. Se le canonizó en 1658.

⁴²⁵

ESTADO DE CONSERVACIÓN

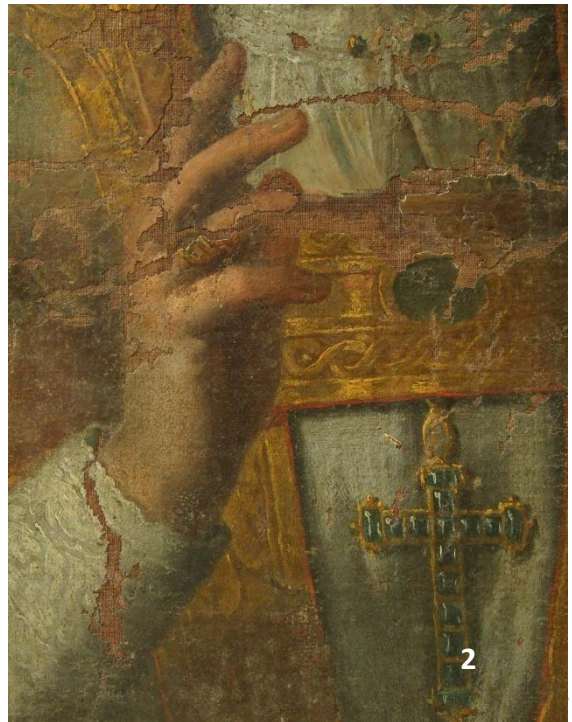
La obra se encontraba en un estado de conservación muy malo, tenía graves problemas que afectaban tanto a su conservación como a su contemplación, no se podía disfrutar de la calidad de esta interesante pieza de Vergara, porque muchas y variadas patologías lo impedían.

La pieza tenía gran cantidad de lagunas en el estrato pictórico repartidas por toda la obra, aunque en la mitad inferior estas pérdidas se acumulaban. Esta gran cantidad de daños fueron provocados a lo largo de los años debido al uso para el que estaba concebida la obra, como lienzo bocaporte de una hornacina, siendo estos daños en repetidas ocasiones reparados para mantener su uso.

Las diferentes intervenciones a la que había sido sometido eran de calidad desigual, algunas eran un simple intento de disimular las lagunas de forma tosca para que no llamaran la atención, pero una de ellas trató la obra en profundidad, realizándose un trabajo de reentelado para estabilizando el soporte, también se injertaron algunas piezas de tela reutilizadas de otros lienzos en las lagunas del soporte y sobre todo se repintó la mayor parte del cuadro, ocultando la pintura original prácticamente por completo en la mitad inferior. Esta intervención debió realizarse para subsanar los daños producidos durante la guerra civil, en la que se cortó con urgencia un gran trozo de tela de la zona central de la obra para salvar las reliquias del santo.



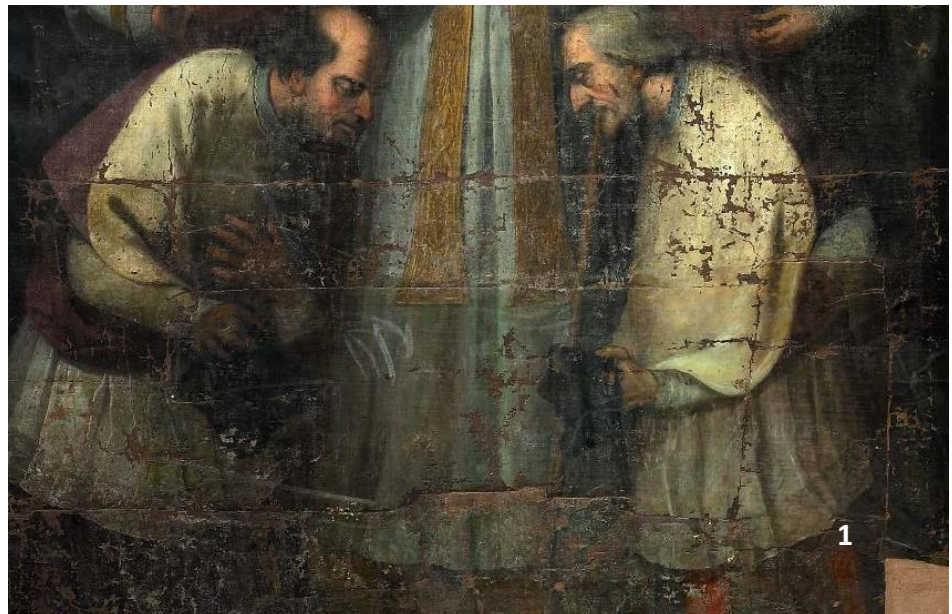
1



2

1.- Estado inicial de la obra
2.- Detalle del estado de conservación

Además, también se pudo constatar una limpieza selectiva de los rostros de los personajes y la aplicación de varias capas de barniz, que con el paso de los años habían oxidado y por lo tanto amarilleado. Por último, también era destacable la presencia de un importante ataque biológico y la acumulación de suciedad superficial. Con todo ello era imposible disfrutar lo más mínimo de este retrato colectivo, se tenía que actuar sobre una obra profundamente intervenida en diferentes épocas, con los problemas complejos que eso conlleva y con grandes pérdidas que impedían disfrutar de la misma.⁴²⁶



- 1.- Detalle inicial del repinte de mayor tamaño
- 2.- Fotografía ultravioleta del repinte

⁴²⁶ REDOLAT R. Sto. Tomás de Villanueva Campaña de Restauración Patrimonial La Gloria del Barroco Pág. 296-297

JUICIO CRÍTICO

¿Qué patologías atentan contra la conservación del bien?

El estrato pictórico estaba muy delicado, y con peligro urgente de producirse pérdidas de policromía, por lo que la primera acción a realizar fue consolidar todas aquellas zonas que podían desprenderse. Pero también era imprescindible para el ataque de hongos que presentaba el reverso de la obra por lo que se aplicó un biocida.

¿Qué valores califican al bien y por tanto deben ser conservados?

Como en el plano estético los daños sufridos, a lo largo de su historia, se habían resuelto de forma muy poco afortunada, no se consideró interesante, para ninguno de los valores del bien, conservar los repintes. Por contra, el reentelado del soporte conseguía mantener estable la obra, al cumplir con el fin para el que fue colocado, y no generaba ninguna patología negativa que pusiera en peligro la conservación de la obra. Y aunque fuese un tratamiento que hoy en día no se realizaría del mismo modo, al exigirle mejores cualidades a los materiales utilizados, se consideró que la mejor opción era no sustituirlo. Se optó por la opción menos interventiva, operar lo justo y necesario para posibilitar su conservación y su disfrute. Buscar la mínima intervención posible.

¿Qué se puede eliminar y en qué medida?

El consiguiente proceso fue, por tanto, la eliminación de todos los repintes. Se realizaron las pruebas pertinentes para determinar el proceso a seguir, para ello se realizaron las pruebas de solubilidad de los estratos superpuestos sobre la pintura original, y así poder practicar una limpieza selectiva. Poder controlar en todo momento que material se quitaba y como se hacía, para asegurar que no se dañaba lo más mínimo el estrato original. Se realizaron tres limpiezas diferentes, primero la suciedad superficial, luego el barniz oxidado y por último los repintes.



Detalle del proceso de limpieza de la capa de barniz oxidado

¿Qué se puede añadir para mejorar la eficacia simbólica de la obra?

Una vez limpia la pieza se analizó cual era la mejor forma de resolver la lectura del conjunto. La primera decisión fue reconstruir volumétricamente todos los faltantes fuesen del tamaño que fuesen para homogeneizar las superficies a tratar, para que el impacto visual de la luz fuera el mismo en todas las áreas, pero también como tratamiento conservativo, aportando con ello estabilidad estructural al conjunto. Se eligió un tono albero para el estuco dado que el color original de la preparación era este.



- 1.- Vista general del proceso de estucado
- 2.- Detalle del proceso de estucado en la zona con más pérdidas

El problema se planteó en la reintegración cromática, porque no se podía dar la misma respuesta a todas las zonas de la obra; en la mitad superior de la pintura, al ser las pérdidas de pequeño tamaño y no ser tan numerosas como para perderse el tejido figurativo, se pudo reintegrar tanto en forma como en color con el método de la selección cromática, con lo que se absorbían las lagunas perfectamente en la obra, por el contrario, en la mitad inferior, donde las pérdidas eran muy numerosas y una de gran tamaño, y por tanto se perdía el tejido figurativo, se optó por una abstracción cromática y el aporte de un dibujo por aproximación lineal. Tras la realización del dibujo, se volvió a rayar la laguna por encima para introducir el dibujo en la trama de la reintegración. El esquema lineal se extrajo de un dibujo de Pablo Pontons y de un grabado de Tomás Planes con el mismo tema.

- 1.- Dibujo de Pablo Pontons
- 2.- Gravado de Tomás Planes



El problema surgió cuando en la presentación de los trabajos realizados el resultado obtenido no tuvo la aceptación deseada por el clero. La gran pérdida centran les molestaba y querían que se reintegrase, argumentando que se quería colocar otra vez en su lugar original y con ese resultado no servía para uso religioso.

Los técnicos argumentamos que se habían dado todos los pasos que se podían dar en la reconstrucción de la imagen sin atravesar el límite de la invención o lo hipotético. No se puede reconstruir nada de lo que no se tenga una información fidedigna de cómo era. Se recordó que la obra en esos momentos ya no tenía uso religioso, y que no funcionaba como imagen devocional. Que su propio uso era lo que había causado los daños y que llevaba muchas décadas almacenado en un altillo de la catedral.

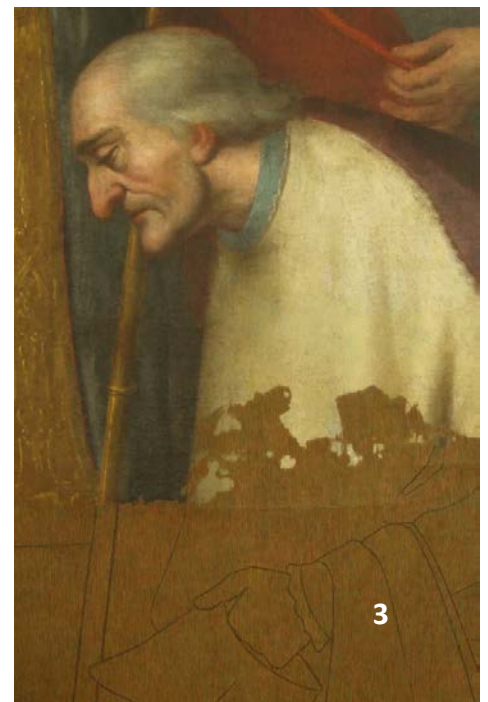
Se intento explicar que era la historia de la obra, su uso y los acontecimientos vividos, los que marcaban ese resultado. Hay que recordar que la gran pérdida se produce de forma consciente para buscar un fin mayor, salvar las reliquias del santo, y que es esa decisión y no la de los técnicos la que condicionaba el resultado.



Proceso de reintegración con
Abstracción cromática

- 1.- tinta verde
- 2.- tinta naranja
- 3.- tinta marrón
- 4.- Dibujo por aproximación
lineal





- 1.- Detalle del dibujo por aproximación lineal
- 2.- Detalle estado inicial
- 3.- Detalle resultado final
- 4.- Detalle inicial
- 5.- Detalle resultado final



Resultado final de la intervención
de la Fundación

CASO 6: UNA ELIMINACIÓN EXHAUSTIVA DE TODO AQUELLO QUE SE HA IDO AGREGANDO CON LOS AÑOS PORQUE NO SUMA Y SI RESTA.



Resultado final tras la intervención

RETABLO DE SANTA ÁGUEDA

Autor: Anónimo

Época: Ca. 1520 - 1530

Técnica: temple sobre tabla

Medidas: 240 x 180 cm

Procedencia: Iglesia parroquial de la Mare de De les Neus.
La Pobla d'Alcolea. Castellón.

Restauradores: Ana Villalba, Moisés Alcañiz, Mercedes Moner

Tallista: Víctor Vicente

DESCRIPCION DE VALORES

El valor simbólico de esta interesante obra es muy grande, se encuentra custodiada en una pequeña población de montaña de tan solo cuatro habitantes. El templo se abre muy pocos días al año para las celebraciones especiales, a la que acuden los oriundos de la aldea, y es esté el bien más querido y añorado, el que focaliza los sentimientos de identidad de todos aquellos que se sienten parte de esa comunidad.

Para la historia, es también relevante, dado que hermanada en estilo y técnica de ejecución con el retablo de San Miguel y san Jerónimo de la parroquia Castellonense de Bel, intenta definir un página de la historia de la faltan datos.

El autor sin renunciar a elementos pertenecientes a la tradición cuatrocentista, como son el empleo de dorados en los nimbos de santidad y algunos elementos decorativos del vestuario de las figuras, se encuentra al tanto de las novedades estilísticas que se iban introduciendo en las principales parroquias del obispado. Algunos repertorios ornamentales y muchas de sus figuras remiten a modelos del viejo Macip y también parece conocer los trabajos realizados por Paolo de San Leocadio en Vila-real.⁴²⁷

Y artísticamente es de una calidad extraordinaria. En la tabla central se representa a la titular, santa Águeda, según su iconografía tradicional, portando en su mano una bandeja con los senos cortados, en alusión al martirio al que fue sometida. En las cuatro pinturas que componen las calles laterales del retablo, figuran cuatro santos protectores, especialmente venerados contra epidemias y enfermedades: San Sebastián, San Juan Bautista, San Roque y San Miguel Arcángel. De la predela se conservan tres escenas, la Anunciación, la misa de san Gregorio y la elección de los bienaventurados, y en el ático del retablo encontramos la resurrección de Cristo.

Detalle final de la tabla central



⁴²⁷ MARCO GARCÍA V. Ficha 97 Catálogo de la exposición Pulchra Magistri Pág. 494

ESTADO DE CONSERVACIÓN⁴²⁸

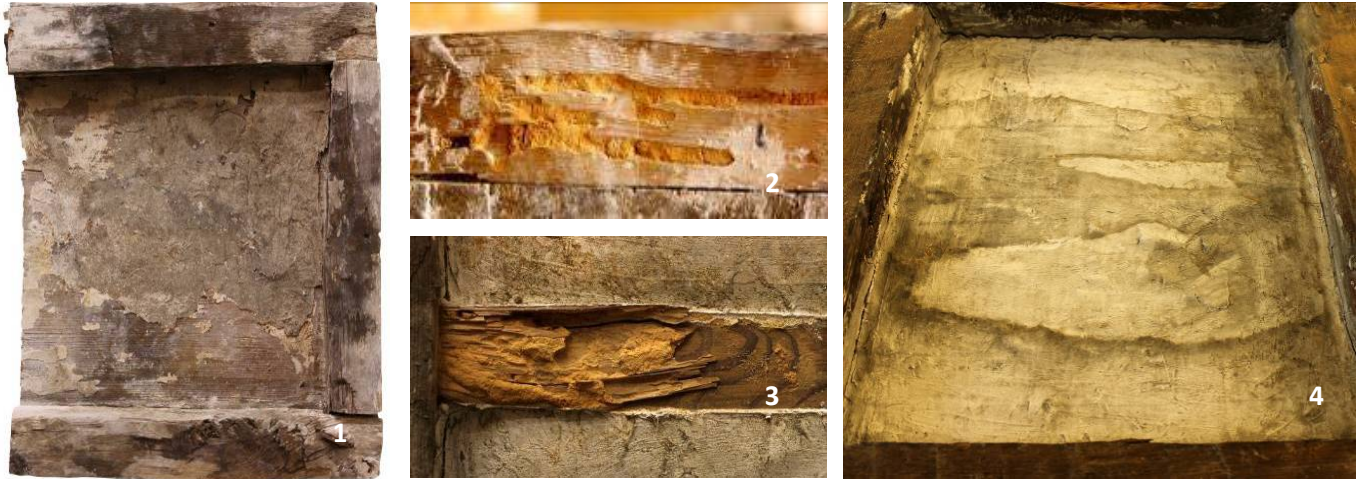
El retablo se encontraba en un estado de conservación pésimo, con numerosos y graves daños producidos tanto por el envejecimiento de los materiales, como por las inapropiadas restauraciones sufridas con los años. El conjunto de tablas se encontraba encastrado en un altar de obra, reubicación que fue realizada, probablemente en una reforma que se llevó a cabo en el templo durante el siglo XIX, provocándole una serie de daños inmediatos y otros que se originaron con el paso del tiempo.

La obra se encontraba incompleta, al haberse perdido dos de las escenas de la predela y todos los guardapolvos, además para poder ajustarlo al tamaño del altar, le fueron practicadas mutilaciones en la parte inferior de la tabla central y en la parte interior de los travesaños horizontales de las calles laterales, además de variar la composición original del retablo; colocando como ático una escena del banco y permutando la disposición de las calles laterales.



Imagen inicial de la obra

⁴²⁸ MONER M. Retablo de Sta. Águeda. Campaña de Restauración patrimonial exposición Pulchra Magistri Pág. 170-175



- 1.-Detalle inicial del soporte de la tabla del ático.
- 2.- Detalle de daños por insectos xilófagos
- 3.- Detalle rotura de travesaño
- 4.- Detalle de manchas de humedad por el reverso

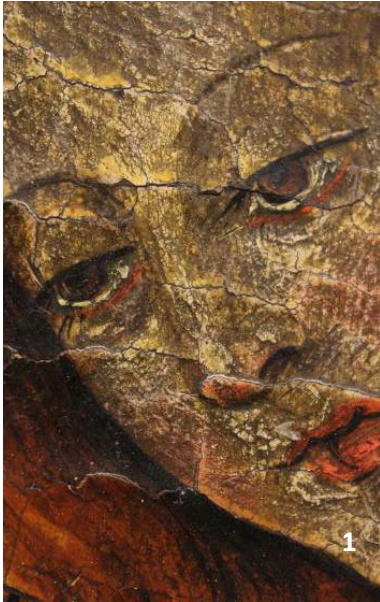
Este empotramiento en el altar, sin ningún tipo de ventilación y con contacto directo con el muro de la iglesia, provocó unas condiciones de temperatura y humedad muy negativas para mantener estable la obra. Al producirse estas malas condiciones medioambientales el soporte sufrió diversas alteraciones que se trasladaron al estrato pictórico, encontrándose éste en un estado muy preocupante. Además, estas malas condiciones fueron las condiciones perfectas para la aparición de un importante ataque de insectos xilófagos.

Los movimientos del soporte y la oxidación acelerada del aglutinante de la preparación causaron la aparición de numerosas cazoletas y levantamientos, llegando a producirse pérdidas en zonas puntuales.

También hay que sumar las distensiones creadas por los estratos añadidos en las restauraciones anteriores, a saber, por un lado gruesos y toscos repintes sobre la policromía original que cubría prácticamente la totalidad de la obra, y por otro lado un estucado con un repinte que imitaba un marmoleado que cubría el fondo de la escena central, la totalidad del ático y toda la moldura perimetral del retablo, realizado en las obras de remodelación de la iglesia en el siglo XIX.

- 5.-Detalles de levantamientos, craqueladuras
- 6.- Pérdidas de estrato pictórico





Detalles del estado inicial de la obra, con craqueladuras y depósitos de suciedad.

Durante el proceso de restauración se constato que la obra había sufrido una limpieza muy agresiva sobre todo en las áreas de interés de la imagen como son las caras de los personajes y que se le había aplicado una capa discontinua y oxidada de resina de colofonia.

Por último, hay que destacar la gran acumulación de suciedad superficial que oscurecía todo el conjunto e impedía prácticamente observar las imágenes representadas y la gran cantidad de gotas de ceras que se acumulaban en la parte inferior del retablo. Por lo que la obra tenía comprometida su conservación para el futuro y no trasmitía con eficiencia ninguno de sus valores actuales.



- 3.- Detalle de gotas de cera sobre la policromía
- 4.- Detalle estado inicial con levantamiento y depósitos de suciedad
- 5.- Estado inicial del ático del retablo

JUICIO CRÍTICO

¿Qué patologías atentan contra la conservación del bien?

Los daños principales que soportaba la obra y que ponían en riesgo la conservación del bien para el futuro eran causados por las manipulaciones a las que había sido sometida, especialmente la recolocación del retablo en el que se empotró en contacto con el muro, pero también todos los materiales añadidos sobre él.

¿Qué valores califican al bien y por tanto deben ser conservados?

A continuación se analizó si alguno de los materiales añadidos debía ser conservado por ser un documento de valor añadido, y se entendió que se debía conservar la mazonería de obra nueva del siglo XIX en la que estaba empotrado el retablo, al tratarse de un documento tanto de la propia historia de la obra como un reflejo de la realidad artística y cultural del momento. Lo cual no suponía ningún problema porque las tablas se podían extraer de la estructura sin problema.

¿Qué se puede eliminar y en qué medida?

Se decidió, en consecuencia, que se podían eliminar todos los materiales añadidos no originales sobre las tablas que pudieran eliminarse sin comprometer al estrato primitivo. Para poder hacerlo con garantías, se realizó un profundo estudio previo consistente en una serie de técnicas de estudio y análisis químicos a través de microscopía óptica y electrónica de barrido, espectroscopia y cromatografía de gases, test para el reconocimiento de aglutinantes oleosos, así como la observación con luz ultravioleta.

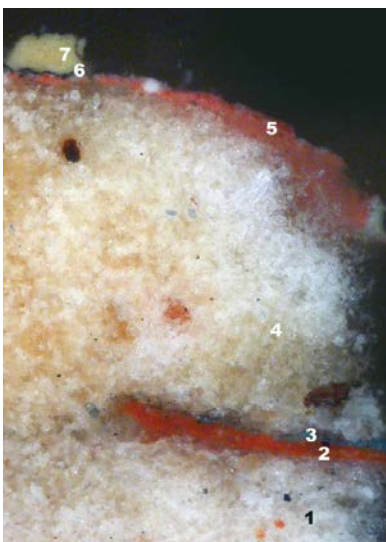
La limpieza de la capa pictórica supuso un complicado proceso debido principalmente a la cantidad de estratos añadidos en las intervenciones anteriores y la difícil identificación de éstos, por la irregularidad de sus grosores y su desigual distribución. Estos fueron retirándose capa a capa mediante métodos acuosos y de disolventes.

La limpieza en el ático y en las molduras se realizó de forma diferenciada a las escenas debido a la diferente composición del estrato añadido. El espacio del ático estaba cubierto por una gruesa capa de enyesado que imitaba un marmoleado de muy baja calidad, dicha intervención hacía suponer que el estado de conservación de esta escena debía ser muy malo, si es que se conservaba algo de ella. Tras la

realización del test de limpieza, se decidió cómo proceder para retirar los dos gruesos repintes que la cubría, el estucado preparatorio intermedio, así como, la suciedad de la policromía del estrato original.

Después de hacer las pruebas pertinentes, la sorpresa fue descubrir una escena, que a excepción de pequeños faltantes, se encontraba intacta y en la que se representaba la Resurrección de Cristo.

El resultado de todo este proceso fue la eliminación de todos los materiales añadidos, no originales, sobre la obra.



	Color	Espesor	<pigmento y cargas	Observaciones
7	blanco	60	albayalde, carbonato cálcico (b. p.), tierras	Repinte
6	negro	0-15	negro carbón, carbonato cálcico, tierras (b. p.), albayalde (b. p.)	Repinte
5	rojo	10-40	albayalde, tierra roja, carbonato cálcico (m. b. p.)	Repinte
4	Blanco	500	yeso, silicatos (m. b. p.)	Nuevo aparejo
3	Azul	0-10	azurita, albayalde (b. p.), carbonato cálcico (b. p.), tierras (m. b. p.)	Capa de pintura
2	Rojo	0-45	tierra roja	Restos de bol
1	Blanco	800	yeso, silicatos (m. b. p.)	aparejo

Estratigrafía y resultados de una muestra tomada en el ático de la tabla central

1.- Imagen del proceso de eliminación de las capas superpuestas en la tabla del ático sobre la pintura primitiva de la obra. El color verdoso corresponde a la capa superficial, el marmoteado rojizo con la intermedia, y bajo el aparejo de esta se encuentra la capa original.

2.- proceso de limpieza



¿Qué se puede añadir para mejorar la eficacia simbólica de la obra?

En cuanto a que se podía añadir para mejorar la lectura de la obra y reforzar su singularidad, se considero imprescindible montar el retablo tal cual fue en origen, por lo tanto, se reubicó la tabla que se utilizaba como ático en su posición original, en la predela, se permutaron las tablas laterales y se montó el retablo exento de la estructura neoclásica.

Para ello fue necesario devolverle a las tablas sus dimensiones originales (mutiladas en la reubicación), con injertos de madera de pino unidos al original con mechones. Asimismo, en la predela se reconstruyeron las dos escenas perdidas que devolvían la estabilidad estructural a la pieza y además permitía recuperar la correcta lectura del conjunto. Para ello, se realizó un sistema de unión reversible, entre las escenas originales y las realizadas nuevas; que consistía en un bastidor de madera que se une a los travesaños del banco mediante pasadores, también de madera. Esto permite un desmembramiento de las escenas añadidas en nuestra restauración, en caso de que se hallasen las tablas desaparecidas. Todos los elementos del soporte añadidos se dejaron en madera vista al no tener información de cómo era lo perdido.

En cuanto a la reintegración cromática de los faltantes se realizó una selección de color aplicado con la técnica del rigatino y en los faltantes de los elementos dorados se practicó la selección efecto oro. Con todo ello se conseguía devolver la lectura al conjunto.



- 1.- Imagen final tras la intervención del anverso
- 2.- Resultado final del reverso

La recuperación de este retablo ha supuesto, además de la conservación de un bien cultural muy valioso para el patrimonio valenciano, el descubrimiento de una imagen oculta para la historia del arte valenciano y la revalorización de los valores artísticos, históricos y simbólicos de la obra.

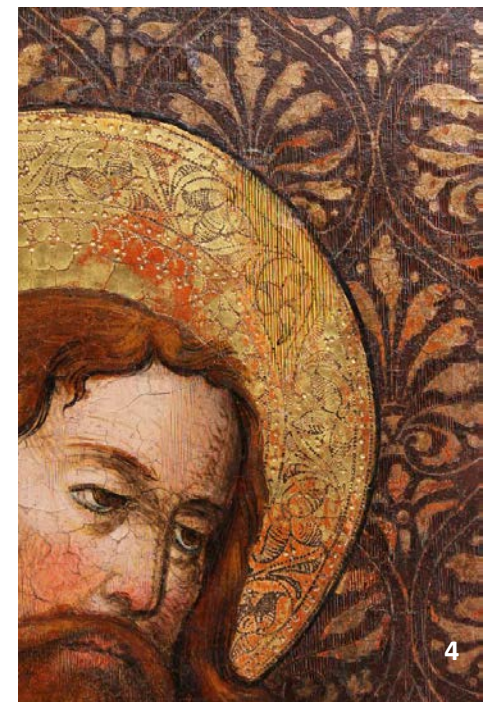
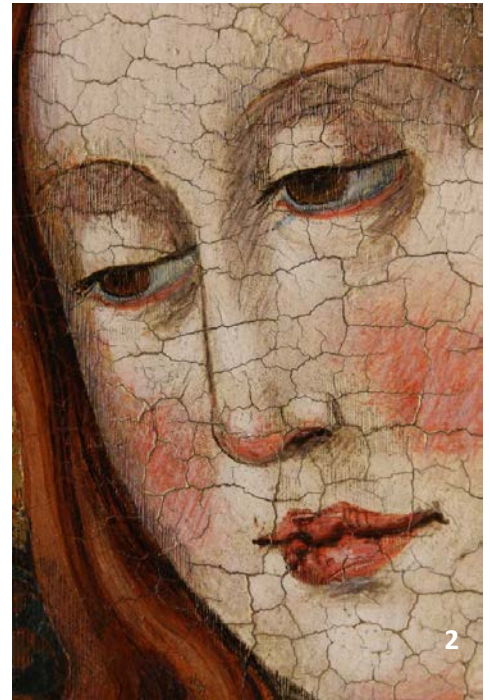


1



2

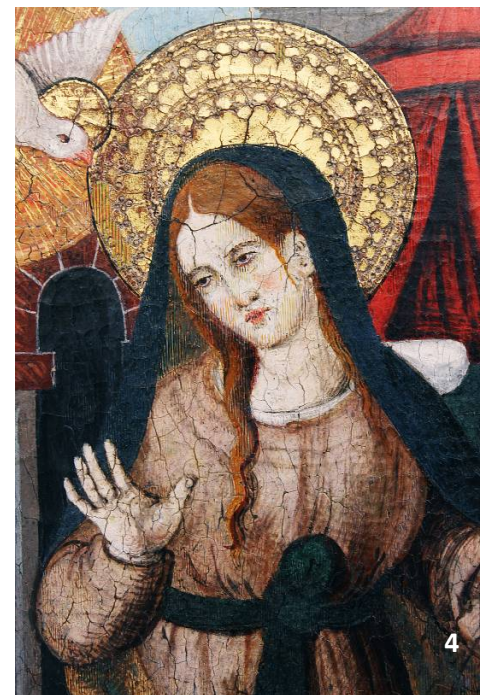
1.- Estado inicial de la tabla central
2.- Resultado final de la tabla central



- 1.- Estado de la obra antes de la reintegración cromática
- 2.- Resultado tras la reintegración cromática
- 3.- Estado tras el estuca de las lagunas
- 4.- Detalle del resultado final



- 1.-Detalle inicial
- 2.- Resultado final
- 3.- Detalle Inicial
- 4.- Detalle final



- 1.-Detalle inicial
- 2.- Proceso de limpieza
- 3.- Proceso de estucado
- 4.- Resultado final



1.- Estado inicial de la obra
2.- Resultado final del retablo

**CASO 7: LA ELIMINACIÓN DE UNA INTERVENCIÓN ANTERIOR
POR MOTIVOS ESTÉTICOS Y LA APLICACIÓN DE UN SISTEMA
NOVEDOSO DE REINTEGRACIÓN DISCERNIBLE DE DORADOS.**



Resultado final de la intervención

VIRGEN DE GRACIA

Autor: Paolo de San Leocadio

Época: Finales del XV (1483?)

Medidas: 210 X 138 cm.

Técnica: Temple mixto y Oro fino

Procedencia: Iglesia Parroquial de San Miguel, Enguera

Restauradores: Berta Moreno, M^a José Martínez, Amelia Vela

Tallista: Víctor Vicente

DESCRIPCIÓN DE VALORES

Esta tabla es una de las mejores pinturas valencianas de finales del siglo XV, su valor histórico y artístico es incalculable, siendo además también un referente para devoción popular de la comarca.

En ella se representa a la Virgen entronizada con el niño, sobre un rico fondo dorado y flanqueada por cuatro ángeles músicos, con dos diminutas donantes a los pies. De indiscutible autoría al italiano Paolo de San Leocadio, tal como argumentan los historiadores Ximo Company y Isidro Puig, se puedan observar elementos de influencia valenciana, como los nimbos y fondos dorados, los brocados en el manto de la virgen, o la composición de los ángeles del fondo que recuerda a Joan Reixac, formaba parte de un retablo destruido en 1936.⁴²⁹



Detalla del rostro de La Virgen
tras finalizar la intervención

⁴²⁹ COMPANY X. PUIG I. Ficha 18 Catálogo de la exposición Lux Mundi Pág. 82-85

El italiano Paolo de San Leocadio nace en Regio nell'Emilia en 1447, pictóricamente se forma bajo la potente personalidad de Mantenga y de los miniaturistas de la corte. Desembarca en Valencia el 19 de Junio de 1472, formando parte de una comitiva organizada por el Cardenal Rodrigo de Borja, futuro Papa Alejandro VI. Llega por lo tanto a nuestras tierras con consideración de excelente maestro con tan solo 25 años. Se le considera junto a Pagano los introductores del renacimiento en Valencia. Desde su llegada y hasta su muerte en 1520 disfruto siempre de gran prestigio y reconocimiento teniendo taller activo en Valencia, en Gandia y en Vila-real.⁴³⁰

Tras su azarosa vida en guerra de la obra, escondida en Xàtiva, fue intervenida en el museo del Prado en 1961 y expuesta al año siguiente en la pinacoteca, luego viajó a Valencia para ser mostrada en el Palau de la Generalitat Valenciana y en la Diputación. En 1963 retorna a su casa, a Enguera, donde es instalada en la capilla del Baptisterio.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Esta delicada tabla estaba en un estado inadecuado para la inmensa calidad que atesora, mostraba las huellas de todos los avatares por los que había pasado, y como estos habían sido solucionados en la profunda intervención ejecutada en 1962.

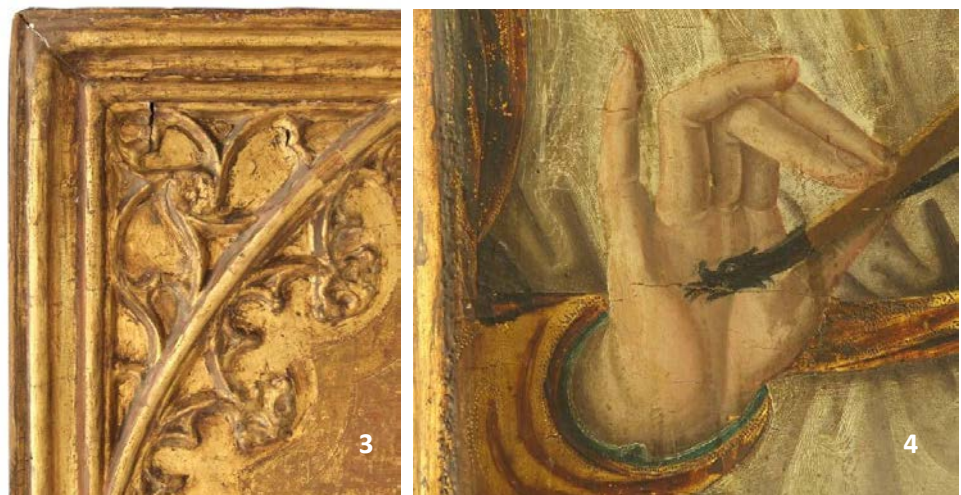
Estructuralmente, la tabla se comportaba estable, gracias a que conserva el aspa de san Andrés, únicamente es reseñable que la unión de dos de las tablas que conforma el soporte tenían cierta separación, y que esto se había traducido años atrás en una pérdida puntual de estrato pictórico, daños que se produjeron con anterioridad a la intervención anterior, con lo que desde esta a la actualidad no había movido. En el estrato pictórico, las áreas doradas se encontraban totalmente obturadas por la intervención anterior, sobre el oro fino original, se aplicó un nuevo aparejo y sobre este se aplicó al mixtión oro falso, tras lo que se patinó con un betún de Judea. Por ello tanto la talla de la mazonería perimetral como el burilado de los nimbos y del fondo habían perdido su volumen.

⁴³⁰ COMPANY, X. Ángeles de azul y oro en la catedral de Valencia. Estudio histórico y análisis estilístico. *Los Ángeles Músicos de la Catedral de Valencia Estudios previos*, Valencia, Generalitat Valenciana 2006 Pág. 47



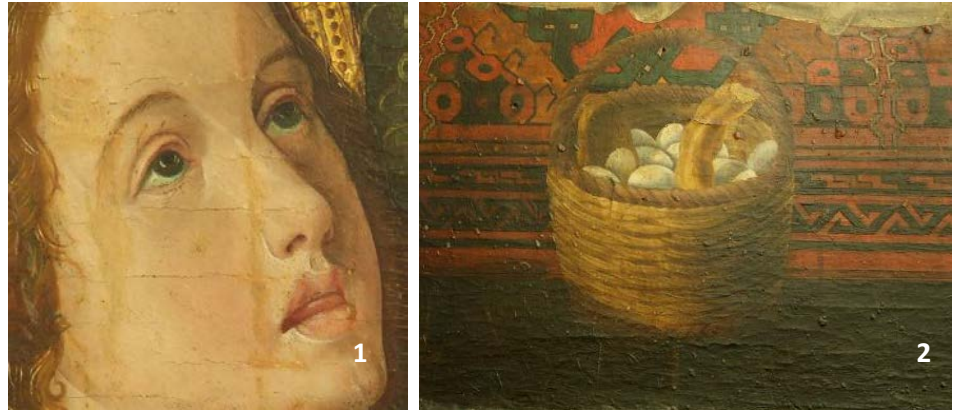
1.- Estado inicial del reverso de la tabla
2.- Estado inicial del anverso

Al igual que las áreas doradas, la película pictórica se encontraba en gran medida oculta debajo de las reintegraciones de la intervención anterior, estas además de no haberse realizado con una técnica discernible y reversible, invadían la policromía original al no restringirse a las pérdidas. Además el barniz aplicado había oxidado por lo que toda la obra presentaba un velo amarillento, a esto hay que sumarle la suciedad que se había ido posando sobre la pieza en las últimas décadas. Era también destacable la gran cantidad de gotas de cera que se localizaban en la zona baja de la obra.



1.- Detalle del estado de conservación de los dorados
2.- Detalle del estado de conservación de la policromía

- 1.- Detalle de repintes
- 2.- Detalle de gotas de cera sobre a policromía



JUICIO CRÍTICO

¿Qué patologías atentan contra la conservación del bien?

La obra no presentaba ninguna patología urgente que afectase a la conservación, por lo que la intervención se realizó para revalorizar la imagen, para que se pudiera disfrutar con toda la calidad que tenía y que se encontraba oculta.

¿Qué valores califican al bien y por tanto deben ser conservados?

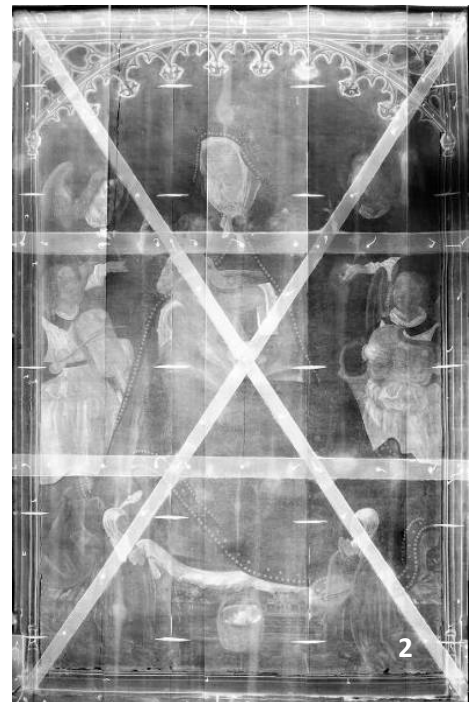
Ninguno de los materiales incorporados con anterioridad tenía la calidad mínima exigible para ser conservado, y además no aportaban ningún valor añadido a la pieza. Todos los valores que calificaban al bien estaban contenidos en la materia original, en la pintura de Paolo de San Leocadio.

¿Qué se puede eliminar y en qué medida?⁴³¹

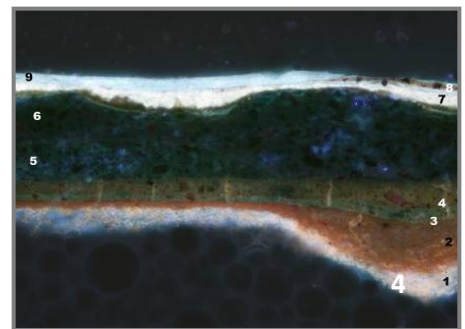
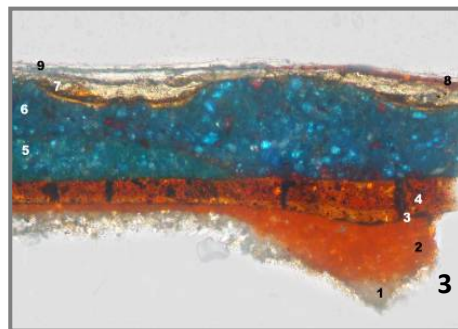
Dado que no era necesario conservar ningún dato de la historicidad de la pieza, se decidió que debían eliminarse todos los materiales no originales sobre la obra, siempre y cuando esto pudiera realizarse sin causar el mínimo daño.

Se realizó un profundo estudio previo, consistente en; análisis radiográfico, reflectografía I.R., análisis estratigráfico y de componentes, y estudio con luz ultravioleta, para poder conocer la obra y realizar el trabajo con garantías.

⁴³¹ MORENO B. NAVARRO J. L. MARTINEZ M.J. VELA A. Our Lady of Grace: A Carefully Planned Cleaning Methodology. Cleaning 2010 Valencia Pág. 97-98



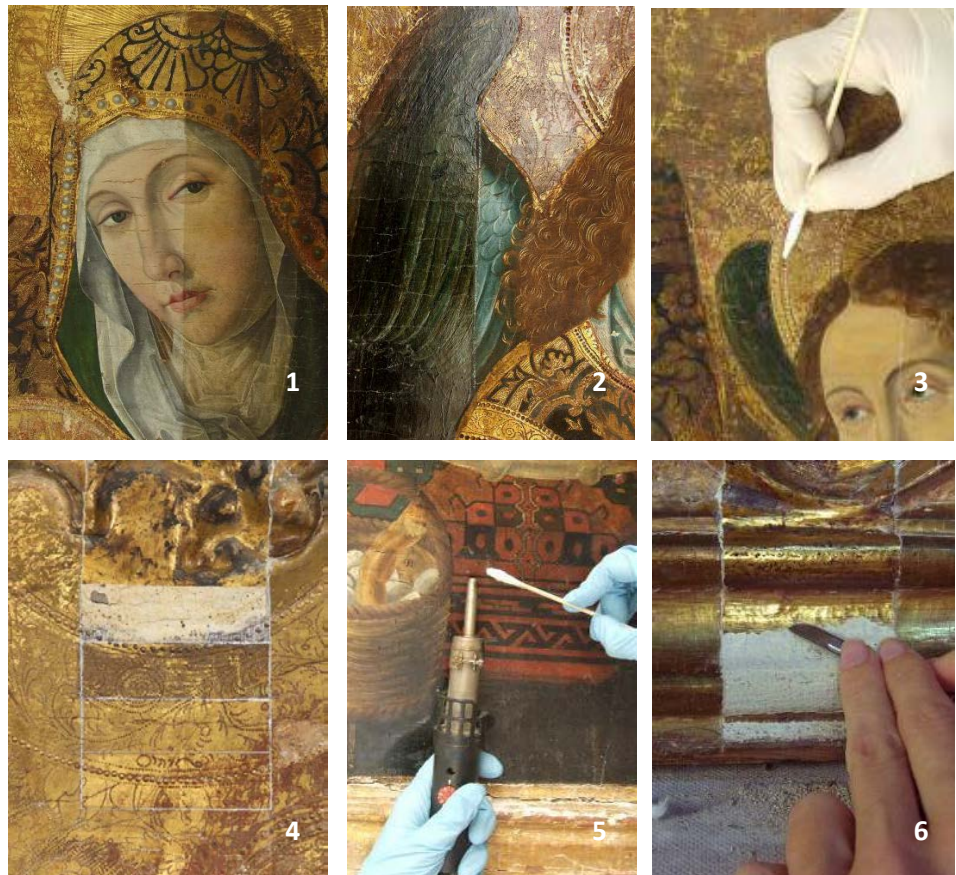
- 1.- Reflectografía infrarroja de la obra
- 2.- Radiografía de la obra
- 3.- Estratigrafía de una muestra de la obra
- 4.- estratigrafía de una muestra de policromía



Capa	Color	Espesor	Pigmentos / cargas		Observaciones
9	pardo	20	-		barniz
8	pardo	20	blanco de bario, cadmio , cromo , tierras		restos de capa de pintura
7	pardo	20	-		barniz
6	azul	50	azurita, carbonato cálcico, tierras		capa de pintura
5	azul	50	azurita, carbonato cálcico, tierras		capa de pintura
4	rojo	30	colorante rojo		capa de pintura aplicada en dos manos
3	dorado	1,2	oro (Au)	plata (Ag)	pan de oro
			98,4 %	1,6 %	
2	rojo	20-50	tierras		bol de asiento del oro
1	blanco	0-20	yeso		restos de aparejo

El proceso de eliminación de materiales ajenos sobre la obra, se realizó de forma progresiva, capa a capa para poder controlar en todo momento el proceso y así elegir el mejor método para cada caso. Las gotas de cera eran el material más superficial y por tanto el primero en ser eliminado, con el aporte de una fuente de calor y un hidrocarburo. Posteriormente se actuó sobre la suciedad superficial con una solución tampón de ph 5.5, para poder realizar los ensayos de solubilidad y elegir la disolución adecuada para poder eliminar las dos capas de barniz que se mostraron en los análisis; para la remoción de la resina alquídica se aplicó una mezcla de etanol y acetona, y para la resina de colofonia fue necesario un solvent gel de DMSO y etilacetato como para los repintes. Debajo de estos todavía se conservaba un estrato de suciedad que se eliminó con un gel de carpobol de ph 8.5.

La limpieza del redorado sobre la los fondos y arquitectura fue necesaria realizarla en varias fases. El estrato de oro falso y aparejo se sustrajo mecánicamente, humectándolo previamente, tras lo que se limpio con un gel de etilacetato y DMSO y con una emulsión grasa con un quelante (TAC). Todo este proceso fue especialmente complicado y minucioso, al tener que eliminar mecánicamente el aparejo y tener que remover la suciedad de todas las pequeñas hendiduras del burilado.



- 1.-Proceso de limpieza del barniz superficial
- 2.- proceso de limpieza del barniz superficial
- 3.- Proceso de limpieza del burilado
- 4.- Cata de limpieza estratigráfica
- 5.- Proceso de limpieza de las gotas de cera
- 6.- proceso de eliminación del aparejo antiguo sobre el oro

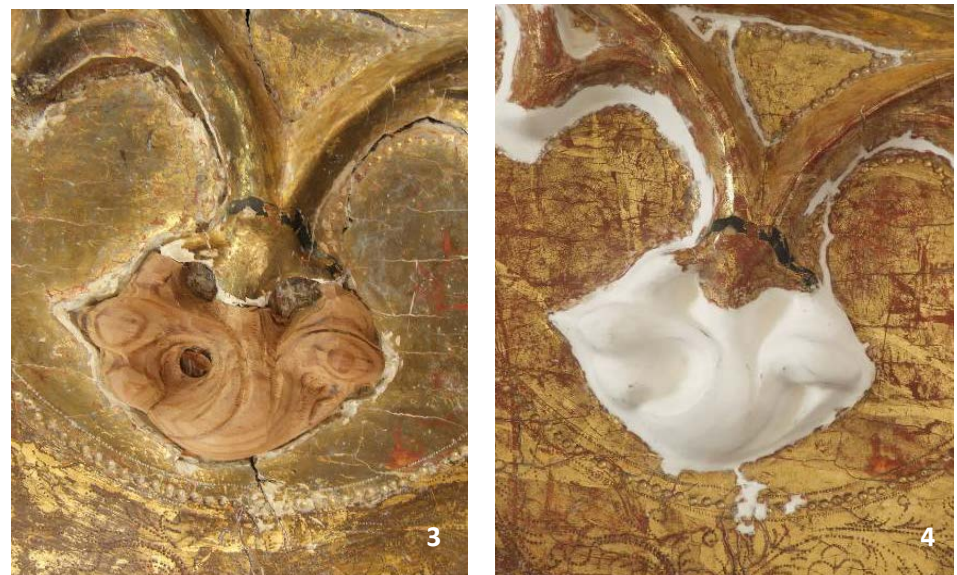


Tras finalizar la fase de limpieza fue necesario revisar la consolidación de la tabla en zonas puntuales, sobre todo allí donde se había eliminado el estucado de la intervención anterior.

¿Qué se puede añadir para mejorar la eficacia simbólica de la obra?

Dado el carácter de la obra, relevante para la arte y la historia, pero también para la comunidad cristiana de la comarca, se decidió que era imprescindible reconstruir la imagen con las menores interrupciones posibles. Por ello se reintegro tanto en volumen como en color.

Las perdidas en la mazonería se reconstruyeron en madera pino viejo y para las del estrato pictórico se eligió una masilla de carbonato cálcico y cola natural.



- 1.- Proceso de consolidación estrato pictórico
- 2.- Estado de la policromía tras la eliminación de los repintes
- 3.- Reconstrucción volumétrica de un faltante
- 4.- Estucado de faltante

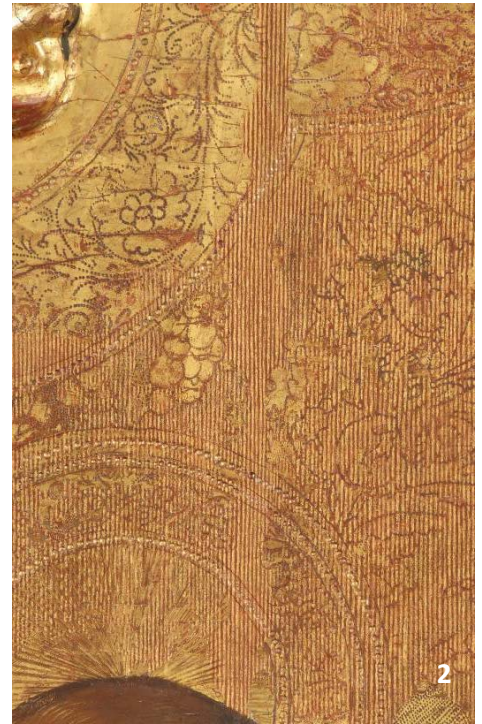


Para la reintegración cromática de la policromía, la técnica utilizada fue la selección de color, mientras que para las superficies doradas se propuso una técnica innovadora, que aportaba las características de la lamina dorada y a su vez permitía respetar y potenciar el burilado de la tabla y todo ello, además, utilizando un sistema discernible. Se practicaron líneas verticales y paralelas con amalgama de oro de 23k, que se interrumpían en los encuentros con el burilado, todo ello realizado sobre un fondo preparado con un embolado color almagra.

El resultado conseguía integrar en el conjunto los grandes barridos que sufría el fondo dorado de la tabla y hacer pasar totalmente desapercibidos las pequeñas pérdidas de policromía, obteniendo la revalorización de la pieza tanto para el arte como para la devoción.

- 1.- Resultado del proceso de estucado
- 2.-Detalle del proceso de estucado
- 3.- Detalle del proceso de reintegración de dorados





- 1.- Estado de conservación inicial
- 2.- Resultado final
- 3.- Detalle proceso de estucado
- 4.- Resultado final

CASO 8: DESCUBRIMIENTO DE UNA INTERESANTE OBRA PARA LA HISTORIA DEBAJO DE NUMEROSOS REPINTES.



Resultado final de la intervención

CRISTO PATIENS

Autor: Anónimo

Época: Principios del XVI

Técnica: temple mixto sobre tabla

Medidas: 86 X 69 cm

Procedencia: Real Colegio y Seminario Corpus Chirsti

Restaurador: Carmen Cardona

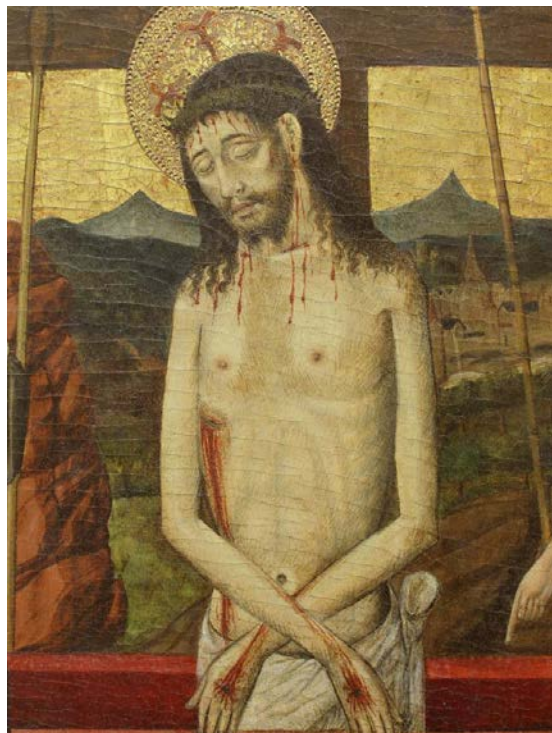
Tallista: Víctor Vicente

DESCRIPCIÓN DE VALORES

Esta tabla anónima de principios del siglo XVI se conservaba en una estancia privada del Real Colegio y Seminario Corpus Chirsti de Valencia, no teniendo, por ello, valor devocional de ningún grupo concreto de feligreses.

La peculiaridad de esta obra era ser un ejemplo de pequeño retablo concebido para un uso devocional privado, tal como se señala en los estudios realizados por Daniel Benito Goerlich.⁴³² Sobre un fondo de paisaje, la conmovedora imagen del *Cristus Patiens*, evocación del cadáver martirizado del Redentor, con el gesto afligido, aparece erguido sobre el sepulcro abierto y apoyado en la cruz. A sus pies, hay un diminuto *Agnus Dei*, y a ambos lados, en actitud de veneración, san Francisco de Asís, que exhibe sus estigmas, y san Juan Bautista, que como Precursor señala al corderillo. La parte superior tripartita, y de estilo más arcaizante, ofrece al centro la escena de la Anunciación de María, flanqueada por San Miguel y una santa mártir que podría ser Santa Lucía.

Durante el proceso de intervención se descubrió una pintura anterior de muchísima calidad artística.



Detalle del resultado final de la intervención

⁴³² BENIO GOERLICH D. Ficha 87 Catálogo de la exposición Pulchra Magistri Pág. 470

ESTADO DE CONSERVACIÓN⁴³³

Esta desconocida obra, descubierta para los investigadores gracias a la restauración, estaba oculta bajo un repolicromía que abarcaba todo el conjunto, a lo que se sumaban repintes posteriores que la desmerecían aun más.



Estado inicial de la obra

El soporte leñoso estaba muy debilitado estructuralmente al haberse perdido sus dos travesaños. Este hecho permitió que las cuatro piezas que conforman la tabla se movieran libremente, con lo que tenían cierto alabeo, así como fisuras y grietas en las uniones de las tablas, e incluso una importante fractura vertical en la zona central de una de ellas. Esta fisura provocó que en un intento de sujeción se le adhiriera unos pequeños y finos trozos de chapa de madera con un empaste de yeso.

⁴³³ CARDONA C. Campaña de restauración patrimonial Pulchra Magistri Pág. 167-177

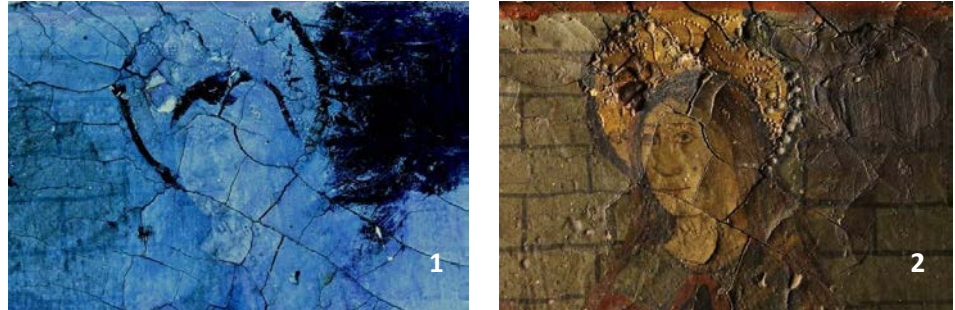


En cuanto al estrato pictórico, las diversas e indebidas actuaciones que ha sufrido con el paso del tiempo han dejado sobre la obra una representación formal totalmente desvirtuada de la primitiva.

Tras un primer análisis organoléptico de la policromía, se observó una obra muy oscurecida por la acumulación suciedad superficial, en la que se advertían toscos repinte de muy baja calidad por encima de una gruesa capa de barniz oxidado, además de pequeñas pérdidas de poca importancia. Pero, tras estudiarla en profundidad, se descubrió que lo que se estaba observando eran estratos superpuestos sobre una capa homogénea y continúa de una intervención de repolicromado total del conjunto, siendo la probable causa de esta intervención la de subsanar los daños producidos por una fuente de calor, en dos zonas puntuales de la obra. Este dato se conjeturo tras eliminar el repolicromado y poder observar los daños de la pintura primitiva.



- 1.- Detalle del estado de conservación del soporte
- 2.-Detalle de conservación del soporte
- 3.- Detalle del estado inicial de la policromía
- 4.- Detalle de la policromía tras la limpieza



Se constataron tres intervenciones de importancia. En primer lugar y más reciente, la correspondiente a unos repintes de aspecto mate, que se realizaron directamente sobre el barniz o sobre estucos de tipo oleoso; un segundo momento correspondiente a un cambio de iconografía en la figura de la izquierda, y un tercer estrato que correspondía al repolicromado total de la obra.

Además, la policromía presentaba gran cantidad de craquelados y abolsamientos causados por la falta de flexibilidad de la película pictórica y la preparación, debido al envejecimiento del aglutinante.

También era de destacar, un importante ataque de insectos xilófagos en los listones que conforman la moldura que enmarca la tabla, que ha provocado la pérdida parcial tanto del estrato dorado como del soporte, aunque en este momento ya no estaba activo.



- 1.- Detalle de fotografía ultravioleta
- 2.- Detalle del estado inicial de la policromía
- 3.- Detalle de las pérdidas de estrato pictórico y ataque de insectos xilófagos

JUICIO CRÍTICO

¿Qué patologías atentan contra la conservación del bien?

Las grietas y los abolsamientos eran tan acusados que en zonas puntuales se corría el peligro de desprendimientos inmediatos. Por lo que la primera y urgente acción que se realizó fue el sentado puntual de la policromía con cola orgánica. Por otra parte, también la libertad total de movimientos de la estructura de la obra, debido a la pérdida de los travesaños originales, colocaba a la obra en una situación límite. Por lo que se decidió restituir los travesaños desaparecidos.

Este proceso consistió en la colocación de travesaños móviles con madera de pino curado, mediante un sistema de muelles atornillados a pequeñas maderas encoladas intermitentemente cada diez centímetros al soporte original. Estos travesaños fueron tallados para acoplarse perfectamente a la curvatura de la obra y desbastados en las zonas que se conservaban las puntas de los clavos originales para que se insertaran en su interior, dado que estos no iban a ser eliminados. Todo ello logro devolverle la consistencia estructural al soporte.

La eligió este sistema móvil de travesaños para evitar incorporar unos refuerzos rígidos que pudieran ser la causa con el tiempo de daños en la obra. Se pensó, que como las tablas eran finas y se habían movido libremente durante años que una sujeción excesiva podía ser contraproducente, que era mejor dejar cierta capacidad de movimiento a las tablas.



1.- Detalle del sistema de travesaños móviles nuevos
2.- Detalle del rebaje en los travesaños nuevos para conservar los clavos de forja originales
3.- Detalle del resultado final



¿Qué valores califican al bien y por tanto deben ser conservados?

Se consideró que era imprescindible conservar Los clavos de forja originales aunque ya no ejercieran la función para la que fueron utilizados. Son parte integrante de la obra y testimonio de los modos de hacer de los artistas y de la tecnología de un momento determinado. Hay que recordar que durante años han sido eliminados de forma sistemática, al ser los causantes en muchos casos de pérdidas de estrato pictórico, debido a su oxidación y la consecuente ganancia de tamaño.

Los materiales añadidos en las sucesivas intervenciones sobre la obra habían ocultado por completo la policromía original, pero no todas estas intervenciones habían sido realizadas con la misma intencionalidad. La mayoría de ellas las consideramos repintes porque eran un intento de disimular daños puntuales, y además estos habían sido realizados con muy poca profesionalidad. La duda se centraba en determinar si se podía eliminar el estrato total considerado como repolicromía, en el que incluso se había cambiado la iconografía de los santos que veneran a Cristo, para poder disfrutar de la obra original o conservarlo como testimonio de su evolución en el tiempo, y por ello, apreciarlo como una nueva obra.

¿Qué se puede eliminar y en qué medida?

Al ser una repolicromía de baja calidad y esta no estar sujeta a culto se decidió su eliminación, tras constar con diferentes pruebas que el estrato original se conservaba en muy buenas condiciones.

- 1.- Cata limpieza estratigráfica
- 2.- Proceso de limpieza de la Anunciación



La repolicromía se eliminó de manera mecánica y con productos químicos, con una emulsión gelificada. Previamente se habían eliminado capa a capa los restos de cola de la protección, la suciedad superficial, los repintes y el barniz oxidado. Tras el proceso de limpieza nos encontramos con una policromía mucho más viva y delicada aunque en algunos puntos erosionada por una limpieza previa excesiva, y con un cambio icnográfico sorprendente, donde en la repolicromía se representaba a San Agustín se escondía en origen San Francisco.



- 1.- Estado inicial
- 2.- Fotografía ultravioleta
- 3.- Proceso de estucado
- 4.- Resultado final

¿Qué se puede añadir para mejorar la eficacia simbólica de la obra?

En cuanto a las decisiones sobre que se podía hacer para mejorar la lectura de la obra, se considero imprescindible la reintegración de las lagunas situadas sobre la policromía, pero no se creyó necesario reconstruir las perdidas sobre la moldura perimetral, porque se pensó que se lograba igualmente la eficacia de los valores de la obra y así se intervenía lo menos posible.

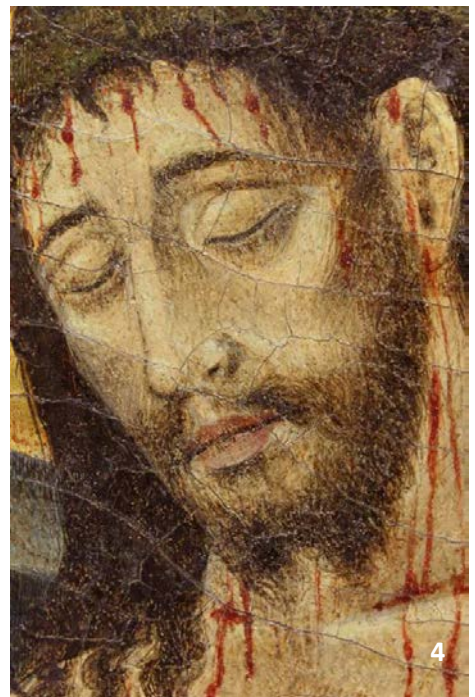
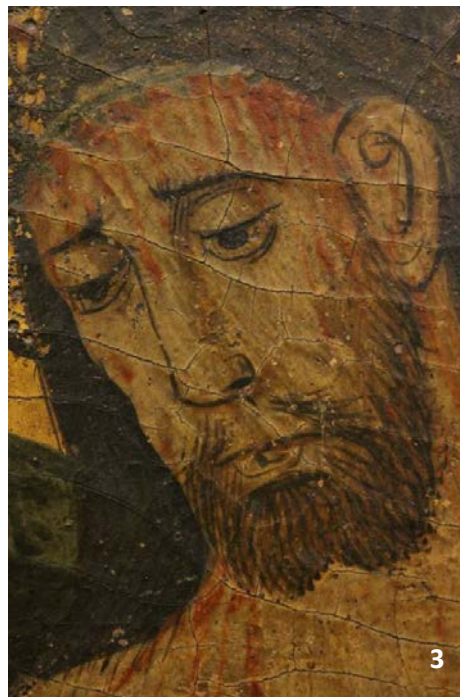
Todas las lagunas sobre la policromía se estucaron a nivel y se le aplicó una textura para facilitar su integración con el craquelado adyacente. El estuco elegido fue de color blanco y estaba compuesto por carbonato cálcico aglutinado con cola orgánica.

Para la reintegración cromática de las lagunas que no había duda de cómo era lo perdido se eligió la selección de color, con la técnica del *tratteggio* con la que se conseguía restablecer la unidad formal y cromática, por contra, en las dos grandes lagunas que no había información suficiente para reconstruir el tejido figurativo sin inventar absolutamente nada se eligió la abstracción cromática.

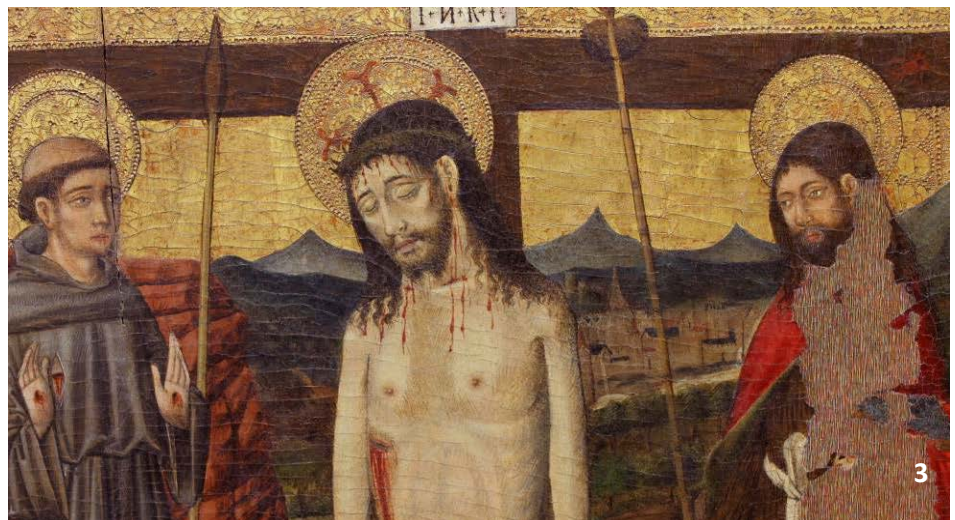
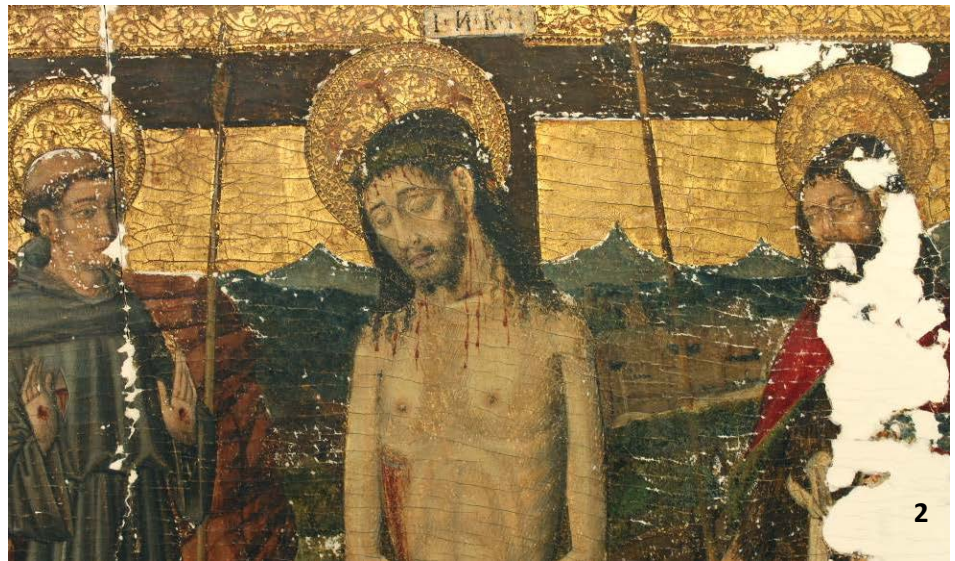
Para finalizar, una vez ajustado el color sobre la superficie, se aplicó un barniz alifático con compresor para saturar los colores, homogeneizar la superficie de brillos y protegerla de las condiciones ambientales. Y pese a toda su desafortunada existencia, gracias a su calidad técnica, ha llegado a nuestros días.

- 1.- Detalle del proceso de estucado
- 2.- Detalle del resultado final





- 1.- Detalle inicial del San Francisco
- 2.- Resultado final
- 3.- Detalle inicial del rostro de Cristo
- 4.- Resultado final



- 1.- Detalle inicial del estado de conservación
- 2.- Estado tras el proceso de estucado
- 3.- Resultado final



Resultado final

**CASO 9: DESARROLLO Y APLICACIÓN PRÁCTICA DE UNA
TÉCNICA DE REINTEGRACIÓN CROMÁTICA DISCERNIBLE PARA
TAPICES, INSPIRADA EN EL TRATEGGIO.**



Resultado final de la intervención

TAPIZ DE LA SANTA CENA

Autor: Atribuido al Mestre Joan Falsison

Época: Segundo tercio S. XV

Técnica: Tapiz de seda y lana

Medidas: 215 X 735 cm

Procedencia: Catedral de Santa María de Tortosa

Restauradores: Sonia Navío, María Gámiz

DESCRIPCIÓN DE VALORES⁴³⁴

El tapiz de la Santa Cena es una obra excepcional de gran belleza y magnífica ejecución técnica, por lo que tiene su valor artístico e histórico son muy importantes. Está formado por tres escenas elaboradas individualmente y unidas con posterioridad. La escena central, de mayor tamaño, es la que proporciona el título al tapiz y en las otras dos se encuentran representadas la entrada de Jesús en Jerusalén y la Oración en el Huerto. A lo largo de sus más de siete metros de longitud, destaca la calidad y variedad de los rostros, la curiosa representación de los objetos depositados en la mesa y el intento de perspectiva, marcado por la cuadrícula que simula baldosas en el suelo.

Datado en el segundo tercio del s. XV, son evidentes las reminiscencias estilísticas de la tapicería flamenca de la época. No se sabe con exactitud su autoría y el lugar de fabricación al carecer del monograma de tapicero o marcas de la ciudad. Según los estudios realizados por eruditos en la materia, podría atribuirse al maestro de origen flamenco Joan Falsison, documentado durante dos décadas en la ciudad tarraconense. Al apreciarse las técnicas de la tapicería flamenca, pero con cartones de talleres valencianos. Está confeccionado con lana y seda, siendo los recursos técnicos empleados en su ejecución los *relais* y el plumeado o trapiel en las graduaciones de color.

Los textiles históricos son un conjunto de objetos patrimoniales de singulares características que los diferencian notablemente del resto de los bienes muebles, no sólo por la diversidad de sus materiales constitutivos y por su diversidad tipológica, sino también, por la finalidad utilitaria con la que fueron creados. Dentro de este grupo, los tapices merecen una mención aparte. El tapiz es un textil de gran formato, en auge a finales de la Edad Media, confeccionado para decorar los amplios muros de iglesias o los paramentos de estancias palaciegas. Símbolo de poder y riqueza, proporcionaban prestigio y estatus social a quien los poseía. Eran productos de elevado coste por la calidad y cantidad de material empleado, y por su compleja manufactura.

El valor devocional de la obra es escaso al estar fuera del ámbito destinado en el templo al culto, forma parte de la exposición permanente del Museo de la catedral.

⁴³⁴ MUÑOZ SEBASTIAN J. Ficha 46 Catálogo de la exposición Pulchra Magistri Pág. 378

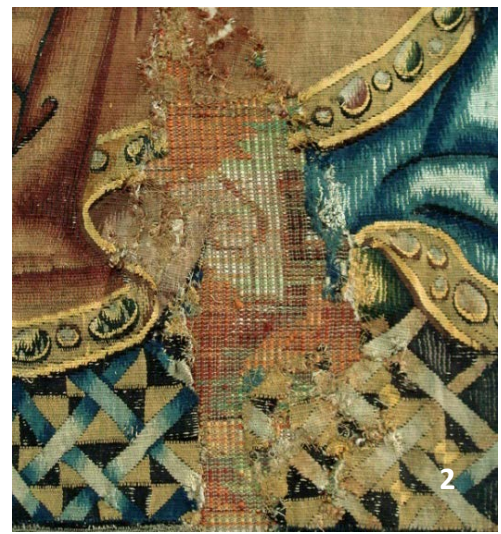


1.- Detalle inicial de la obra
2.-Detalle inicial de la obra

ESTADO DE CONSERVACIÓN⁴³⁵

El estado de conservación de la obra a nivel estructural era bueno, aunque presentaba algunas patologías que con el tiempo podían poner en peligro su conservación. A nivel estético, los parches colocados en antiguas intervenciones ofrecían una lectura no adecuada que distaba bastante de su concepción original. En concreto se trataba de dos lagunas, de forma irregular de aproximadamente 55 x 25 cm, localizadas en la cara y en la parte inferior de uno de los personajes centrales. Las reposiciones estaban realizadas con restos de alfombras colocados por el reverso y sujetos con burdos zurcidos que producían deformaciones y tensiones al soporte.

Los tapices como cualquier textil están expuestos a los cambios termohigrométricos naturales que provocan el encogimiento y dilatación constante de las fibras. Además deben de soportar su elevado peso, dada la verticalidad del sistema de exhibición que provoca abolsamientos. Las tensiones ejercidas derivan en desgarros, roturas y costuras de *relais* que se abren con el paso del tiempo. A estos factores de alteración se suman otros habituales en textiles como el envejecimiento matérico de los materiales constitutivos, la fotodegradación y la posibilidad de ataque de lepidópteros por la presencia de lana. Los daños más significativos de este tapiz, aparte de los citados anteriormente, eran la acumulación de polvo, manchas puntuales y antiguas intervenciones. Se observan parches e injertos de restos de alfombras o de otros tapices, pero también retejidos y numerosos zurcidos de burda factura.



- 1.- Detalle inicial de estado de conservación de la obra
- 2.- Detalle inicial de injerto de tela de alfombra

⁴³⁵ GAMIZ M. Campaña de restauración patrimonial exposición Pulchra Magistri Pág. 204-207

JUICIO CRÍTICO

¿Qué patologías atentan contra la conservación del bien?

Ninguna de las patologías, descritas con anterioridad, en el momento de la intervención suponía un riesgo inminente para la integridad del tapiz. Aún así, era imprescindible subsanar las dos grandes roturas y cerrar los *relais* abiertos. La intervención por tanto fue de carácter parcial y priorizando el proceso de consolidación.

¿Qué valores califican al bien y por tanto deben ser conservados?

Las intervenciones anteriores no aportaban ningún valor añadido a la obra, los valores que califican a la pieza están en su calidad artística e histórica.

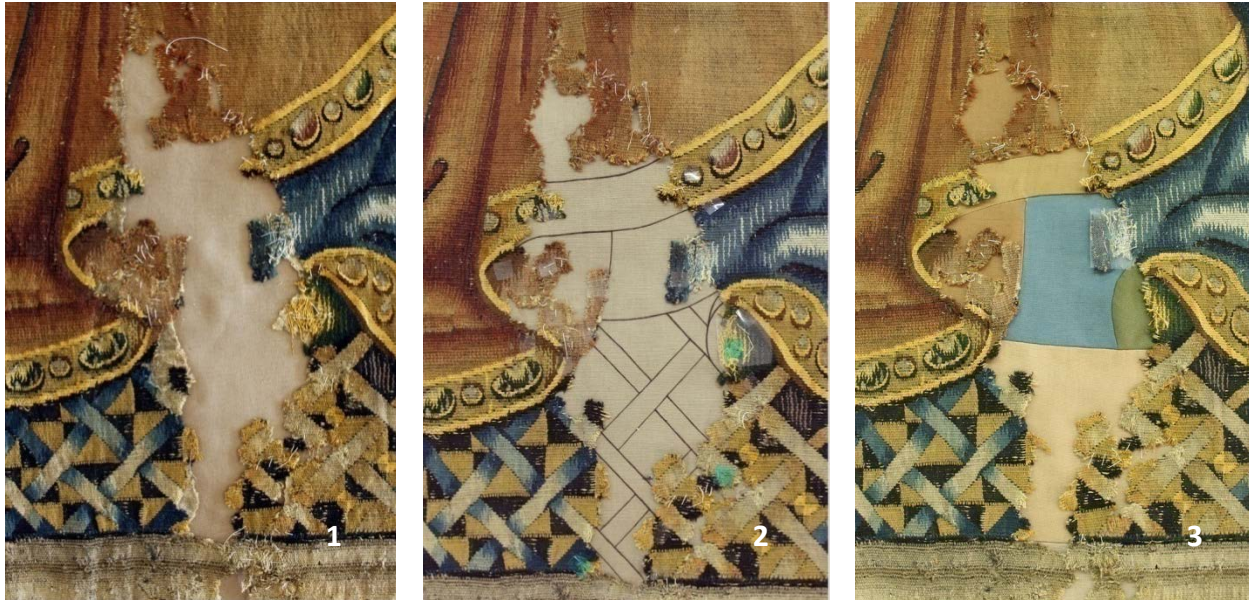
¿Qué se puede eliminar y en qué medida?

Se decidió, para mejorar la lectura de la obra, retirar los parches de las antiguas intervenciones y sustituirlos con otros que se integraran de forma más adecuada. También se realizó una minuciosa limpieza mecánica por anverso y reverso para eliminar la acumulación de suciedad superficial.

¿Qué se puede añadir para mejorar la eficacia simbólica de la obra?

En la especialidad de restauración textil la metodología aplicada en el proceso de consolidación conlleva la colocación de soportes parciales o totales que deben de ser tintados para integrarse ópticamente, dado que se ven por el anverso de la obra. Existen diferentes variantes en función del estado de conservación, del tipo y dimensión del daño, de la ubicación y la tipología de la pieza a intervenir. En este caso, la ubicación de la laguna era fundamental por la pérdida de información que suponía, en la cara y en la mano y por la posición tan relevante que ocupaba en el centro del tapiz.

El tratamiento debía ser lo menos intervencionista posible, conseguir su integración visual, tanto del color como de la textura, adaptarse a los movimientos naturales del tejido, ser discernible y además reversible. Como consecuencia se realizaron diversos ensayos para establecer la metodología de trabajo que se adecuara mejor a las necesidades de estas lagunas.



- 1.- Prueba uno con tejido de lino liso
- 2.- prueba dos con un dibujo por aproximación lineal
- 3.- prueba tres con tonos planos por aproximación tonal

La primera prueba que se realizó fue con un tejido de lino natural y otro de algodón tintado con la finalidad de obtener una tinta neutra. Al poseer el tapiz un marcado carácter pictórico se pensó que esto permitiría la absorción en el conjunto, pero debido a la ubicación de las lagunas, el impacto visual era evidente.

En la segunda prueba se utilizó el mismo tejido y se dibujó con acuarela la silueta de las formas faltantes buscando conseguir mediante una aproximación lineal una mejor lectura con la integración del nuevo soporte. Este es un recurso muy utilizado en la especialidad de pintura que permite una lectura más aproximada al recomponer la silueta de las partes perdidas. Extrapolando este sistema a la especialidad de textil, se podía sustituirse la línea pintada por un bordado efecto cordoncillo. La línea ayudaba a entender el dibujo, pero el monocromismo seguía predominando y dificultaba la absorción.

Como consecuencia de estos primeros resultados, se planteó la recomposición de los faltantes por superficies de color en vez de con línea. Se tintaron tejidos de diferentes tonalidades y se unieron mediante costura reproduciendo la forma. El resultado fue aceptable, pero no al nivel de nuestras exigencias ya que las manchas de color tenían demasiado protagonismo al ser superficies tan uniformes y creaban además un efecto vidriera.

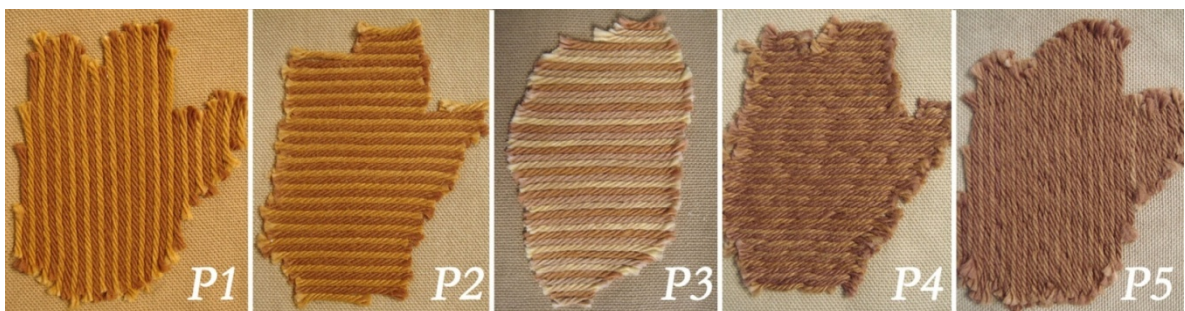
El siguiente paso fue buscar un método en el que se consiguiera la vibración del color y que facilitara la integración tal y como lo es el

rigattino en la reintegración pictórica. Así pues, se investigó la manera de reproducir este sistema de rayado vertical. El material seleccionado fue hilo de algodón, utilizando dos tonalidades por área de color, dispuestos alternativamente para conseguir la vibración buscada.

El problema surgió en la orientación de los hilos, estableciéndose un debate con el resto de trabajadores del taller de restauración. Los restauradores del área de pintura acostumbrados a realizar el *rigattino* verticalmente no contemplaban otra opción. Las restauradoras de textil, sin embargo, abogaban por la disposición horizontal para continuar la dirección marcada por el ligamento del tapiz e integrarse mejor en cuanto a textura. Las pruebas realizadas en ambos sentidos confirmaron la mayor efectividad del trazado vertical.

Sólo faltaba planificar un método de trabajo que respondiera a todas las necesidades. Teníamos la ventaja de poder actuar de manera independiente los injertos, para a posteriori fijarse sobre el perímetro de la laguna con punto de restauración en el tapiz.

P1	Hilos en disposición vertical. Utilización de dos tonalidades. Unión al soporte mediante la aplicación de Beva® film y plancha.
P2	Hilos en disposición horizontal. Dos tonalidades. Unión al soporte mediante Beva® film en mesa caliente.
P3	Hilos en disposición horizontal. Tres tonalidades. Unión mediante Archibond®.
P4	Hilos en disposición horizontal. Dos tonalidades. Sujeción de los hilos mediante costura con hilo de seda de dos cabos.
P5	Hilos en disposición vertical. Dos tonalidades. Sujeción de los hilos mediante costura con hilo de seda de dos cabos.



Se plantearon dos opciones para fijar los hilos, mediante un adhesivo o por costura. Como adhesivo se eligieron Beva® film y Archibond®. Ambos adhesivos son termoplásticos y necesitan calor para regenerar la lámina adhesiva por lo que se aplicó en un primer momento a través de una plancha. Sin embargo, la presión ejercida producía un aplastamiento de los hilos. Para subsanar este inconveniente se introdujo una nueva muestra en la mesa caliente y se consiguió reducir algo el aplastamiento. El resultado no fue satisfactorio y primaron las desventajas sobre la única ventaja que consideramos: la menor inversión de tiempo en realizar el tratamiento. Además, la reversibilidad nunca es total, son productos que se ofrecen como reversibles mediante la aplicación de calor y uso de disolventes, pero la realidad es que su total eliminación es imposible. Un potencial deterioro podría ser la pérdida de adhesión con el paso del tiempo provocado por los movimientos naturales del tapiz y la tensión ejercida por su propio peso. Desechado este método se realizó la última y definitiva prueba. La sujeción por costura que consistió en fijar los hilos uno a uno sobre el nuevo soporte mediante hilos de seda con una puntada que seguía la torsión del hilo.

El proceso se inició con el tintado de todos los hilos necesarios, un total de treinta tonalidades diferentes, al igual que el nuevo soporte de algodón, en este caso con una coloración similar al lino natural, aunque este tejido quedaba totalmente oculto por los hilos de algodón.

Los tintes utilizados fueron sintéticos, de tipo comercial, testados en restauración de textiles. Una vez alineadas las fibras se calcó el perímetro exacto de la laguna sobre el nuevo soporte. Éste se trasladó a un bastidor para facilitar el proceso de fijación de los hilos. Uno a uno se fue cosiendo y fijando los extremos por el reverso. Finalizado este paso, los injertos se trasladaron a las lagunas del tapiz. Los hilos se tintaron a bajo tono del original para potenciar así la discernibilidad de la intervención. La superficie conseguida, mediante la agrupación paralela de los hilos, adquiere una textura rugosa que permitió la integración con las áreas originales adyacentes.

Solucionadas las grandes lagunas, quedaban por intervenir numerosos injertos, parches, retejidos y zurcidos. Se estableció un orden de actuación y selección en función del tamaño.

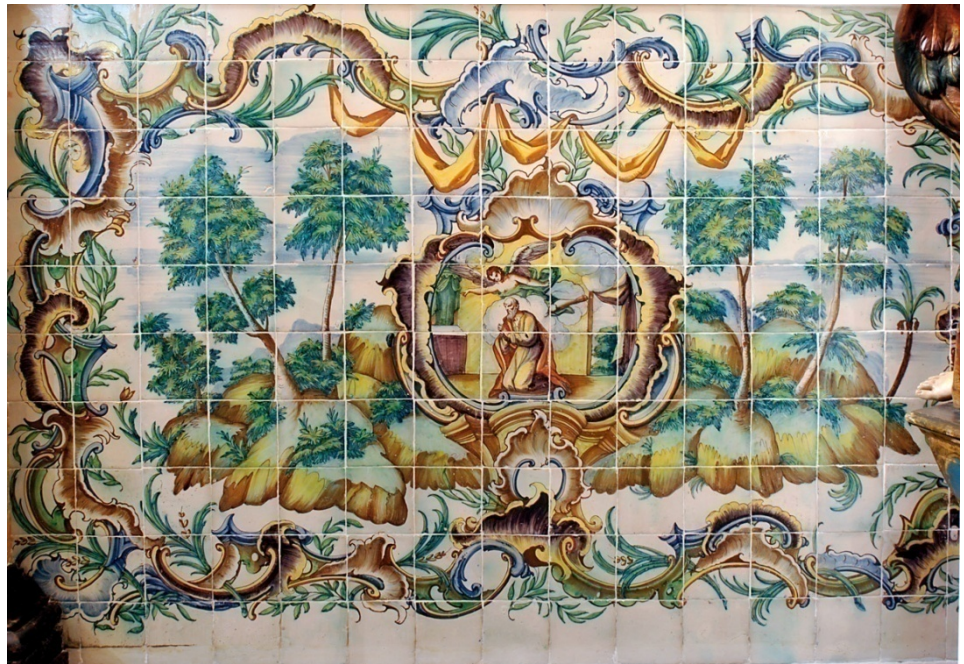
Finalizada la intervención quedó confirmada la viabilidad de este método de trabajo. El resultado fue satisfactorio puesto que se consiguió la recuperación de la unidad estructural y estética así como

aplicar las premisas de discernibilidad y reversibilidad. La primera es notoria por la aplicación de una gama bajo tono y la segunda es total al realizarse el injerto de manera independiente y fijarse mediante costura. Con este método de consolidación y reintegración basado en la técnica de *rigattino* pictórico se establece un sincretismo entre ambas especialidades tan aparentemente diferenciadas.



- 1.- Planteamiento del dibujo a reconstruir sobre el tejido nuevo
- 2.- Reintegración del faltante de forma independiente
- 3.- Resultado final
- 4.- Resultado final de otro faltante

CASO 10: UN PROCESO EMBLEMÁTICO PARA SALVAGUARDAR UN EXTRAORDINARIO CONJUNTO AZULEJERO DEL DETERIORO CONTINUO QUE LE PRODUCÍA LA HUMEDAD.



Resultado final de la intervención

La colección cerámica de San Juan de la Cruz

Autor: Anónimo

Técnica: Cerámica. Azulejería

Época: Mediados S. XVIII

Medidas: 6.000 piezas de 21,5 X 21,5

Procedencia: Iglesia de San Juan de la Cruz

Restaurador: Coordinador Andrés Ballesteros

DESCRIPCIÓN DE VALORES

Esta gran obra de cerca de 6.000 piezas, recubre los zócalos de las paredes de las capillas de San Juan de la Cruz. De estilo Barroco, fueron confeccionadas entre 1750 y 1775, siendo este conjunto una verdadera revolución y uno de los ejemplos más representativos del auge de la azulejería valenciana. Por ello, valor artístico, histórico y simbólico del conjunto es importantísimo.

Se plasman temas muy variadas, tanto sacros como profanos. Es una magnífica eclosión de formas y colores, el capricho por el capricho. Ramas y guirnaldas entrelazadas, buscan posturas imposibles entre árboles frondosos, palios, ángeles y diosas paganas; arquitecturas retorcidas, cascadas y rocallas, que a su vez sirven de marco pictórico para cada representación.⁴³⁶

A finales del S. XVII la cerámica valenciana vuelve a ser la gran protagonista en el campo de las artes suntuarias españolas, cobrando mayor importancia la azulejería frente a las piezas de forma. En esta época, es cuando se puede hablar del verdadero resurgir de la azulejería valenciana. Con multitud de obras y diseños, y una amplia dispersión geográfica, llegando incluso al norte de África, muestra aplicaciones tan variadas como zócalos, pavimentos, altares, retablos callejeros, escaleras, sotabalcones, cocinas, vía crucis, etc.

Tipología de panel. Resultado tras la intervención



⁴³⁶ BALLESTEROS LABRADO A. *Zócalos de azulejería valenciana de la iglesia de San Juan de la Cruz*, Ficha 181 del Catálogo de la Exposición La Gloria del Barroco de la Luz de las Imágenes. Edita: Generalitat Valenciana Pág. 608-611

ESTADO DE CONSERVACIÓN⁴³⁷

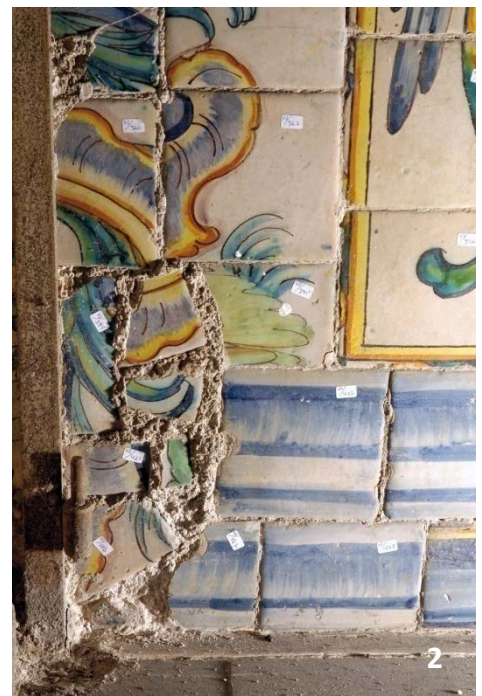
El estado de conservación de este increíble conjunto azulejero era muy malo, el abandono durante décadas pero sobre todo los problemas provocados por la humedad, sobre todo por capilaridad, han hecho que esta extraordinaria obra necesitase una intervención urgente. Hay que recordar que esta obra tiene la condición de revestimiento de los zócalos de las capillas.

La humedad se transmitía, a través de los muros, arrastrando todo tipo de agentes contaminantes, que provenían, tanto del propio muro de ladrillo como de los morteros empleados para la construcción y agarre de la azulejería. Esta humedad sube por los muros y es absorbida directamente por el poroso reverso de cada uno de los azulejos, y esto se traducía en condensación de agua en el interior de la pasta cerámica.

Esto se reflejó en la aparición de sales cristalizadas en tres espacios; en el interior de la pasta cerámica (criptoflorescencias), entre el soporte de barro y la capa vítrea (subflorescencias) y por encima de la capa vítrea (eflorescencias). Estas sales, al cristalizar aumentan hasta 300 veces su tamaño inicial rompiendo todo los estratos, independientemente de su naturaleza o dureza.



1.- Detalle de los daños por sales eflorescentes
2.- Detalle inicial de reposición antigua



⁴³⁷ BALLESTEROS A. La profusa ornamentación de San Juan de la Cruz. Campaña de restauración patrimonial exposición La Gloria del Barroco Pág. 215-233

El problema de las cerámicas de San Juan de la Cruz, es que este proceso de cristalización se venía repitiendo desde hacía décadas convirtiendo las sales cristalizadas solubles en agua, en sales carbonatadas totalmente insolubles, y de muy difícil eliminación. Además de provocar innumerables pérdidas de vidriado y roturas en los bizcochos.

Está misma humedad en los muros de los zócalos, también provocó la cristalización de las sales en el interior del muro, derivando en la separación de la azulejería con respecto de su soporte arquitectónico, llegando incluso a desprenderse piezas causando su rotura y su posterior desaparición.

Estas caídas, propiciaron a lo largo de los años intervenciones para subsanar estos daños, por lo que se encontraron reparaciones con morteros de cemento, piezas mal colocadas o desubicadas, e incluso, recolocación de piezas industriales blancas.



Estado de conservación inicial de un panel con gran cantidad de piezas recolocadas de forma errónea e inadecuada

El hecho de que la iglesia haya estado cerrada durante tres décadas no favoreció a su estado de conservación, pero también puede ser la causa de que este importante conjunto siga en el lugar para el que fue creado. Y que las reparaciones sufridas no hayan sido tan generalizadas como lo podrían haber sido.

Resumiendo, se tenían piezas fragmentadas in situ, juntas de mortero poco apropiadas entre azulejos, restos de morteros de cemento, restos de cera de velas, piezas descontextualizadas, y apliques metálicos y eléctricos repartidos por la superficie de los paneles.

Estado inicial de uno de los paneles



JUICIO CRÍTICO

¿Qué patologías atentan contra la conservación del bien?

La principal variable a tener en cuenta en el juicio crítico y que marcó las decisiones tomadas fue la necesidad de frenar el principal problema que afectaba a la integridad de todo el conjunto, la humedad por capilaridad. Tras el estudio pormenorizado, de cada una de las piezas que componía el conjunto, se decidió que se tenían que intervenir en 4.300 piezas de las 6.000 que se conservan. De las cuales, fue necesaria la extracción en 2.400 casos, el resto se trataron in situ.

Para poder realizar la extracción fue necesario efectuar una exhaustiva de documentación fotográfica, el levantamiento planimétrico de los paneles, la toma de micromuestras para su análisis y la catalogación de cada una de las piezas de cada panel, colocando una etiqueta con un número para signar temporalmente las piezas.

Una vez enumeradas las piezas y limpiadas las juntas entre azulejos, se procedió a proteger el panel con doble capa de papel japonés de gramaje grueso, adherido con resina acrílica diluida en hidrocarburo.

- 1.- Proceso de siglado de cada una de las piezas
- 2.- Proceso de eliminación de morteros en las juntas de los bizcochos
- 3.- Proceso de protección de los azulejos



El fin de esta protección era principalmente proteger los bordes de los azulejos ante cualquier desconchado puntual, y en el caso de una posible rotura, que todos los fragmentos de vidriado se mantuvieran adheridos al papel para poder ser recuperados en su totalidad. Los tratamientos de extracción se efectuaron de manera mecánica y muy controlada con cinceles de diferentes tamaños y martillos de caucho y de hierro, golpeando siempre alrededor de dos centímetros por detrás del azulejo, intentando sacar con él, parte o la totalidad del mortero de agarre a la pared.

¿Qué valores califican al bien y por tanto deben ser conservados?

Ninguna de las intervenciones anteriores aportaba valor añadido a la obra.

¿Qué se puede eliminar y en qué medida?

Se eliminaron todas las reposiciones antiguas a excepción de las realizadas una década antes con criterios actuales a encargo de la Generaliat Valenciana.

En cada uno de los bizcochos de los paneles extraídos se procedió a la eliminación de las sales solubles contenidas en el interior de la pasta cerámica, mediante baños sucesivos de 24 horas en agua destilada. Este es, junto con la extracción, el proceso que realmente salva a las cerámicas de un proceso continuo e imparable de degradación. Para este hecho hicieron falta 120 cubetas, metiendo en cada una entre 15 y 20 piezas. Pasadas las 24 horas, se removía el agua y se medía la contaminación de sales con un conductímetro, se cepillaban suavemente las piezas, y se cambiaba el agua; y así hasta los 25 o 30 lavados que requería cada cubeta hasta emplear 40.000 l de agua destilada.



- 1.- Resultado tras extraer las piezas dañadas o mal colocadas
- 2.- Proceso de eliminación mecánica de los morteros antiguos
- 3.-Proceso de desalación de los bizcochos
4. proceso de sacado
- 5.- limpieza mecánica de restos

Una vez desaladas las piezas, se dejaban secar en un espacio habilitado para tal fin, combinando aire frío y aire caliente, estando entre dos y tres semanas las piezas para la total eliminación del agua de lavado.

¿Qué se puede añadir para mejorar la eficacia simbólica de la obra?

Una vez estaban subsanadas las patologías negativas de cada uno de los bizcochos cerámicos, se decidió que era imprescindible que el proceso dotara al conjunto de un sistema que en el futuro, la humedad por capilaridad, no volviera a ser un grave problema. Por ello se decidió confeccionar un sistema autoportante y aislante para cada panel.

Estos paneles se confeccionaron con placas de policarbonato de 1 cm. de grosor, específicas para casos extremos de humedad gracias a su división interna de celdillas múltiples, y un bastidor de hierro galvanizado que rigidiza la placa de policarbonato y sirve de sistema de anclaje a la pared. Se dejó una separación de diez cm. entre los paneles autoportantes y el muro, teniendo una entrada de aire por la parte inferior, y una salida por la parte superior, ayudando así a la circulación del aire y evitando la condensación de humedad entre la placa de policarbonato y el muro.

El diseño del sistema de anclaje de los paneles a la pared lo realizó el equipo de arquitectos y aparejadores que intervenían en la iglesia, del que era responsable D. Carles Boigues. Así como también, de la coordinación de todos los trabajos de reinstalación. Convirtiéndose en un proyecto ejemplar de trabajo multidisciplinar; intervinieron arquitectos, aparejadores, arqueólogos, historiadores, fotógrafos, ceramistas, químicos y restauradores.



Detalle del sistema de montaje

- 1.- Proceso de montaje en los paneles autoportantes
- 2.- Proceso de montaje de la estructura de hierro galvanizado y el policarbonato.



Para facilitar la lectura de cada panel, se decidió reconstruir todas las perdidas tanto en volumen como en forma y color, incluso aquellas que se había perdido el azulejo completo, dado que se tenía información exacta. Recordemos que el diseño de los paneles tenía una marcada simetría.

Las perdidas volumétricas del soporte se reconstruyeron con un estuco a base de celulosa, producto específico para reintegraciones volumétricas y estucados en restauración de azulejería y cerámicas de forma. Este material además de estabilidad en el tiempo, aporta baja contaminación al soporte poroso, por que presenta una calidad excepcional frente a otros materiales empleados desde hace años en reintegración volumétrica en azulejería. Dependiendo del tipo de lagunas y del tamaño de las mismas, el proceso se realizó con espátula o por vertido.

Una vez secas y lijadas las reintegraciones de volumen, se procedió al estudio del tipo de reintegración cromática y el tipo de materiales a emplear, decidiéndose el empleo de pigmentos naturales aglutinados con resina acrílica en disoluciones bajas en agua destilada, y por una técnicas con trama discernible, el reglatino.

Las piezas que se repusieron nuevas se confeccionaron íntegramente a mano, tanto el soporte como la decoración pictórica, con la misma técnica tradicional de pintado al agua sobre cubierta opaca, con la que estaban confeccionadas las 6.000 piezas de la iglesia, para su diferenciación se incorporo un sello visible de ex novo.

Para la reposición sobre el muro, en los casos en los que la extracción había sido puntual, dado que el resto del panel se había restaurado in situ, se recolocaron en la pared con un mortero tradicional de cal y arena, tal y como iban colocados en origen.



Resultado final de la intervención

**CASO 11: LAS NUEVAS TÉCNOLOGÍAS APLICADAS AL
CONOCIMIENTO DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN DE UNA
PINTURA MURAL**



Estado inicial

Glorificación de San Esteban

Autor: Vicente López Portaña 1772-1850

Técnica: pintura mural al fresco con retoques en seco

Medidas: 100 metros

Época: 1802

Ubicación: Iglesia parroquial de San Esteban Protomártir.

Restauradores: Coordinador de los trabajos Sergio Chambó

DESCRIPCIÓN DE LOS VALORES

Las pinturas al fresco de la bóveda de La capilla mayor de la iglesia de San Esteban fueron ejecutadas magistralmente por el valenciano Vicente López cuando se reformó el presbiterio a principio del S. XIX. El estilo neoclásico sustituyó al revoque barroco del XVII, el cual permaneció en el resto de la iglesia. Para sufragar la reforma, se dismanteló y vendió el antiguo retablo en 1801, pintado por Juan de Juanes y que representaban pasajes de la vida de San Esteban, siendo este adquirido por Carlos IV, actualmente está expuesto en el museo del Prado. La iglesia fue declarada monumento histórico artístico nacional en 1955.⁴³⁸

Vicente López fue pintor de cámara de Carlos IV y de Fernando VII, también fue director de la Academia de San Fernando, por lo que gozaba de un gran reconocimiento artístico a finales del S XVIII y recibía gran cantidad de encargos por parte de las instituciones eclesiásticas y civiles.

En este caso se le encargó la representación de la Glorificación del titular de la Iglesia, San Esteban, apareciendo en el centro la figura del Dios padre entre nubes, sostenido por un grupo de ángeles, frente a él, la paloma del Espíritu Santo, de la que emana un haz de luz directamente hacia el titular, situado a la izquierda y arrodillado en actitud de sumisión. Por encima aparecen la Virgen María y Jesucristo que le otorga la corona y la palma. En la parte baja a la derecha aparecen los santos valencianos, San Vicente Ferrer vestido de dominico, el beato Nicolás Factor con el habitó franciscano y san Luis Beltrán señalando hacia la escena principal y en el lado inferior izquierdo, tres figuras alegóricas aluden a las virtudes de San Esteban.⁴³⁹

Los valores histórico y artístico de esta obra son indiscutibles dada la valía del autor, a lo que hay que sumar que es una obra realizada en el espacio más sagrado del templo, en el presbiterio.

⁴³⁸ LÓPEZ AZORÍN M. J. *La iglesia de San Esteban Protomártir*, Capítulo VI, Catálogo de la Exposición La gloria del Barroco. La Luz de las Imágenes. Edita: Generalitat Valenciana Pág. 139-149

⁴³⁹ IZQUIERDO RAMÍREZ A. *Glorificación de San Esteban* Ficha nº 57 Catálogo de la Exposición La gloria del Barroco. La Luz de las Imágenes. Edita: Generalitat Valenciana Pág. 276- 277

Detalle del resultado final



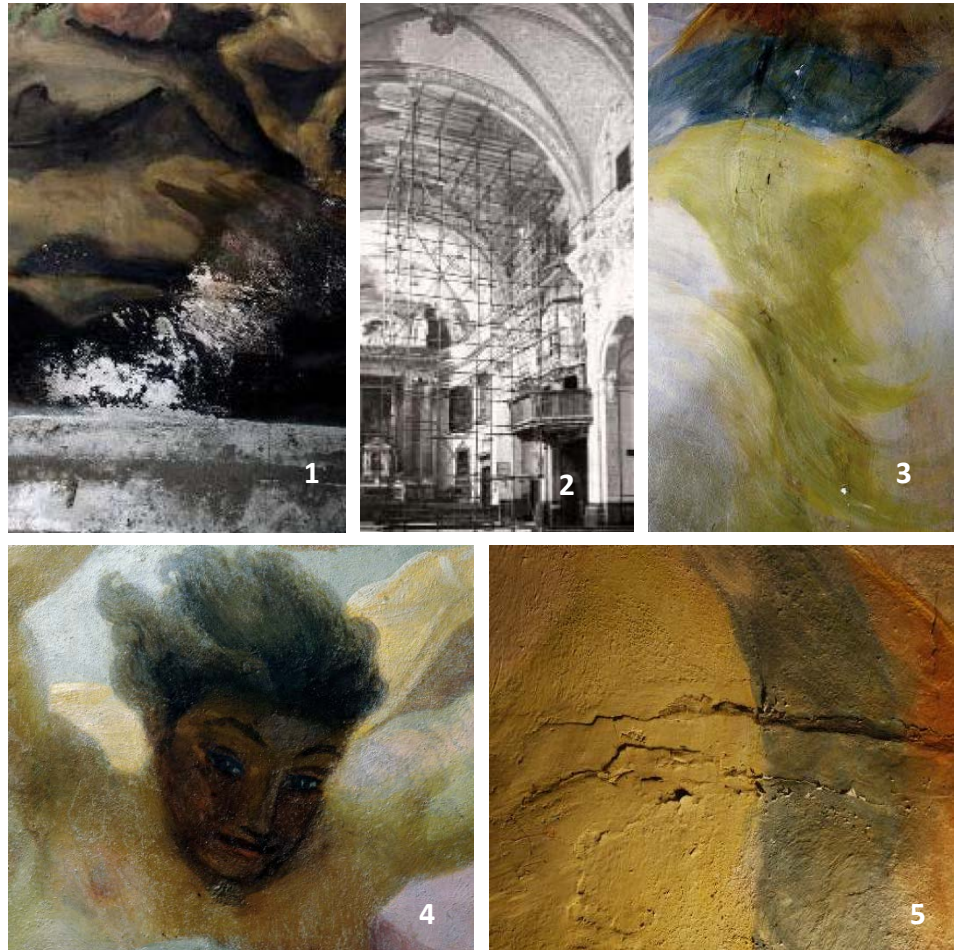
ESTADO DE CONSERVACIÓN⁴⁴⁰

El estado general de la obra, debido a la acumulación de diferentes y variadas patologías, era muy malo. El principal factor de deterioro de las pinturas venía dado por la acción de la humedad aportada tanto por la filtración de agua desde las cubiertas como por la condensación de humedad ambiental. Hay que recordar, que la acción de esta, y las sustancias químicas suspendidas en el aire, son los elementos más determinantes en el deterioro de las pinturas al fresco.

Los daños provocados por esta a lo largo de la historia han conducido a la necesidad de intervenir sobre las pinturas en diferentes ocasiones con suerte dispar. Gracias a la colaboración de la nieta del restaurador Luis Roig D'Alós, que facilitó el informe de la intervención sobre las pinturas en el año 1960, se tiene constancia de que materiales y como se utilizaron en esta última ocasión. También se pudo constatar otra intervención de 1906, al haber localizado un texto que lo documentaba en la parte superior del retablo.

Los daños provocados por la humedad a lo largo de su historia se fueron traduciendo en la aparición de sales, desprendimientos y pulverulencias. También sufrió daños durante la guerra civil española por una gran explosión en los aledaños de la iglesia, que se provocó la aparición de varias grietas considerables a lo largo de toda la superficie pictórica.

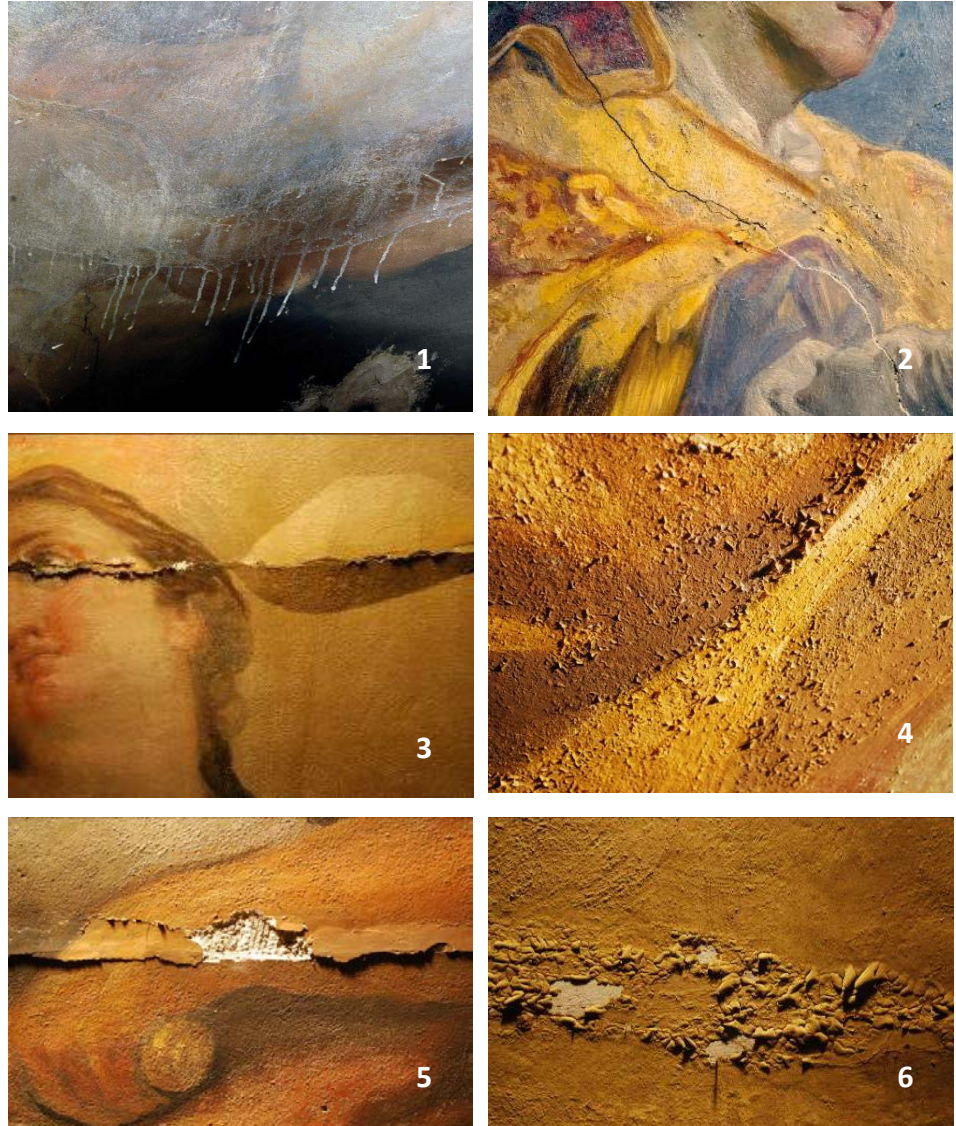
⁴⁴⁰ CHAMBÓ S. NAVARRO J.L. La rica decoración de San Esteban. Campaña de restauración patrimonial de la exposición La Gloria del Barroco. Pág. 87-103



- 1.- Daño por eflorescencias salina
- 2.- Fotografía del proceso de intervención en 1960, facilitada por la nieta del restaurador Luis Roig D'Alós
- 3.- Reintegración antigua que ha virado su tonalidad
- 4.- reintegración antigua del rostro de un ángel
- 5.- Detalle del estado de conservación de los morteros antiguos repuestos

Todas estas causas conllevo las diferentes intervenciones que se habían realizado. Estas habían ocultado casi toda la superficie de la obra con repintes, que con el paso de los años habían virado de color. Además, se detectaron limpiezas exhaustivas que provocaron desgastes en la policromía de la obra.

Los datos de los materiales añadidos en la última intervención aportados por la nieta del restaurador se corroboraron con la aparición, en algunas de las micromuestras analizadas, de cola orgánica de origen animal como adhesivo fijativo entre capas de pintura y sobre todo la identificación de una capa proteica que se extendía de forma irregular por todo el estrato pictórico, como protección final de la obra y que en ciertas zonas se presentaba a modo de chorretones. Otros daños reseñables son la aparición de levantamientos y cazoletas de la policromía, abolsamientos de todo el estrato pictórico y la pérdida puntual de las reparaciones en las zonas de grietas. Por último señalar la gran cantidad de suciedad superficial, hollín, que presentaba por la combustión de velas en el templo.



- 1.- Detalle de la capa superficial de protección
- 2.- Detalle de grieta estructural
- 3.- Detalle de abolsamiento
- 4.- Detalle de pulverulencias
- 5.- Detalle de pérdida de mortero antiguo
- 6.- Detalle de pérdidas de estrato pictórico

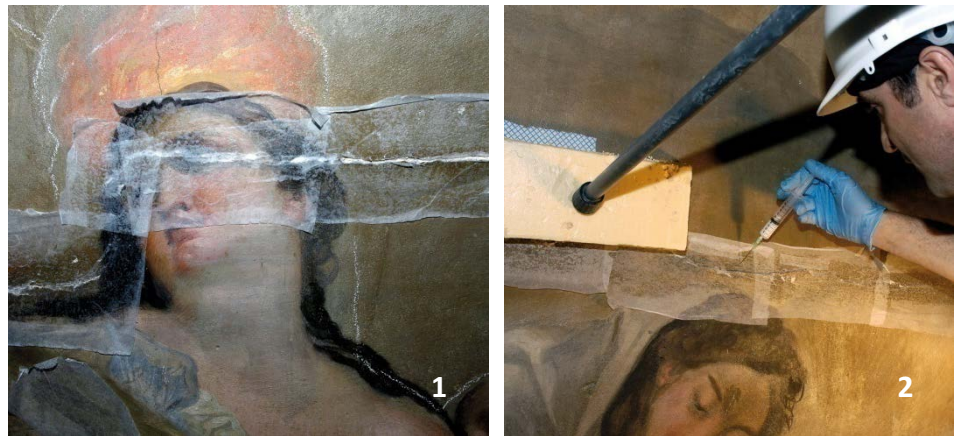
JUICIO CRÍTICO

¿Qué patologías atentan contra la conservación del bien?

Como la protección final que presentaba toda la superficie de la obra creaba una barrera, que impedía la transpiración del estrato pictórico, y por ello era la causante de roturas, descamaciones y craqueladuras al obturar la porosidad exterior del estrato murario, la primera actuación urgente que se acometió fue la consolidación de todas las zonas susceptibles de sufrir desprendimientos.

Con la ayuda de papel Japón y rodillos de caucho, se aplicó resina acrílica en el sentado del estrato pictórico. Se puso especial atención en las zonas en las que había que retirar repintes, así al eliminarlos, se pudo trabajar sobre el original, perfectamente consolidado.

En las zonas con abolsamientos y degradación de los estratos del muro, se humectó e inyectó mortero líquido y con la ayuda de pequeñas tablillas y puntales acolchados se ejerció presión, llevándose al sitio y manteniéndolos hasta la consolidación de los estratos.



- 1.- Proceso de protección y consolidación del estrato pictórico
- 2.- Inyección del consolidante
- 3.-Proceso de consolidación

¿Qué valores califican al bien y por tanto deben ser conservados?

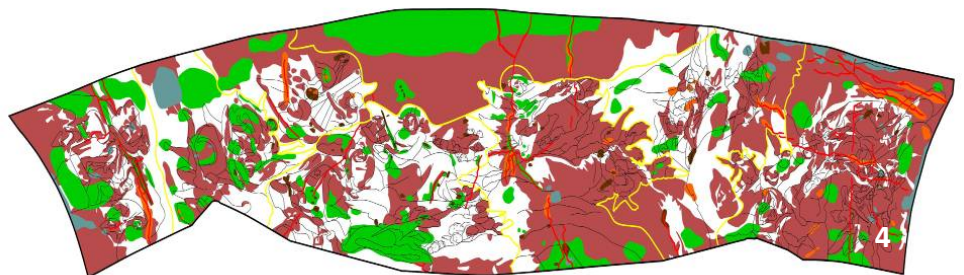
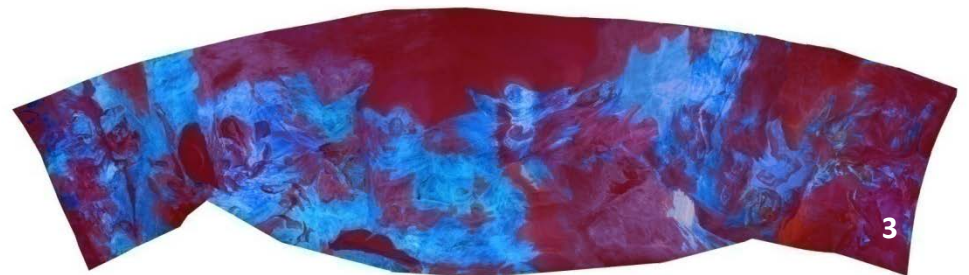
Se decidió que ninguna de las intervenciones anteriores era documento que aportara valor añadido, y que además molestaban a la percepción del conjunto. Con el paso de los años las reintegraciones de la última restauración habían envejecido y virado su tonalidad.

¿Qué se puede eliminar y en qué medida?

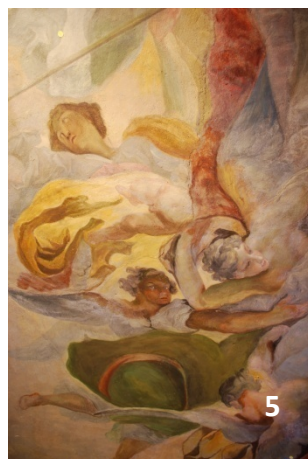
Se consideró que debían ser eliminados todos los materiales añadidos sobre la pintura que no causaran daño a la obra en su proceso de remoción. Dadas las dimensiones de la misma, aproximadamente 100 m², y la dificultad de los trabajos a ejecutar, a 20 metros, se realizó un pormenorizado estudio previo de las pinturas para tener controlada la intervención, y eliminar posibles riesgos.

Se formó un equipo multidisciplinar con arquitectos, arqueólogos, historiadores, ingenieros, fotógrafos y restauradores para poder realizar unos profundos estudios previos. La documentación de los daños con precisión entrañaba una gran dificultad al tratarse de un espacio tridimensional y tener que trasladar los datos recogido a un plano bidimensional. Para solventar dicho problema, se decidió hacer uso de la precisión de una ortofotografía. Gracias a ésta avanzada técnica, se pudieron realizar con exactitud todos los mapas de daños de las patologías existentes así como tener una visión en plano de su tridimensionalidad. El equipo técnico decidió observar y documentar todo el conjunto de la obra bajo la radiación ultravioleta, para localizar los repintes, su grosor, antigüedad y extensión. La complejidad de la puesta en marcha de este estudio residió en la altura a la que se encuentran las pinturas, el gran tamaño de las mismas y su forma semiesférica; teniendo en cuenta además la obligatoriedad de generar un espacio oscuro para la correcta toma de dichas fotografías.

Se diseñó un sistema de cuadrículas con meridianos y paralelos, trasladando la retícula a las pinturas con la ayuda de un nivel láser, y marcando las intersecciones, así quedó registrada cada área con una nomenclatura concreta. La oscuridad necesaria para trabajar se consiguió de un modo global cegando las ventanas de la iglesia y puntualmente con la utilización y colocación de paneles oscuros móviles allá donde se iba a registrar la foto ultravioleta. Todos los cuadrantes se fotografiaron a la misma distancia, con el mismo ángulo de incidencia, con la misma apertura de diafragma y con los mismos tiempos de exposición, para asegurar la uniformidad de las tomas. Los resultados de la radiación ultravioleta ofrecieron la imagen exacta de dónde se ubicaban todos los repintes, pero además ayudó a comprender cómo se había ejecutado la última restauración, descubriendo la aplicación del velo generalizado aplicado de un modo basto y poco uniforme. También se realizó un exhaustivo estudio analítico de la composición matérica de la obra.



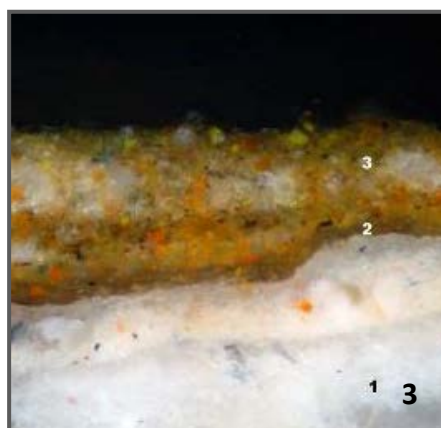
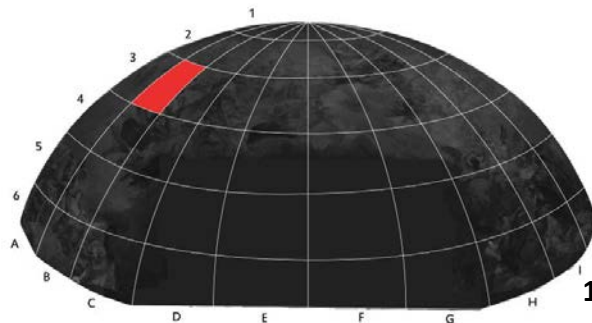
- 1.- Ortofotografía de la obra con luz visible
- 2.- Fotografía ultravioleta de todo el conjunto
- 3.- Localización de los repintes
- 4.- Croquis de los daños y áreas de trabajo
- 5.- Detalle inicial del estado de conservación
- 6.- Toma ultravioleta
- 7.- Croquis de ubicación de los repintes antiguos



Como resultado de los análisis se constató que Vicente López realizó un técnica mixta de pintura al óleo sobre pintura al fresco, realizando para la preparación del muro el típico mortero de cal y arena, sobre el que aplicó una primera capa de pintura al fresco por jornadas, no siendo esta capa más que una mancha preparación de formas y colores a modo de boceto, y sobre esta y una vez seca por completo, pintó al óleo todos los acabados de la obra.

Además se conoció la paleta de pigmentos, cargas y aglutinantes que utilizó, constatando la aparición de aceite de lino como aglutinante en la última capa de pintura original.

Para el control minucioso de los procesos de intervención sobre la pintura se distribuyeron en plano áreas de trabajo no lineales, teniendo en cuenta la forma de las figuras, las patologías existentes y las limitaciones logísticas por las diferentes alturas del andamio. Dado esto, se generaron 8 áreas de trabajo en la que cada restaurador debía de anotar pormenorizadamente todos los procesos ejecutados, los materiales empleados y los diferentes tiempos de aplicación utilizados.



- 1.- Diseño del sistema de retícula para facilitar las tomas fotográficas
- 2.- Proceso de limpieza
- 3.- Estratigrafía de muestra
- 4.- Proceso de limpieza

Este exhaustivo trabajo de campo se llevó a cabo debido a que la limpieza de las pinturas requería de diferentes tiempos de aplicación de los disolventes, por medio de un sustentante, que serían más o menos largos en función del material a retirar. Para asegurar una limpieza homogénea y controlada, se empleó constantemente la radiación ultravioleta, observando las pinturas durante la restauración y así comprobando la correcta eliminación del fijativo añadido y de los repintes que las cubrían. Con toda la información se procedió a realizar los ensayos de solubilidad, tras lo que se decidieron los diferentes sistemas de limpieza.

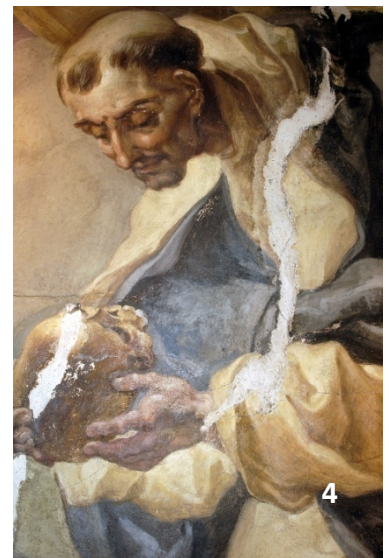
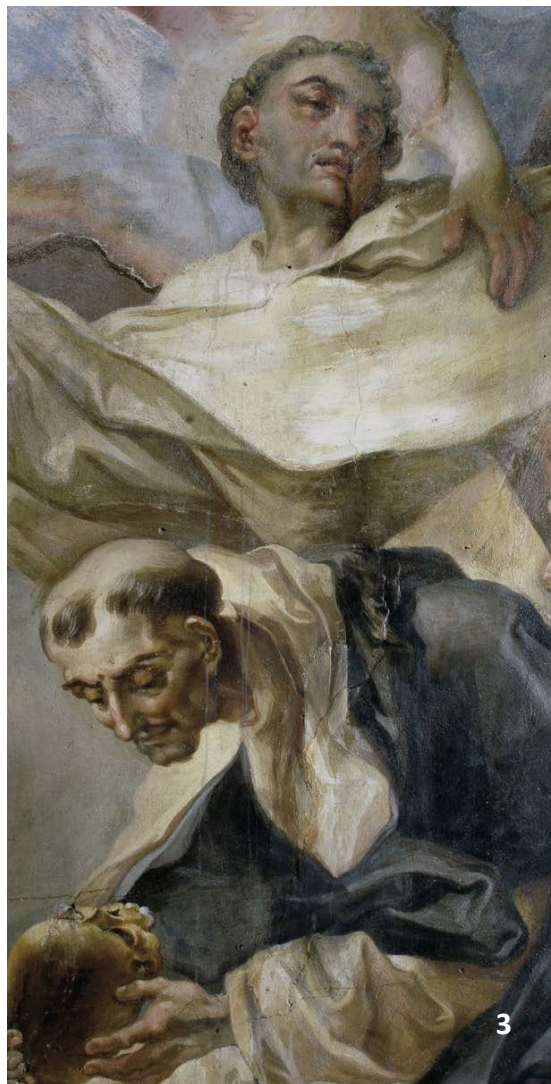
En primer lugar, se eliminaron los restos de barniz de colofonia repartido por toda la superficie con un disolvente orgánico y la capa blanquecina de carácter proteico. A continuación se removieron la mayoría de los repintes que con la ayuda de un gel acuoso, siendo este proceso la fase más compleja y delicada; posteriormente se eliminaron los repintes no proteicos con un gel tensoactivo-surfactante; por último se limpió de restos de suciedad grasa que estaban depositados directamente sobre el original, para lo que se utilizó un solución tamponada de pH 6,5 junto con un agente quelante. En todo el proceso se utilizaron aproximadamente unos dos mil litros de agua destilada.

¿Qué se puede añadir para mejorar la eficacia simbólica de la obra?

Una vez estaban todas las zonas limpias y consolidadas se evaluó que se podía añadir para mejorar la lectura de la obra, se decidió aplicar un mortero de inyección en las grietas y oquedades y estucar las lagunas con un mortero de cal, realizado con textura y composición similar al original. La reintegración cromática elegida fue la selección de color con la técnica del *tratteggio* con acuarelas, dado que las perdidas eran de pequeño tamaño y se sabían por aproximación como era lo perdido.



Estado inicial de la obra



- 1.- Estado de la obra tras el proceso de estucado
- 2.-Detalle de reintegración Cromática
- 3.- Estado inicial de la obra
- 4.- Detalle del proceso de estucado
- 5.- Resultado final



1.- Detalle del resultado final
de la intervención
2.- Detalle del resultado final
de la intervención

CASO 12: UNA INTERVENCIÓN INTERDISCIPLINAR QUE REVALORIZÓ HISTÓRICA Y ARTÍSTICAMENTE LA OBRA TRATADA.



Resultado de la intervención

Portada gótica de la Virgen con el niño y ángeles músicos

Autor: Anónimo

Técnica: Piedra caliza policromada al temple

Época: mediados S.XV

Ubicación: Portada de la capilla del Antiguo Hospital de Xàtiva

Restauradores: Mónica Mateos, Marta Serrano, Mireia Alfonso, Jesús Sugrañes, Ana Paternina, M^a José Llatas, Estefanía Peiró, Víctor Rodríguez, Ana López, Pilar Melenchón, Amparo Ferrandis.

DESCRIPCIÓN DE LOS VALORES

Esta espléndida portada gótica de la Virgen con el Niño y ángeles músicos se encuentra enclavada en la fachada principal renacentista del antiguo Hospital de Xàtiva, en el extremo norte de la misma; siendo dicha portada por su calidad artística y por la gran cantidad de restos policromados que conserva una de las obras más sobresalientes de su época.

No se conoce con exactitud la fecha de la fundación del antiguo Hospital de la Asunción, pero el académico D. Ramón de Melida y otros historiadores lo sitúan nada más finalizar la conquista de Jaime I⁴⁴¹. La pérdida de los datos documentales de cuál fue su emplazamiento primitivo no permite asegurar si coincidiría con el espacio que hoy ocupa el hospital. Por el contrario, sí que hay información de la compra de diferentes inmuebles en dicha manzana y de la donación de un edificio, dejándose dispuesta la obligatoriedad de que su uso fuera hospitalario. Todo ello daría como resultado el espacio que hoy ocupa este monumento arquitectónico. Además de ello, y gracias a una antigua inscripción, conocemos que ya existía en pleno funcionamiento “*un grande y sumptuoso*”⁴⁴² hospital en Xàtiva a mediados del siglo XVI.

El diseño de la fachada renacentista, aunque con posibles modificaciones posteriores, marca una época de transición y de mezcla de estilos, entre la reinterpretación de la tradición medieval ojival decadente y los primeros aires humanistas del clasicismo renacentista. En esta clave de transición se entiende el resultado de la convivencia de ambos estilos que hoy en día presenta la fachada del antiguo hospital. La portada flamígera es una pieza espléndida, aunque se trate de una obra ubicada en los últimos coletazos del gótico. De recargado, rico y cuidado detalle, unido al sereno naturalismo de las esculturas, evocan a una época de influencias flamencas. Entre dos alargados pináculos floridos se encuentra un bello conjunto de ángeles músicos sobre el arco conopial de la puerta. En la hornacina ojival central y sobre un fondo de estrellas doradas aparece la imagen de la Virgen con el Niño, con manto azul y vestido rojo, todo ello realizado con una volumetría muy cuidada que se muestra en la proporción, la elegancia y cuidado tratamiento de pliegues, alas o cabezas. No cabe duda de que las esculturas de la portada son de una calidad excepcional

⁴⁴¹ Artículo “Játiva”, del Diccionario Enciclopédico Hispano Americano, edición 1870.

⁴⁴² “*Otrosí hay en esta ciudad un hospital grande y sumptuoso donde se hazen grandes charidades a los pobres*” Viciano, 1564.

HIPÓTESIS HISTÓRICA PLANTEADA⁴⁴³

La observación minuciosa durante la restauración desveló una serie de detalles técnicos que hicieron pensar que la mencionada portada pudo haberse infravalorado históricamente, y datado de una forma confusa por diferentes fuentes, ubicándola en épocas posteriores a lo que estilísticamente marca. Además algunas incorrecciones técnicas en la fachada obligan a pensar en un posible traslado desde el muro oeste.

- La composición de los sillares de la fachada renacentista y de la portada gótica son de diferente material.
- La existencia de la huella de las cuñas de madera para el sentado y colocación del sillar renacentista sobre el gótico confirma la existencia de la portada gótica con anterioridad a la renacentista.
- La existencia de restos policromados en la fachada, unido al hecho del abandono progresivo del gusto por la policromía de portadas en el renacimiento refuerza esta idea.
- La localización de dichos restos de policromía en los morteros de unión de las diferentes piezas esculpidas demuestran que la pieza fue policromada in situ.
- El planteamiento renacentista de la portada principal tuvo muy en cuenta la incorporación de un elemento compositivo de mucho peso en uno de los laterales, y en esa búsqueda del equilibrio el arquitecto pudo verse obligado a intentar compensar con la separación de una de las ventanas del piso principal.
- El muro oeste de la capilla en su zona central no está construido con sillares.
- Se observan errores de falta de espacio constructivo en el encuentro entre el pináculo lateral derecho y el ángel de ese mismo extremo sobre el arco.
- Los dos ángeles tenantes sobre la hornacina ojival portan un basa sobre la cabeza donde tendría que ubicarse algún elemento arquitectónico, que con el espacio actual no cabría.

Además se sabía que la plaza actual de la Seu no se puso en uso hasta principios del Siglo XVI, que la calle principal era la Corretjeria, que se construyó a mediados del XV el Ayuntamiento y que en la parte trasera del antiguo Hospital había un cementerio

⁴⁴³ NAVARRO BAYARRI J.L. Ficha 84 Catálogo de la exposición Lux Mundi Pág. 282-285

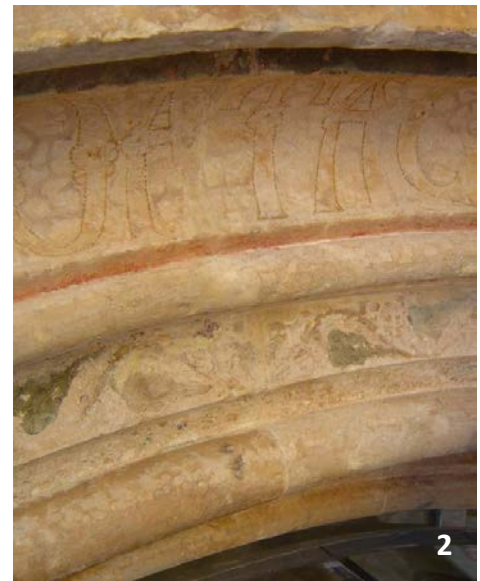
La excepcional calidad de las esculturas y los incomprensibles errores arquitectónicos de la portada obligaron a lanzar la siguiente hipótesis: La portada habría sido construida a mediados del XV, en el muro oeste de la capilla, en la calle Corretjeria, y trasladada a principios del siglo XVI a su ubicación actual, al abrirse como espacio público la plaza de la Seu, repolicromando los morteros de unión y todo ello antes de mediados del XVI cuando se reforma gran parte del edificio al gusto renacentista. Dando como resultado una mezcla, que aunque el arquitecto renacentista la tuvo muy en cuenta, molestaría en demasía una nota tan intensa de color en el extremo norte, por lo que consideramos que se debió de repintar en su totalidad poco después de la ampliación, hecho por el cual se conservaría tanta cantidad de policromía en un medio tan adverso.

Este conjunto se debe imaginar como un estallido de color, que ocuparía todos los elementos escultóricos, en tonos azules, rojos, verdes marrones, blancos o dorados que se adecuan perfectamente para cautivar y ensalzar el conjunto; y donde tres textos dorados de caracteres al gusto gótico discurrirían por el intradós de los arcos. Las inscripciones de carácter litúrgico están relacionadas con las formulas que el breviario romano remite a las celebraciones de la Dedicación de una iglesia y de la fiesta de la Asunción de Maria, así como al inicio del ritual de la unción de enfermos. No es de extrañar que se eligiesen estos tres textos en un hospital dedicado a Santa Maria de la Asunción, titular también de la colegiata; en un hospital de enfermos y con motivo de la inauguración de la capilla.

Primera inscripción: - (H)AEC EST DOMUS DOMINI FIRMITE/R (A)EDIFICATA BENE FU(N)DATA EST SUPRA FIRMAM PETRAM. Se trata de la antífona para la fiesta de la dedicación de una iglesia, en concreto en la hora nona. Traducción: Esta es la casa del Señor, construida solidamente sobre roca firme.

Segunda inscripción: - PAX (H)UIC DOMUI ET OM(NI)BUS (HABI)TANTIBUS IN EA. Se trata de las palabras con que comienza el ritual de visita de los enfermos para su santa unción y recomendación de su alma. Llegando el sacerdote donde está el enfermo dice estas palabras y pone el Santísimo Sacramento en el altar, y cuando no lo hay, lo tiene en las manos. El texto se relaciona con el versículo de los evangelios de Mateo 10,12 (Pax huic domui) y Lucas 10,5 (In quacumque domum intraveritis primum dicite: Pax huic domui). Traducción: La paz del Señor sea con esta casa y con los que en ella moran.

Tercera inscripción: - EXALTATA EST SANCTA DEI GENITRIX SUPER C(H)OROS ANGELORUM AD CAELESTIA REGNA. Se trata de la antífona de las horas de la fiesta de la Asunción de Santa María del 15 de agosto, a quien estaba dedicado el hospital y la misma colegiata. En concreto en los laudes y vísperas después del Himno. Traducción: La Santa Madre de Dios ha sido elevada sobre los coros de los ángeles al reino celestial.



- 1.- Detalle del resultado final de la intervención
- 2.- detalle de las inscripciones del intradós de los arcos

ESTADO DE CONSERVACIÓN ⁴⁴⁴

La fachada se conservaba en un estado de conservación muy malo, y era necesaria una intervención de urgencia, debido al peligro de desprendimiento de piezas por el avanzado estado de deterioro del material pétreo, además la policromía de la portada estaba totalmente ocultada debajo de capas superpuestas de repintes. En consecuencia, presentaba problemas tanto estructurales como estéticos, patologías que afectaban a la conservación pero también a la correcta lectura de la obra.

Los daños principales fueron originados por la continua exposición a los agentes de deterioro medio ambientales; cambios bruscos de temperatura, heladas, lluvias, humedades, pero también por la acción del hombre.

⁴⁴⁴ NAVARRO BAYARRI J. L. Campaña de restauración patrimonial Lux Mundi 2007 Pág. 212-227

La recolocación de la portada provocó una readaptación de las piezas a la ubicación actual. La portada se redujo en altura de manera que diferentes piezas se presentaban cortadas o con faltantes volumétricos para poder volver a montar la portada. Esto se muestra claramente en la hornacina, al conservarse la policromía original en las estrellas del fondo y en los textos. Las decoraciones de los pináculos y las alas de los ángeles de los extremos que quedan próximas a las decoraciones citadas estaban picadas y rotas para hacer posible el montaje y encajar las piezas, materialmente era imposible que cupieran al reducir en altura la portada. El ángel situado en el lado izquierdo de la hornacina presentaba un ligero desplazamiento hacia delante, causa directa de encajar las piezas durante la reubicación sufrida por la obra.



- 1.- Estado inicial de la obra
- 2.- Detalle del estado inicial
- 3.- Detalle de los repintes antiguos
- 4.- Detalle de errores de la recolocación en los sillares de la hornacina
- 5.- Fractura por la acción del medioambiente
- 6.- Fisuras provocadas por cambios climáticos



Estructuralmente el material pétreo presentaba muy malas condiciones, el principal problema se correspondía con las cabezas de seis ángeles y el Niño en las que se había producido un deterioro de los materiales provocando la pérdida de varios fragmentos al resquebrajarse. Las grietas y fisuras habían acelerado el proceso de deterioro, el agua de lluvia penetraba por las mismas y durante las heladas hacían reventar las piezas. Por lo que el material estaba disgregado y arenizado en su totalidad.

Además, distribuidos por toda la fachada presentaba diferentes faltantes, golpes, grietas y exfoliaciones, provocados en parte por la acción del hombre; actos vandálicos, intervenciones anteriores desafortunadas, superposición de materiales como cemento, y en parte por el desgaste natural de los materiales constitutivos expuestos a los agentes de deterioro: atmosféricos (agua de lluvia y granizo, erosión por viento, cambios de humedad y temperatura), y biológicos (acción de hongos, plantas, nidos de insectos y excrementos de aves).

El basamento, al encontrarse accesible desde el suelo, se encontraba más afectado por la acción del hombre. La aplicación de capas de cera y barnices habían ennegrecido la piedra.

El acceso directo de las aguas de lluvia y el efecto de las escorrentías, había provocado la disgregación de gran parte de los morteros de unión de las piezas, así como de los materiales macizantes, aumentando el grado de deterioro al quedar expuesta la fachada a las filtraciones de agua a nivel interno y externo.

En el aspecto estético, el problema que más afectaba a la unidad de la obra venía dado por la aplicación de diferentes capas de suciedad incrustada y de lechadas de cal que cubrían la totalidad de la portada (zonas altas 4 capas y zonas bajas 6), así como pequeños faltantes volumétricos distribuidos por toda su superficie, originados en gran parte por la erosión producida por la acción de los agentes deterioro atmosféricos, que le afectan en gran medida al ser una piedra muy blanda.

En diferentes ocasiones se repusieron algunos faltantes; la mano derecha de la Virgen, las dos manos del Niño y parte de la decoración de los pináculos. En cuanto a los dorados y policromías la pequeños restos que conservan se hallaban ocultos bajo sucesivas capas superpuestas de repintes.

- 1.- Detalle del estado de conservación inicial
- 2.- Detalle de fisuras estructurales
3. Detalles de pérdidas de estrato pétreo por erosiones y golpes



JUICIO CRÍTICO

¿Qué patologías atentan contra la conservación del bien?

El estado de degradación de la obra requería de una intervención urgente para frenar las patologías que las estaban causando, siendo este el proceso esencial de la intervención. Para poder actuar con garantías y conocimientos se requirió de unos exhaustivos estudios previos y la participación de un amplio equipo de profesionales.

Se documentó en detalle toda la portada para lo que se escaneó, se tomaron muestras de estrato pictórico para su análisis, y por su puesto se estudiaron sus antecedentes. En este apartado fue indispensable la colaboración de D. Vicente Pons y D. Mariano González Baldoví.

Con la toma de muestras y analítica de los pigmentos y morteros fue posible la identificación de los materiales presentes en cada estrato de las micro muestras tomadas. Se eligieron 9 muestras repartidas por toda la obra, obteniéndose los siguientes resultados:

Color	Pigmentos/ cargas
Blancos	Carbonato cálcico, albayalde, yeso, silicatos
azul	Azurita
verde	Cardenillo
amarillo	Amarillo de plomo y estaño
anaranjado	Tierras, minio
rojo	Tierra roja, colorante rojo orgánico, bermellón
Negro	Carbón vegetal, negro de huesos
Láminas metálicas	Pan de oro aplicado al mixtión
Materiales orgánicos	Aceite de lino como aglutinante
Materiales orgánicos	Sobre la veladura roja se detectan restos de resina de colofonia
Materiales orgánicos	Restos de material ceroso
Materiales orgánicos	Resina de colofonia en las capas de barniz

El proceso se inició con la consolidación superficial de las fábricas descohesionadas y exfoliadas, con la aplicación en superficie de silicato de etilo, y con el cosido de las zonas con peligro de desprendimiento. Se realizó con resina epoxídica y varillas de fibra de vidrio, tras lo que se sellaron las grietas y fisuras. Para evitar oquedades y zonas de embolsamiento de aguas se aplicó un mortero de reconstrucción, con la dureza y resistencia necesaria a los agentes de deterioro medio ambientales, mezclado con pigmentos naturales.



- 1.- Proceso de consolidación con varillas de fibra de vidrio
- 2.- Detalle de la consolidación
- 3.- Detalle de la reposición de morteros

¿Qué valores califican al bien y por tanto deben ser conservados?

Se consideró que su evolución a lo largo de los años había ocultado el valor artístico e histórico de la portada, por lo que era imprescindible recobrar la visión primitiva, recuperando en lo posible los volúmenes y policromía original. También debían de conservarse todas las huellas que hicieron posible plantear la hipótesis histórica.

¿Qué se puede eliminar y en qué medida?

Se eliminaron todas las capas de cal superpuestas mecánicamente con la ayuda de bisturís, escarpelos, brochas y cepillos. Una vez desencalada, se consideró necesario hacer una segunda consolidación interna del material dada su tendencia a disgregarse al ser una piedra muy blanda. Se aplicaron dos manos a nivel general hasta conseguir la cohesión del soporte pétreo. Los restos de policromía que se conservaban se limpiaron con disolventes, tras lo que se consolidaron con acetato de polivinilo a baja proporción a través de papel japonés.

Los sillares alrededor de la talla se limpiaron, igual que el resto de la fachada renacentista, proyectando un árido a baja presión. Se consiguió homogeneizar toda la superficie a excepción de la zona más baja, donde la suciedad era diferente al ser accesible, por lo que se tuvieron que aplicar empacos de disolventes.



- 1.- Proceso mecánico de eliminación de las capas superpuestas
- 2.-Detalle del proceso de limpieza
- 3.- Detalle del proceso de limpieza de las pilastras
- 4.- Cata de limpieza donde se puede observar la policromía original



Detalle de la policromía original rescatada

¿Qué se puede añadir para mejorar la eficacia simbólica de la obra?

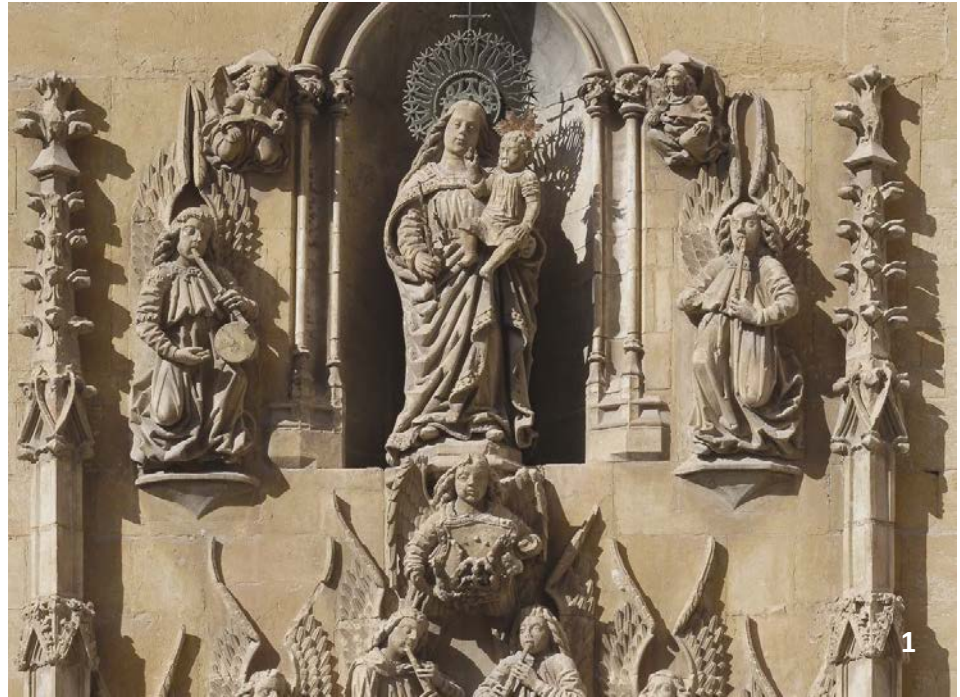
Se decidió realizar una intervención “arqueológica” al estar muy degradado el conjunto. Entendiendo este tipo de trabajo como la revalorización de la pieza sin buscar la imagen iniciativa, al estar está pérdida ya para siempre. No se reconstruyó ningún volumen que no fuese necesario para asegurar la pervivencia de la pieza en el tiempo. En cuanto al color, se decidió patinar las zonas que la limpieza no había podido llegar a homogeneizar para conseguir un resultado estéticamente correcto. En la policromía rescatada y en los textos, se tomó la decisión de reforzarla cromáticamente, con lo que se facilitaba la lectura y la comprensión de cómo era la fachada primitivamente, esto se realizó con pigmentos aglutinados con silicato de etilo. A todo el conjunto se le aplicó un hidrofugante como barrera de protección medioambiental. Y dado, que por cuestiones de respeto no se podían dar más pasos hacia la reconstrucción estética, se optó por una reconstrucción hipotética con técnicas informáticas.



Reconstrucción hipotética con técnicas informáticas de la policromía original de la portada



- 1.-Reconstrucción informática de la policromía de la portada
- 2.- Detalle de la hipótesis cromática
- 3.- Detalle de la hipótesis cromática
- 4.- estado de conservación inicial
- 5.- Resultado final
- 6.- Estado de conservación inicial
- 7.- Resultado final



1.- Estado inicial
2.- Resultado final de la
intervención

CASO 13: LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA DE UN PUEBLO GRACIAS A UN ESTUDIO HISTÓRICO LLEVADO A LA REALIDAD



Resultado final de la intervención

RETABLO DEL SALVADOR

Autor: Taller de Sant Mateu

Época: Último tercio S. XIV

Técnica: piedra caliza policromada

Medidas:

Procedencia: Iglesia parroquial de Culla

Restauradores: Rafa Tarín, Juan García, José Luis Navarro

DESCRIPCIÓN DE LOS VALORES ⁴⁴⁵

En la memoria colectiva de esta pequeña población del interior de Castellón se había perdido con el transcurrir de los tiempos el recuerdo del elemento patrimonial, religioso y devocional que durante siglos ocupó el altar mayor de la iglesia, un retablo elaborado en piedra dedicado al Salvador. Cuestión que si que era sabida gracias a la documentación de archivo, y que se constató, según explicó José Pitarch, con la aparición en 1976 de la imagen principal troceada en un desván de la iglesia, junto con dos leones y un fragmento de escena en el que se apreciaban imágenes de una procesión. Con el tiempo estos restos fueron creando en la población un fuerte sentimiento de añoranza y en consecuencia, la imagen recuperada empezó a funcionar como símbolo identitario de sus habitantes.

Cada una de las piezas por si solas es un documento importantísimo para conocer los modos de vida de la zona, la existencia de una tecnología concreta, las capacidades económicas de la población y las tendencias artísticas del momento.

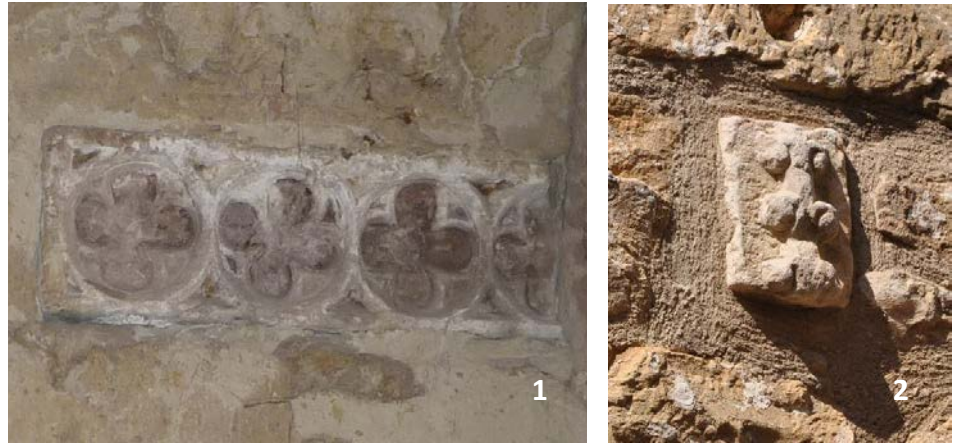
La imagen de El Salvador es sedente, con el orbe en la mano izquierda y bendiciendo con la derecha. De apariencia serena y a la vez arcaizante, fue restaurada por primera vez al poco de su aparición, años después, con motivo de la exposición «La memoria daurada» en 2003, se intervino de nuevo criterios actuales.

Escultura del Salvador



⁴⁴⁵ ZARAGOZA CATALAN A. Ficha 49 Catálogo de la exposición Pulchra Magistri pág. 384

- 1.-Pieza encontrada en el muro de una estancia de la iglesia
- 2.- Pieza encontrada en la fachada de una casa particular



El Servicios de Inspección de Monumentos de la Generalitat Valenciana pudo comprobar, en el 2008 que se habían perdido el fragmento de la escena y uno de los leones. En cambio, habían aparecido en una dependencia de la iglesia una base de escena, realizada con un dibujo de cuadrifolios y un fragmento de pináculo. Con motivo de la exposición de La Luz de las Imágenes en el año 2012 se realizó una nueva búsqueda más profunda. Aparecieron dos nuevos fragmentos de pináculo en las excavaciones de la cárcel, recinto contiguo a la iglesia, un remate de pináculo en la fachada exterior de una casa próxima, en la iglesia dos chambranas, una base, unas garras de león, una pieza con una mula de rodillas y en dependencias del ayuntamiento una doble escena que muestra la resurrección de Lázaro y lo que parece un apostolado. Con todos estos fragmentos se ratificaba no solo la existencia en el pasado del retablo, sino que además daba información de cuál fue su diseño. Debe suponerse, dada la existencia de leones de piedra, que habría un sepulcro asociado.

La restauración de las piezas aparecidas permitió saber que eran de caliza fina blanquecina, que estaban policromadas y doradas, y que algunos fragmentos tenían los fondos con vidrio vertido en azul. Estas características técnicas y formales de las piezas permiten atribuir el retablo al Taller de Sant Mateu y datarlo en el último tercio del siglo XIV.

Se sabe de la existencia de una familia con alto nivel económico en Culla durante el siglo XIV: los Saranyana. Estos tenían su fortaleza económica asentada en concesiones de molinos en Càlig y Sant Mateu. El testamento de Berthomeu Saranyana (†1400) deja cuatro mil sueldos en ayuda de un beneficio fundado en la iglesia de Culla por *Na Caneta*, ya fallecida. También ordena que se haga su propia sepultura de forma

adecuada y que por sus herederos sea hecho una capilla y altar en la iglesia del monasterio de predicadores de Sant Mateu. La capilla estará dotada de altar, ropas y retablo y de todo lo que será preciso, y quedaría bajo la advocación de san Sebastián.

Cabe deducir que en esta fecha ya debía estar hecho el retablo y sepulcro de Culla (seguramente el del beneficio de *Na Caneta*, la señora de Canet) y que en Culla, localidad ahora casi despoblada, había en el siglo XIV una familia con capacidad económica para encargar un retablo al Taller de Sant Mateu.

ESTADO DE CONSERVACIÓN⁴⁴⁶

La alteración más importante de todo el conjunto es la mutilación y la fragmentación estructural, se conserva un tanto por ciento muy reducido del total conjunto. Además los restos muestran un aspecto desgastado, con importantes pérdidas de definición por golpes y erosiones. A ello se unían, depósitos de barro, cal, eflorescencias, concreciones, degradación biológica y restos de cera, que ocultaban el oro y la policromía hasta ahora desconocidos, pero también detalles formales de las propias tallas, las señales de las herramientas utilizadas por el escultor, las improntas dejadas por los vidrios decorativos, así como detalles técnicos como el machembrado de algunos perfiles, que permitiría saber el sistema de encaje de algunas de las piezas en el retablo.

El desgaste era tan relevante en las partes prominentes de la talla que la mayoría de restos de estrato decorativo se conservaban en las zonas incisas como cabello y cambios de plano, o en las partes más protegidas de los relieves, como fondos y contrahuellas. Tanto la capa pictórica, como la de imprimación, aparecían pulverulentas y disgregadas.

La presencia de restos de bol rojo, en especial en los fragmentos de chambrana y en la escena donde aparecen personajes, así como los restos conservados de oro, dan idea de la gran cantidad de este material con las que la superficie estuvo originalmente decorada.

⁴⁴⁶ TARIN R. Campaña de restauración patrimonial exposición Pulchra Magistri Pág. 43-51

JUICIO CRÍTICO

¿Qué patologías atentan contra la conservación del bien?

Al ser un bien fragmentado, y disgregado en pequeñas porciones inconexas en diferentes puntos de la población, la conservación del bien pasaba por juntarlas y revalorizar las piezas como conjunto para evitar la pérdida o sustracción de las mismas. Además, los restos no se conservaban en unas condiciones medioambientales adecuadas, hay que recordar que una de las piezas estaba encastrada en una fachada exterior, otra en un muro de la iglesia y otras abandonadas en una buhardilla de la iglesia.

¿Qué valores califican al bien y por tanto deben ser conservados?

Al ser cada una de las piezas un documento imprescindible para conocer los modos de hacer de la época, se consideró necesaria la eliminación de todos los datos superpuestos sobre el estrato original.

¿Qué se puede eliminar y en qué medida?

- 1.- Detalle del estado de conservación de los fragmentos
- 2.- detalle de los restos de policromía

Se eliminó todo aquello que impedía la contemplación de las piezas como documento histórico. Dado que a excepción de la imagen del santo el resto de piezas no tenían ninguna intervención previa, pudo tratarse las piezas como restos arqueológicos.



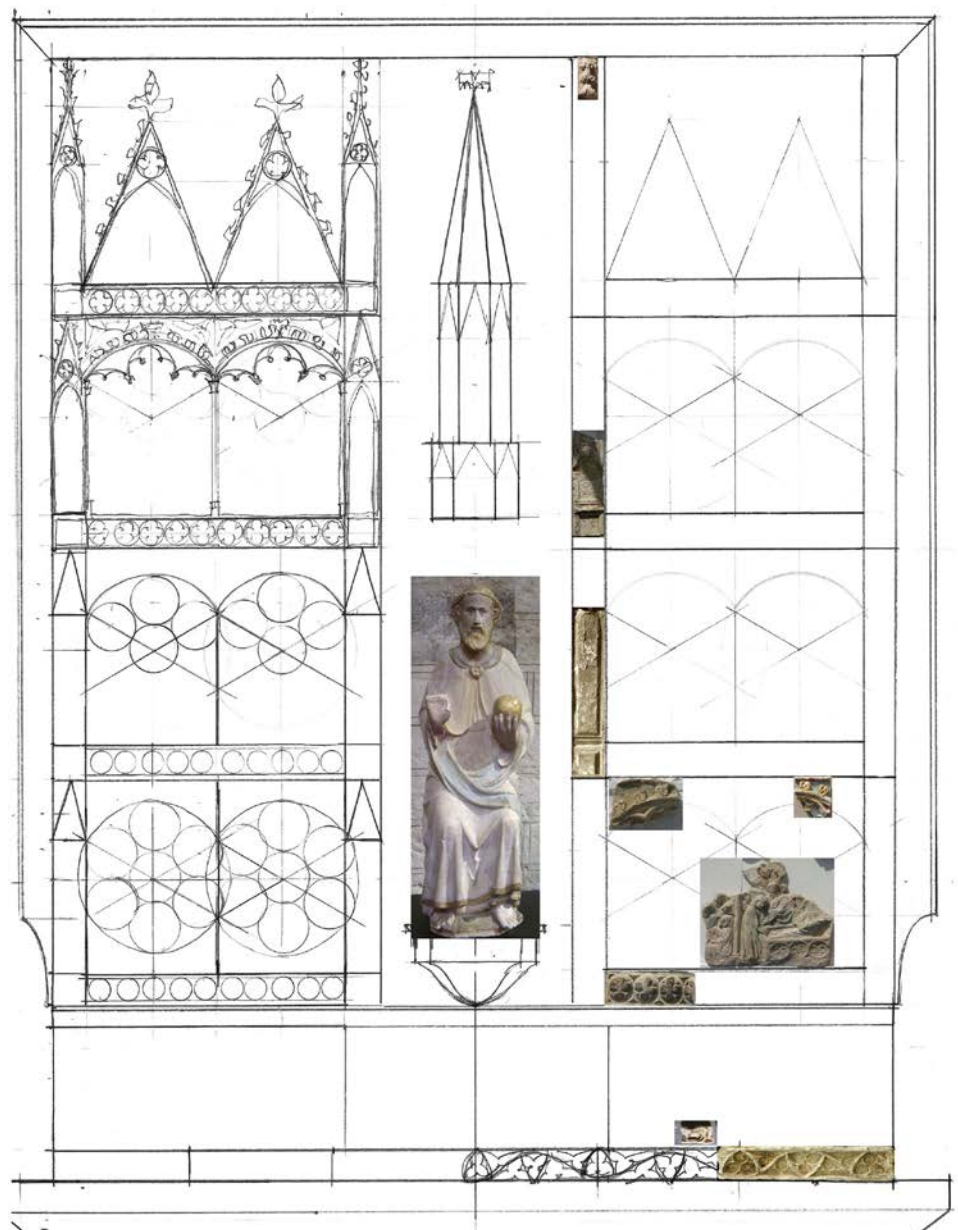
La eliminación de los depósitos superficiales se realizó en seco, con ayuda de instrumental quirúrgico y aspiración controlada. Las incrustaciones más cercanas a la superficie decorativa fueron retiradas mediante humectación local con solución hidro-alcohólica e hisopos de algodón. Tras este proceso y debido al estado de conservación de las policromías y los dorados, se hizo necesaria la aplicación de un consolidante de tipo silicato de etilo. Cuatro de las piezas conectaban entre sí, por lo que se procedió a adhesión de las mismas con resina epoxídica y mechones internos de varilla de fibra de vidrio. La limpieza se realizó con métodos físicos y químicos, eligiendo el producto que posibilitaba la remoción de la suciedad sin dañar los restos de policromía.

¿Qué se puede añadir para mejorar la eficacia simbólica de la obra?

Esta fue a pregunta clave y más compleja del juicio crítico, Cómo revalorizar el simbolismo de la obra ofreciendo un conjunto armonioso, estético y respetuoso con los restos que se conservaban.

Aunque eran pocos los fragmentos con los que se contaba, los resultados de los estudios previos mostraban coincidencias de medidas y proporciones entre los diferentes restos, con lo que se tenía información de todo tipo de pieza, por lo que se pudo plantear una hipótesis razonada de cómo era el diseño del retablo en origen. Todo ello pudo ser posible gracias a la colaboración de Inspección de Patrimonio de Castellón D. Arturo Zaragoza, experto conocedor del tema. Los pocos elementos de los que no se tenían restos se extrajeron la información de otros retablos salidos del mismo taller. A pesar de todos los factores de degradación que soportaban las piezas, se mantenían algunas de sus magnitudes intactas. Además se contaba con los cánones documentados utilizados tradicionalmente por los artistas de la época, el palmo valenciano (22,65cm.) y también con los retablos que comparten similitudes estilísticas, como los de La Trinidad y Sant Pere i Sant Pau de Sant Mateu, el de Sant Miquel Canet Lo Roig o los fragmentos custodiados en Burriana procedentes del monasterio de Santa María de Benifassá. Partiendo de estas bases se pudo establecer un modelo coherente para una hipótesis reconstructiva de dimensiones reales. Por lo que se planteó la posibilidad de exponer los restos al modo del retablo original. Se optó por la reproducción de las piezas para completar las partes faltantes con material y técnica discernibles insertadas en un foso perimetral. Se buscaba una alternativa al tradicional montaje de este tipo de obras sobre trazados reguladores, con el dibujo esquemático del hipotético retablo original, sobre el que

se colocan los fragmentos para su comprensión. Se pretendía recrear un espacio expositivo tridimensional, para exhibir y reagrupar todas las piezas. Se buscó resaltar la presencia de los fragmentos, sin caer en la falsificación, al tiempo, que el montaje debía permitir una sencilla extracción y desmontaje de las mismas para facilitar la conservación y además posibilitar futuras incorporaciones de fragmentos si estos apareciesen.



Diseño de la nueva estructura

Para la ejecución de las copias, se realizaron moldes de silicona de vertido de cada uno de los fragmentos y se positivaron las correspondientes reproducciones en escayola. La elección de este material permitía realizar copias con rapidez y fidelidad, a lo que hay que unir el bajo peso que ofrece una vez seco, como su facilidad de corte y manipulación. Cada fragmento se insertó en el conjunto, dejando una separación razonable a modo de foso entre la pieza y su contenedor, la pieza de escayola recortada. A estas primeras copias en escayola de las piezas mutiladas se les añadió la parte faltante que según los cánones completaría su medida total y a partir de aquí se realizaron unos segundos moldes del mismo material para reproducir módulos enteros en escayola. Para la ejecución de los gabletes, así como el remate de los pináculos se tomaron como referencia los modelos existentes en los retablos de Canet Lo Roig. Además de estos elementos, se reprodujeron otros detalles decorativos de menor tamaño como los capiteles de las columnas de las escenas, las columnillas de la predela, la moldura de la base de la predela y la polsera, tomando también como referencia estos modelos. Algunos de estos pequeños elementos, incluyendo motivos vegetales, arcos de tracería, capiteles y pináculos, tuvieron que ser modelados primero para después extraer los correspondientes moldes de silicona.

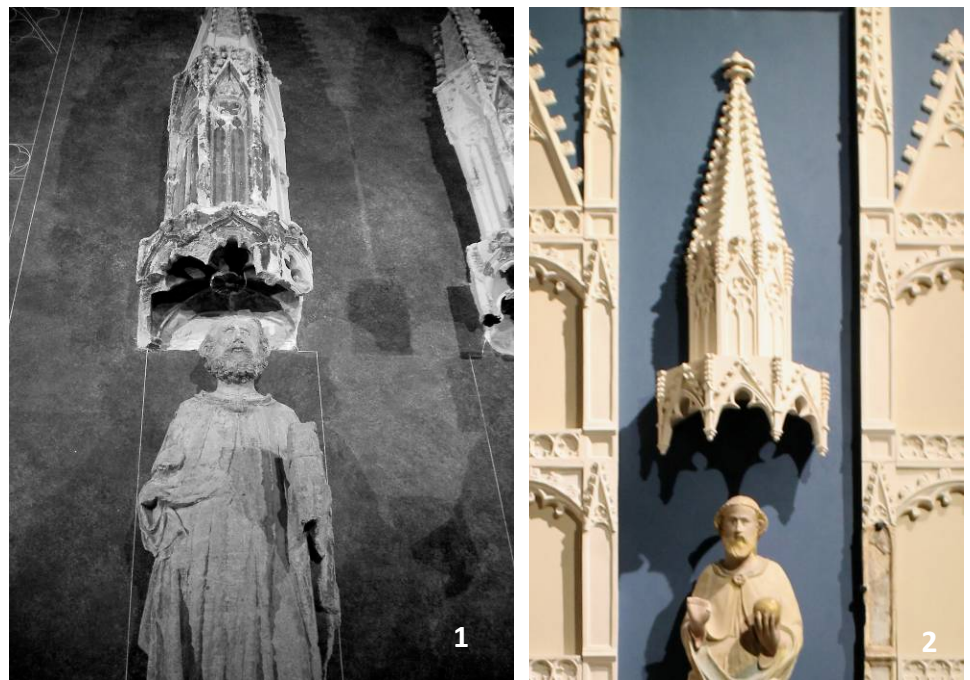


- 1.- Molde
- 2.- Pproceso de positivado de las piezas nuevas de escayola
- 3.- Detalle de restos de policromía tras la limpieza
- 4.- Detalle de la policromía tras la intervención



Mención aparte, merece el dosel y la ménsula que sustenta la figura del Salvador. El primero es una reproducción de los de la iglesia de Sant Pere, en Sant Mateu y para la segunda está basada en la de la Imagen de la Virgen de la torre campanario de Traiguera y las de Sant Pere y Sant Pau de la iglesia de Sant Pere, en Sant Mateu.

- 1.- Dosel del retablo de san Pere en San Mateu
- 2.- Dosel del retablo nuevo.

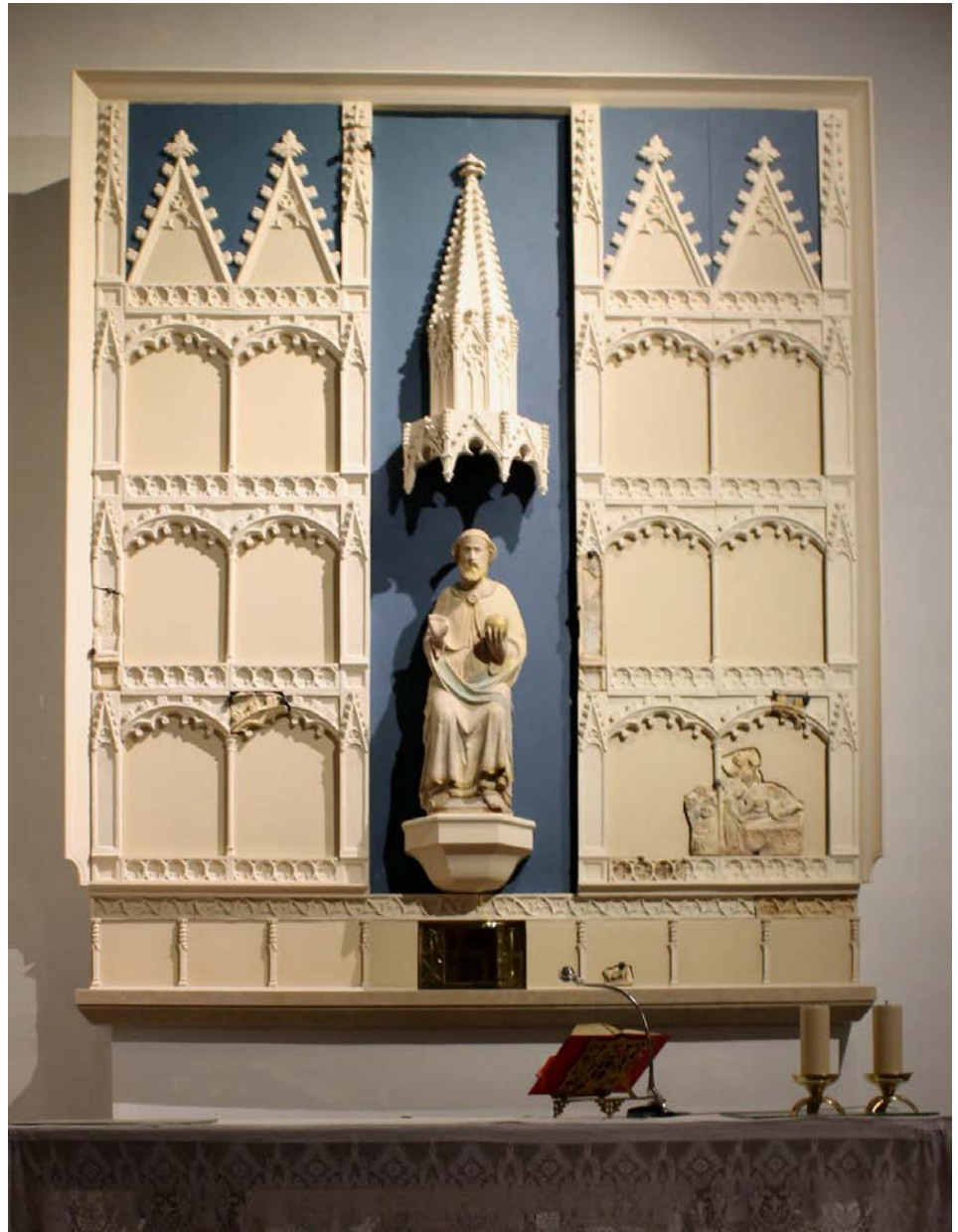


Se reprodujeron 252 elementos. La distribución de los fragmentos originales en la nueva estructura atendió a la tipología de cada pieza. Los originales en contacto con la reconstrucción quedan sujetos por garras metálicas al soporte mural que sustenta todo el retablo, lo que facilita su extracción. Con esta metodología de trabajo, si aparecen más piezas pueden ser fácilmente incorporadas a la estructura.

En cuanto a los colores elegidos, se optó por una tinta plana de tono y saturación similar a la gama cromática de la propia piedra. Con el azul de la calle central y el fondo de los gabletes se ha pretendido potenciar la presencia del elemento central del retablo, la imagen del Salvador, además de resaltar la morfología de los gabletes.



1.-Detalle del montaje sobre las reproducciones de escayola
2.- Detalle del resultado final



Resultado final de la intervención

CONCLUSIONES

En la actualidad, la sociedad demanda que se conserven y restauren los bienes culturales, objetos cuya relevancia reside en su función como símbolo para un grupo de personas, más o menos numeroso, que comparten sentimientos hacia lo que se representa o significa, y no sólo como obras artísticas. La calidad artística o la información histórica no son premisas imprescindibles para que un objeto sea considerado como bien patrimonial; éstas son variables que pueden ser fundamentales, superficiales o incluso inexistentes.

Los bienes patrimoniales son especiales porque reúnen de forma sintética valores culturales e identitarios, reconocibles por quienes comparten vivencias. Por ello, la notoriedad de estas obras se entiende en un ámbito cultural determinado, el cual no tiene por qué ser universal y apreciable por alguien ajeno a su contexto.

El patrimonio se construye mediante un complejo proceso de atribución de valores sometido al devenir de la historia, las modas y el propio dinamismo de la sociedad. La subjetividad inherente al patrimonio implica que no sea inmutable, sino que puede ser creado, modificado, ampliado, reducido o simplemente destruido según aparezcan en escena actores, criterios, propósitos, circunstancias o demandas.

El reconocimiento como patrimonio de los bienes no sujetos a los valores clásicos por parte de las instituciones que se dedican a la salvaguarda de los bienes culturales, ha implicado que los objetos de interés que se quieren conservar sean muy variados, numerosos y con valores diversos. Lo que le confiere al restaurador una responsabilidad añadida al ampliarse las variables a tener en cuenta en el juicio crítico.

La teoría de la restauración de Brandi, que ha sido el instrumento más importante desde mediados del siglo pasado hasta nuestros días, al dotar a los técnicos de una base teórica y práctica que ha facilitado el enjuiciar correctamente las instancias estética e histórica de las obras y, por ello, ha ayudado a intervenir bajo una ética coherente, prudente y responsable, se ha convertido en una herramienta limitada para justificar las acciones aplicadas, al no responder adecuadamente a este nuevo concepto de patrimonio. Al cambiar los objetos de interés y apreciarse nuevos valores a conservar, tanto materiales como

inmateriales, la teoría brandiana ha quedado invalidada para responder correctamente a todo tipo de bien.

Los primeros que detectan estos problemas fueron los restauradores especializados en arte contemporáneo, los cuales se dotaron de sus propias premisas que les permite salirse de las aperturas clásicas hacia la materia para poder priorizar la intención o concepto que el artista quiere expresar. Detectaron que la autenticidad de muchas de estas obras no residía en la materia original, sino en el mantenimiento de la idea que se quiere transmitir. En consecuencia, se admite cualquier tipo de intervención que mantenga dicho concepto vivo, incluso las sustituciones. Este es el mismo problema que también han expresado los técnicos encargados de conservar el patrimonio vernáculo o tradicional en Asia, África o América, en la arquitectura construida con materiales perecederos como barro o adobe, donde se requiere de la renovación continúa de la materia que construye su patrimonio. Por ello, la restauración como proceso encargado de mantener la autenticidad de la obra es, como poco, inadecuado y hay que redefinirlo porque no responde, tal como se entiende tradicionalmente, a las necesidades actuales. El único momento en el que se puede considerar que reside este concepto es el presente y no en el pasado, en la materia primitiva. Porque el patrimonio está vivo y es cambiante en el tiempo, y los valores que se aprecian pueden renovarse, ampliarse o simplemente desaparecer con el paso de los años.

Esto nos obliga a cambiar el objetivo de la intervención, de conservar la autenticidad de las obras de arte que reside en la materia original a mantener los valores que califican a los bienes culturales, que pueden estar depositados sobre la materia primitiva o no. Porque ésta, puede ser renovada si sólo es el vehículo de transmisión de valores y no la esencia de los mismos. Tal como se defiende en las teorías de la restauración del arte contemporáneo. Por el contrario, si su relevancia reside en la calidad artística o en ser un documento histórico, la materia goza de una protección especial como se ha entendido hasta la fecha. Por todo ello, lo que define la intervención no es la materia original y sí los valores que la califican.

Otra cuestión a tener en cuenta es la evolución que ha tenido la especialidad en las últimas décadas, que tampoco parece ir acompañada con las necesidades y valores inmateriales que se entienden en el nuevo concepto de patrimonio.

Con el paso de los años la teoría brandiana, idealista por concepto, donde el sujeto define el objetivo del acto y no el objeto, ha ido reinterpretándose hacia el conservadurismo positivista y objetivista, donde el objeto es el contenedor de toda la información, de una realidad existente por sí misma; donde el sujeto no aporta las características del bien, porque sólo es posible el conocimiento a través de la ciencia.

De una forma silenciosa pero constante, estas corrientes del conocimiento se han ido imponiendo en una especialidad que busca todas las respuestas en la tecnología, donde todos los procesos que no estén refutados por una prueba analítica se consideran parciales, aleatorios e inconsistentes. Por ello, el factor clave en ese tránsito ha sido el peso de lo científico.

Además, en la filosofía de Cesare Brandi la estética ocupaba un lugar central de la restauración, siendo ahora sustituido, y en cierto modo primado, en ese espacio, por los valores documentales del objeto cultural. Este fenómeno ha traído consigo una corriente minimalista muy marcada en las intervenciones para todo tipo de bien, sean cuales sean los valores a conservar.

La teoría de Brandi falla, en la actualidad, en los objetos de interés, y las nuevas tendencias erran al olvidarse que quienes aportan los valores a los bienes son las personas, y que la información sensible e inmaterial que aportan los usuarios es esencial y no se puede conocer observando una micromuestra.

La restauración tiene que tener como objetivo conservar los valores que aprecian las personas y caracterizan al bien cultural, para que, así, se siga considerando patrimonio, y esto sólo será posible si se conserva la experiencia estética de los usuarios del bien. Por ello, es clave cómo se intervenga en la restauración de la imagen representada. Como indica Lowenthal, lo que realmente hace la restauración es adaptar los objetos del pasado a las necesidades del presente, al ser inevitable que nuestros juicios y preferencias contaminen la intervención. Porque cuando un restaurador interviene está reinterpretando el objeto cultural bajo su punto de vista, primando unos datos por encima de otro y enfatizando un mensaje u otro. El resultado final de la intervención será, por tanto, inevitablemente subjetivo, aunque no por ello tiene que ser arbitrario. La información que aporta la ciencia y el resto de agentes involucrados, incluido en estos los usuarios del bien, ha de sopesarse en un juicio

crítico responsable y abierto a todas las necesidades e inquietudes de los implicados.

Los usuarios de los bienes tienen un papel esencial e imprescindible en la toma de decisiones, y éste ha sido ignorado de forma reiterada por parte de todas las teorías de la restauración. Al ser el mantenimiento de la experiencia estética del observador la clave para mantener los valores que califican a las obras, éste cobra especial importancia.

La mejor forma de responder a las necesidades de todos y no defraudar en lo posible a ninguno se encuentra en el juicio intersubjetivo de los equipos multidisciplinares, en la búsqueda de zonas de acuerdo donde todos los actores aporten sus inquietudes y ninguna postura se imponga de forma radical a las demás. Todos los actores involucrados tienen su verdad, sus necesidades, que no son ni más, ni menos importantes y veraces que las del otro.

Este estudio ha centrado su atención en las obras de carácter sacro, porque en éstas se aúnan de una forma muy destacada las nuevas variables conceptuadas, y son un claro exponente de los problemas teóricos y prácticos que en la actualidad presenta la aplicación, en todos sus extremos, de los axiomas clásicos, porque los objetos de interés se han ampliado y los valores a conservar también.

La importancia de muchos bienes devocionales, de muchas obras creadas para ser expuestas al culto, no está en las excelencias artísticas del autor que la creó, o en la importancia histórica como documento del bien, está en el hecho de ser el vehículo de transmisión de los sentimientos de los fieles. Por ello, es tan importante cómo se perciba la imagen presente de la obra para que no se pierda la conexión objeto-sujeto tras la intervención.

El mantenimiento de los valores en estas obras, esencialmente, se consigue si no se defrauda la experiencia estética de los feligreses y se conserva el carácter sentimental, emotivo y simbólico de la pieza, porque la autenticidad de estos objetos reside justamente ahí. Esta idea trae consigo que, los procesos restaurativos de la imagen representada jueguen un papel esencial, ineludibles para conservar los valores principales de estos bienes. Ello conlleva que no se pueda separar, como es habitual en otro tipo de obras, entre los procesos obligatorios (los conservativos) y los posibles (restaurativos). En estos casos, ese equilibrio se rompe, no hay separación posible, sino se actúa, y se pierden los valores que las califican, pueden perder su reconocimiento

como bien que se quiere conservar para el futuro. La restauración, por tanto, será un proceso necesario y no posible, y básico para asegurar la conservación de la pieza. Por ello, se tiene que entender la restauración de la imagen representada en las obras sacras como un proceso conservativo.

Dada la complejidad del acto crítico, se tendrán en cuenta todas las fuentes posibles de información, tanto las que nos ofrece la ciencia a través de los especialistas como la que aportan los usuarios que las contemplan. Por tanto, se presenta como imprescindible hacer una amplia investigación cognoscitiva de la obra a tratar, y no sólo de su materia, que aunque importante no se presenta decisiva. Nuestro juicio crítico se fundamentará teniendo en cuenta valores inmateriales, valores que debemos conocer para poder acercarnos en lo posible a la imagen que se quiere y se necesita rememorar.

Este estudio propone cuatro preguntas básicas, que ayudan a plantear el juicio crítico de una forma ordenada, facilitando la comprensión de todos los valores que contiene el bien y evitando hacer caer al técnico en la rutina de los métodos preestablecidos y en la prepotencia intelectual.

¿Qué patologías atentan contra la conservación del bien?

Se tienen que determinar qué patologías afectan, y eliminar, en la medida de lo posible, aquello que las provoca, para así asegurar la correcta transmisión del bien a las generaciones futuras, por lo menos, en las mismas condiciones en las que ha llegado a nuestros días.

¿Qué valores califican al bien y por tanto deben ser conservados?

Los acontecimientos vividos por las obras, y cómo estos se han plasmado sobre ellas no sólo dan la información de su paso por el tiempo, sino también hablan de la cultura de cada momento, del gusto, de la apreciación del arte, de la devoción, etc.... y estos datos califican al bien en la mayoría de las ocasiones, y por tanto deben ser conservados para que no se pierdan valores.

¿Qué se puede eliminar y en qué medida?

Son susceptibles de ser retirados todos aquellos materiales que además de ser ajenos a la obra en su momento inicial, no aportan nada en pro de su conservación, no ofrecen información histórica, no refuerza la experiencia estética de sus usuarios, no potencia el simbolismo de la pieza, lo añadido no es de una calidad aceptable, y además su eliminación es posible de una forma selectiva y sin alterar los materiales

constitutivos. Una limpieza selectiva implica actuar capa a capa y decidiendo cómo y por qué se elimina cada sustrato. El “cómo” se decide desde la ciencia y el “por qué” desde la crítica. La supuesta objetividad de los medios científicos no puede dar las respuestas de lo que se quita, da información de los elementos añadidos y como eliminarlos sin peligro.

¿Qué se puede añadir para mejorar la eficacia simbólica de la obra?

Se puede añadir todo aquello que sea imprescindible para mantener la percepción de la imagen sobre la que descansan los valores esenciales, que hace que ese objeto se considere patrimonio, y no atente contra otros significados. Se tiene que reponer lo necesario, que no es todo lo perdido, para que la legibilidad no se quiebre y pierda su sentido, y esto hay que hacerlo intentando que lo repuesto no se convierta en un foco de atención. Tampoco se repondrá nada sin la información precisa de cómo era lo perdido, porque la imaginación y la hipótesis no son opciones aceptables.

Esto nos conduce a la revisión de los principales criterios con los que se ha actuado, o se dice qué se ha hecho; discernibilidad, reversibilidad, compatibilidad y mínima intervención. Estas premisas no responden correctamente a las necesidades actuales. El carácter inalcanzable y utópico de las mismas hace que se hayan convertido en una rutina en los informes, algo que se dice pero que no se hace.

La discernibilidad, premisa indiscutible en los ámbitos de influencia italiana, no así en la anglosajona, se ha ejecutado como verdad incuestionable para todo tipo de bien, sin comprender, sin analizar, la conveniencia de su aplicación o no. Se ha utilizado para evitar engaños, como signo de respeto, para facilitar la reversibilidad y el estudio de los especialistas, pero esta visión del problema en el panorama actual hay que, como mínimo, reconsiderarla para cada caso concreto. Este criterio no tiene que ser una variable obligada, sino una elección que dependerá del valor a conservar.

Un error muy común es olvidarse que la restauración se realiza para todas las personas y no sólo para una élite ilustrada que conoce los códigos de la profesión. Si la restauración tiene que explicarse porque hay elementos añadidos ajenos a la realidad técnica de la obra que no se absorben en el conjunto, algo falla, y aún más, cuando el valor principal de la obra depende de la imagen representada. La reversibilidad tal como las teorías clásicas lo han planteado es algo inviable de practicar, los técnicos saben que la reversibilidad absoluta de

los procesos y materiales es algo imposible de alcanzar en su totalidad. No se puede volver al estado anterior al proceso ejecutado sin alterar lo más mínimo los materiales originales.

Este proceso tiene que entenderse como algo circunstancial, porque no existen materiales reversibles, existen materiales que en condiciones concretas son fácilmente removibles, pero que siempre dependerá de cómo interactúen con los productos con los que esté en contacto. Por ello, lo importante, es ponderar los efectos positivos y negativos de la intervención y aceptar la irreversibilidad de los tratamientos. Dadas las incongruencias del término, lo que se tiene que buscar es que los procesos actuales permitan volver a tratar las obras en las mismas condiciones y posibilidades en el futuro. Por tanto, hay que pasar a hablar de retratabilidad. Con todo ello, se pasa de una obligatoriedad en los procesos y los materiales, a responsabilizar al técnico en la toma de decisiones.

Por otra parte, la compatibilidad nos habla de la obligatoriedad de incorporar materiales con semejantes características físicas que las del sustrato, y con idéntico comportamiento frente a los agentes externos. Ante la imposibilidad de cumplir estas premisas, lo que se tiene que buscar son productos tolerantes, estables y flexibles. La mínima intervención es una premisa válida siempre y cuando se entienda como la mínima posible para mantener la eficacia simbólica del bien. Nunca se tiene que confundir con el conservadurismo extremo, preocupado únicamente por los valores documentales del bien. Los procesos ejecutados sobre la imagen representada pueden ser tan imprescindibles, como por ejemplo una consolidación del estrato pictórico.

A todo esto hay que añadir una premisa que hasta fechas recientes no se había considerado, la sostenibilidad. Esta nos habla del peligro de la acumulación de intervenciones cercanas en el tiempo, del obligado mantenimiento de los procesos, de costes económicos, pero sobre todo nos obliga a que las acciones y necesidades presentes no comprometan las satisfacciones o posibilidades futuras.

En definitiva, la elección del camino, cómo se podrán disfrutar los bienes en el futuro, depende de infinidad de variables, porque cada obra es única y así hay que tratarla, y porque también cada restaurador tiene su particular forma de enjuiciar el problema para buscar el objetivo necesario e imprescindible: conservar los valores que califican a la obra.



Ana María Macarrón
Ana González
La conservación
y la restauración
en el siglo XX

METROPOLIS
TECNOS/ALIANZA

banaque
obras de arte
de los siglos XVIII y
reconocimiento

La restauración de obras de arte
Negocio, cultura, controversia y escándalo
James Beck con Michael Daley

TUCO
RACIÓN DE
RE LIENZO
LES Y PROCESOS

AGUSTI • VICENTE GUEROLA BLAY

MARÍA PILAR GARCÍA CUETOS
Humilde condición
El patrimonio cultural
y la conservación de su autenticidad

PATRIMONIO

EN LA ARQUITECTURA VALENCIANA
VALOR

HEREDAS CULTURALES

TEORÍA E

Teoría de la restauración
Cesare Brandi
ALIANZA FORM

JORNADA INTERNACIONAL
A 100 ANI DELLA NASCITA
CESARE BRANDI
7 de Mayo de 2007
Ponencia de la Universidad
Politécnica de Valencia

Teoría
contemporánea
de la
Restauración

Salvador M...

(patrimonio cultural)

ARADACIÓ

MEMORIA
E IMÁGENES
para una
Restauración

Carlos Barbero

Art
Internacional
Art. Esp.



BIBLIOGRAFÍA

ABEJEZ GARCÍA L. J. (1994) Tesis Doctoral. El proyecto del parque ecoarqueológico de Xoclán, Merida, Yucatan. Universidad de Barcelona.

AGNOLETTO, S. (2012). *La restauración bajo la perspectiva de la complejidad*. Tesis de Master. Edit. UPV. Valencia

AIMEUR, C. "Verdades y mentiras sobre los frescos de la Catedral" en Culturplaza.com. Consulta 01/07/2014

ALBERS J. (1975) Interaction of color. Yale University.

ALTHÖFER, H. (1991). *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*. Florencia: Nardini.

APPELBAUM B. Criteria for treatment: reversibility. Journal of the American Institute for Conservation 26. Pág. 65-73

BALDINI, U. (1978). *Teoría de la Restauración y unidad metodológica Vol. 1 y 2*. Nardini. Florencia.

BALDINI, U., CASAZZA, O. (1983) El crucifijo de Cimabúe. Edita Ministerio de Cultura. Museo del Prado. Madrid.

BALLART HERNANDEZ, J. (1997). *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Ariel. Barcelona

BALLART HERNANDEZ, J., TRESSERAS, J.J. (2001). *Gestión del patrimonio cultural*. Barcelona: Ariel.

BARANDIARÁN, M. (2000). "Reintegración volumétrica dirigida a la restauración de objetos artísticos tridimensionales. Criterios y aplicación» en *XIII Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales* Lleida Edit. Asociación de Congresos de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Madrid.

BARBERO ENCINAS J. C. (2003). *La memoria de las imágenes-notas para una Teoría de la Restauración*. Polifemo. Madrid

BARBERO ENCINAS, J. C., MARTÍNEZ VALVERDE, L. (1999) "Cuestiones sobre reintegración: cambio de marcha conceptual" en *Revista Pátina*, vol. 9. Madrid.

BARROS GARCÍA, J. M. (2000). "Fundamentos metodológicos en la limpieza de estructuras pictóricas: una visión objetiva" en *Revista IDEA PH*, boletín 30. . P. 75-84 Sevilla

BECK, J., DALEY, M (1997). *La restauración de obras de arte. Negocio, cultura, controversia y escándalo*. Barcelona Serbal.

Bendicional en LITURGIA CATOLICA. DIVINO TESORO
veritasl.blogspot.com/2015/12/bendicion-de-imagenes-sagradas.html

BENITO GOERLICH, D. (2010). *Revestimientos barrocos valencianos*. El barroco en las catedrales españolas. Cood. María del Carmen Lacarra Ducay. Zaragoza. Edit. Diputación de Zaragoza
<http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/89/06benito.pdf>

BENITO GOERLICH D. Ficha 87 Catálogo de la Exposición Pulchra Magistri. Ed. Generalitat Valenciana. La Luz de las Imágenes. Pág. 470

BENJAMÍN, W. (1988). *Discursos interrumpidos, I: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: 4ª ed. Taurus.

BERGEON, S. (1990). *Science et patience ou la restauration des peintures*. Paris: Ed. De la Réunion des musées nationaux, Ministère de la Culture.

BERGEÓN, S. (1996). Couleur et restauration. Techne nº 4, LRMF, Paris.

BERNAL SANTA OLALLA, B. (2002). "La conservación del patrimonio histórico. Necesidad de una reflexión" en *Actas del I Congreso del GEIIC. Conservación del Patrimonio: evolución y nuevas perspectivas (2002. Valencia)* Valencia:

BOITO, C. (1885-1886). *I nostri vecchi monumento. Conservare o restaurare?*. Nuova Antologia.

BONSANTI, G. (1997). "Riparare l'arte" en *OPD, restauro nº9*. Páginas. 109-112

BRAJER, I. (2008). "Values and opinions of the general public on wall paintings and their restoration: a preliminary study" en *22nd IIC International Congress* (15-19 September. London), Cristina Rozaik (coord.). London

BRANDI, C. (2007) *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Forma.

BRANDI, C. (1986). *Segno e immagine, le due vie*. Palermo:Aesthetica.

BRINGAS BOTELLO, J. L. (2008). *Revisión de la Teoría de la Restauración*. ADABI.org. México.

<http://www.adabi.org.mx/content/Notas.jsfx?id=392>

BRUQUETAS GALÁN, R. (2009). "La restauración en España. Teorías del Pasado, visiones del presente" en *Conferencia Inaugural. Actas IV Congreso del GEIIC* (2009. Cáceres). Cáceres. P. 37-52.

BUNGE, M. (2013). *La ciencia, su método y su filosofía*. Edit: Laetoli
http://fisica.ciencias.uchile.cl/~gonzalo/uploads/Docencia/Bunge_ciencia.pdf

CAAMAÑO, J.C. (2005). "Rostro de la eternidad. Imagen, conocimiento y condición simbólica" en *Teología*, t. XLII, n. 86. P. 109-140.

CABEZA, A. (2004). "Reflexiones sobre la aplicación de las convenciones y cartas sobre el patrimonio en América latina" N°98 Pág. 52-64 Chile Diplomacia Andres Bello

CALDERÓN ROCA B. (2010) *Revisión del criterio historiográfico en la tutela de la ciudad historia*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga.

CALVO, A. (2002). *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Serbal.

CALVO MANUEL, A. M. (2009). "La aplicación de los criterios de intervención según la ley del patrimonio histórico español de 1985" en *Actas IV Congreso del GEIIC*. (2009. Cáceres), Cáceres. P. 79-91

CARBONARA G. (1976) *La reintegración de la imagen. Los problemas de la restauración de monumentos.* Roma, Bulzoni.

CARRETER MARCO, C. (2005). "Restauración en el siglo XIX, Materiales, técnicas y criterios" en *Actas II Congreso del GEIIC* (2005. Barcelona),

[file:///C:/Users/Usuario/Desktop/tesis/tesis1/articulos/Restauracion_en%20españa%20siglo XIX.pdf](file:///C:/Users/Usuario/Desktop/tesis/tesis1/articulos/Restauracion_en%20españa%20siglo%20XIX.pdf)

CAPLE, CH. (2000). *Conservation Skills. Judgement, Method and Decision Making*. Londres

CASADO GALVÁN, I. (2009). “Reflexiones en torno a la función del patrimonio histórico y su valoración” en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*. Eumed.net, noviembre 2009, Consulta en línea 20/1/15
www.eumed.net/rev/cccss/06/icg6.htm

CASADO GALVÁN, I. (2009). “Breve historia del concepto de patrimonio histórico: del monumento al territorio” en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*. Edit. Eumed.net, noviembre 2009. Consulta en línea 16/02/16
www.eumed.net/rev/cccss/06/icg6.htm

CASAZZA, O. (1987). *Il restauro pittorico nell'unitá di metodologia*. Firenze: Nardini.

CEJUDO RAMOS, S. “Rehabilitar el patrimonio arquitectónico. Nociones históricas sobre un conflicto permanente” en *Amigos de los Museos*.
http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UPC/AVAILABLE/TDX-0426104-104024/07Mec8de22.pdf

COMPANY, X., PUIG, I. Ficha 18. Catálogo Lux Mundi. La Luz de las Imágenes. Xàtiva 2007. Página 82-84

COMPANY, X. Ángeles de azul y oro en la catedral de Valencia. Estudio histórico y análisis estilístico. *Los Ángeles Músicos de la Catedral de Valencia Estudios previos*, Valencia, Generalitat Valenciana 2006 Pág. 43-94

COMPTE A. (1973) *Cursos de filosofía positiva* AGUILAR, Buenos Aires

CONTRERAS VARGAS, J., GARCÍA ABAJO, A. E. (2016). “La increíble y triste historia de la cándida escultura metálica y su pátina original desalmada” en *Estudios sobre Conservación, Restauración y Museología*. Volumen III. Publicaciones Digitales CNRYM-INAH Ciudad de México, P. 43-55.

CORDERO RUIZ, J. (2004). *Percepción visual*. Mayo 2004.
<http://www.personal.us.es/jcordero/PERCEPCION/Cap01.htm>

CORREIA, M. (2007). "Teoría de la conservación y su aplicación al patrimonio en tierra" en *APUNTES*, vol. 20, núm. 2, p. 202-219.

CREMONESI, P. (2011). "¡Horror... un barniz amarillento!" en *Conferencia VIII Jornadas Técnicas de conservación del patrimonio*. (4 y 5 de abril. 2011. Centro Cultural de Ibercaja en Huesca). Huesca

CREMONESI, P. (2009). "Asuntos sobre la conservación y restauración de pinturas de caballete" en *Actas IV Congreso del GEIIC*. (2009. Cáceres), Cáceres. P. 219-227.

CRESPO, H. (2003). "La autenticidad hoy" Seminario Taller ¿Credibilidad o veracidad? La autenticidad: un valor de los bienes culturales. Representacion Unesco Peru Cajamarca 2003. UNESCO Perú Pág. 15-19

CRIADO BOADO F. (2001) *La Memoria y su huella. Sobre arqueología, patrimonio e identidad*. Claves de Razón Práctica Madrid Pág. 36-43. <http://hdl.handle.net/10261/11212>

CUARTAS GARCÍA, P. F. (2009). *Esencia del conocimiento*. Blog 24 de Marzo del 2009. <http://pedrofabioc.blogspot.com/2009/03/esencia-del-conocimiento.html>

DE LA ROJA, J. M. (1999). *Sistemas de reintegración cromática asistida por medios transferibles obtenidos por procedimientos fotomecánicos. Aplicación en la restauración de pintura de caballete*. Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. Madrid

DE TAPOL, B. (2005). "¿Qué orientación tiene la ciencia en la conservación?" en *Actas II Congreso del GEICC*, (2005. Barcelona), Barcelona http://geiic.com/files/2congresoGE/Que_orientacion_tiene_la_ciencia_en_conservacion.pdf

DE LA TORRE, M., MASON, R. (2002). *Assessing the values of cultural heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute. www.getty.edu/conservation/publications/pdf_publications/reports.html

DECAROLIS, N. (2002). *El valor del patrimonio: entre lo tangible y lo intangible*. Museo Marítimo. La Plata.

<http://museomaritimo.com/adimra/Actividades/Investigacion/Trabajos/Gonet/EL%20VALOR%20DEL%20PATRIMONIO.doc>

DEL PINO DÍAZ, C. (año). *¡DIOS MÍO! ¿QUÉ HAGO CON ESTO? ¿Cómo se conserva esto? Magos, técnicos o restauradores*. Blogspot Graciela Bovetti

<file:///C:/Users/Usuario/Desktop/tesis/tesis1/articulos/restauración%20arte%20contemporaneo.pdf>

DEWEY, J. (2008). *El arte como experiencia*. Trad. Jordi Claramonte. Ed. Paidós Estética 45 Barcelona

DÍAZ CABEZA, M. C. (2010). "Criterios y conceptos sobre el patrimonio cultural en el siglo XXI" en *Serie de Materiales de Enseñanza*, nº 1. Córdoba editorial. Universidad Blas Pascal.

DÍAZ CABEZA, M. C. (2009). "Tiempos líquidos sobre el Patrimonio Cultural y sus Valores" en *ESTUDIOS HISTÓRICOS – CDHRP*, nº 2.

<file:///C:/Users/Usuario/Desktop/tesis/tesis1/articulos/patrimonio%20cultural.pdf>

DÍAZ MARTOS, A. (1972). *Reedición de los tratados de Vicente Poleró y Toledo y Mariano de Roca y Delgado*. Madrid: informe del I.C.R.O.A nº 12.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA DE LA RAE.

<http://dle.rae.es/?id=BK4MHWL>

DICCIONARIO FILOSÓFICO. *Objetivismo estético*. Apartado 656.

<http://www.filosofia.org/filomat/df656.htm>

DOERNER, M. (1994). *Los materiales pictóricos y su empleo en el arte*. 5ª ed. Reverté. Barcelona

ESCRIBA ESTEVAN, F., MADRID GARCIA, J. A. (2010). "El mundo virtual en la restauración. Aplicaciones virtuales para la conservación y restauración del patrimonio" en *ARCHE. PUBLICACION DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE RESTAURACION DEL PATRIMONIO DE LA UPV*, Números. 4 y 5. Valencia P. 12-15.

ESCUADERO, C. (2009). "La virgen del oratorio (terracota), restauración y sistema de presentación de la información: articulación de los

sedimentos antrópicos de carácter histórico que concurren en la obra” en *Actas IV Congreso del GEIIC* (2009. Cáceres). Cáceres. P. 183-193.

ESCUELA DE MARBURGO Y DE BADEN

<http://www.buenastareas.com/ensayos/Escuela-De-Marburgo-y-De-Baden/1707195.html> [Consulta: 12-11-2011].

ESPAÑA. *Declaración del Escorial*. XVI Jornadas Nacionales del Patrimonio Cultural de la Iglesia. Junio 1996

FANCELLI, P. (2009) “La actual dimensión estética de la restauración” en *Actas IV Congreso del GEIIC* (2009. Cáceres). Cáceres

FEILDEN, B. M. (2004) *Conservation of Historic Buildings*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann.

FERNÁNDEZ DE LA PAZ, E. (2006). De tesoro ilustrado a recurso turístico: el cambiante significado del patrimonio cultural. PASOS Revista de turismo y patrimonio cultural. Vol. 4 nº 1 págs. 1-12

FERRERAS ROMERO, G. (1994). “Las relaciones entre historiadores del arte y demás especialistas de la conservación y restauración” en *Boletín informativo Revista IAPH*, nº9. Sevilla. P. 42-43

FIANZA, K. (2008). “La estética de Kant: el arte en el ámbito de lo público” en *Revista de Filosofía*, volumen 64. Santiago, Peru. P. 49-63. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-43602008000100004>

FONTAL MERILLA, O. (2013). *La educación patrimonial. Teoría y práctica en el aula, el museo e internet*. TREA Gijón.

FUSTER, L., CASTELL, M., GUEROLA, V. (2008). *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo*. Valencia: ed. UPV.

GALLI, N. (año). *Concepto de patrimonio cultural, sus aspectos jurídicos*. Lugar: editorial. Páginas. http://www.adaciudad.org.ar/docs/articulos-articulo_Nora_Galli.pdf

GALLO, H. (2010). “Patrimonio, autenticidad & identidad” en *Actas CICOP*. (2010. Lugar). Nombre (coord.). Lugar: editorial. P.

GARCÍA CUETOS, M. P. (2009). *Humilde condición. El patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad*. Gijón: TREA.

GARCÍA CUETOS, M. P. (1987). "El historiador de arte ante el proceso de restauración monumental" en *LIÑO: Revista anual de historia del arte*, nº 7. Lugar: editorial. P. 203-215.

GARCÍA GARCÍA, L. "El acabado en la obra de arte monumental: criterios, algunas experiencias y resoluciones" en *Actas del I Congreso del GEIIC. Conservación del Patrimonio: evolución y nuevas perspectivas*. (2002. Valencia). Valencia
http://ge-iic.com/files/1congreso/Garcia_Luisa.pdf

GIANNINI G. (2008). Diccionario de restauración y diagnosis A-z. Editorial Nerea. San Sebastián. 2008

GOMBRICH, E. H. (1979). *Arte e ilusión*. Barcelona: Gustavo Pili.

GÓMEZ PINTADO, A. (2009). "Nuevas técnicas de reintegración en obra dorada contemporánea: La restauración del concepto" en *Actas IV Congreso del GEIIC* (2009. Cáceres). Cáceres Pág. 277-286

GÓMEZ PINTADO, A. (2008). *El oro en el arte: materia y espíritu. Contribución a la restauración en el arte contemporáneo*. Tesis Doctoral. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.

GONZÁLEZ-ALONSO MARTINEZ, E. (1997) Tratado del dorado, plateado y su policromía. Servicio publicaciones UPV.

GONZÁLEZ TIRADO, C. (2010). "El restaurador como artista-intérprete" en *Revista Intervención. Escuela nacional de Conservación, Restauración y Museografía*. Año 1, Número 1. México P. 7-15

GONZALEZ-VARAS, I. (1999). *Conservación de Bienes Culturales: Teoría, historia, principios y normas*. Cátedra.

GUEROLA BLAY, V. (2007). "La ideología y metodología en la reintegración de lagunas. De la técnica del "ne rian faire" al retoque pleno, pasando por los sistemas ópticos de texturización basados en los "filamenti" e "tratteggi" de C. Brandi" en *Jornada Internacional. 100 anni della nascita di Cesare Brandi*. Mayo 2007. Valencia: Edit. UPV. P. 99-119.

HEGEL, G. W. F. (1988). *Introducción a la estética*. 2ª ed. Alta Fulla.

HESSEN, J. (2006). *Teoría del conocimiento*. Adaptación Vargas Mendoza. J. Asociación Oaxaqueña de Psicología.

HUYGHE, R. (1950-1951). "The Louvre Museum and the problem of the clearing of old pictures" en *Museum III-IV*. P.191-198.

IWANISZEWSKI S. (2006) Cuando el destino nos alcanza. Tendencias, problemáticas y perspectivas de desarrollo de la arqueología en el siglo XXI. *Perspectivas de la Investigación Arqueológica II*. México Págs. 9-22.

JIMÉNEZ, A. (1998). *Enmiendas parciales a la teoría del restauro*. Valencia: Logia.

JACOB LOPEZ-CANO, A. *La restauración como experiencia crítica*. Actas del XV Congreso de Conservación y restauración de Bienes Culturales Pág. 139

JIM, J. (2012). *Subjetivismo es la creencia que la realidad no es un firme absoluto*.

[http://www.academia.edu/7800588/Subjetivismo es la creencia que la realidad no es un firme absoluto](http://www.academia.edu/7800588/Subjetivismo_es_la_creencia_que_la_realidad_no_es_un_firme_absoluto)

JUAN VIDAL, F. (2006). *Valor Barroco en la arquitectura valenciana. Memorias culturales*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura. TCcuadernos.

KANT, I. (1991). *Crítica de la facultad de juzgar*. Traducción de Pablo Oyarzún. Caracas: editorial. Monte Ávila

KUBLER, G. (1988). *La configuración del tiempo*. Trad. Jorge Luján Muñoz. Madrid: Nerea.

LEGORBURU ESCUDERO, P. (1995). *Criterios sobre la reintegración de lagunas en obras de arte y trascendencia del estuco en el resultado final, según su composición y aplicación*. Tesis doctoral. País Vasco: edita Universidad del País Vasco.

LLULL PEÑALBA, J. (2005). "Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural" en *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 17. P. 175-204.

LOPEZ-CANO AUSEJO, J. (2004). "La restauración como experiencia crítica" en *Actas XV Congreso de Conservación y Restauración Bienes Culturales*. (2004. Murcia). Murcia P. 137-144.

LÓPEZ SÁENZ, M. C. (1998). "Arte como conocimiento en la estética hermenéutica" en *ÉNDOXA, Series Filosóficas*, n. ° 10. Madrid: UNED. P. 325-350.

LOWENTHAL, D. (1998). *El pasado es un país extraño*. Traducción Piedras Monroy, P. AKAL S.A Madrid

LUZ DE LAS IMÁGENES (2013). *Catálogo Pulchra Magistri, l'esplendor del maestrat a Castelló*. Valencia: edita Generalitat Valenciana.

LUZ DE LAS IMÁGENES (2013). *Pulchra Magistri . Campaña de restauración patrimonial*. Valencia: edita Generalitat Valenciana.

LUZ DE LAS IMÁGENES (2011). *Catálogo Camins D'Art, Alcoi 2011*. Valencia: edita Generalitat Valenciana.

LUZ DE LAS IMÁGENES (2011). *Camins D'Art . Campaña de restauración patrimonial*. Valencia: edita Generalitat Valenciana.

LUZ DE LAS IMÁGENES (2010). *Catálogo La Gloria del Barroco, Valencia 2009-2010*. Valencia: edita Generalitat Valenciana.

LUZ DE LAS IMÁGENES (2010). *La Gloria del Barroco. Campaña de restauración patrimonial*. Valencia: edita Generalitat Valenciana.

LUZ DE LAS IMÁGENES (2009). *Catálogo Espais de llum, Burriana, Vila-real, Castellón. 2009*. Valencia: edita Generalitat Valenciana.

LUZ DE LAS IMÁGENES (2009). *El arte de restaurar el patrimonio, La llum de les imatges, Borriana, Vila-real, Castelló*. Valencia: edita Generalitat Valenciana.

LUZ DE LAS IMÁGENES (2007). *Catálogo Lux Mundi. Xàtiva 2007*. Valencia: edita Generalitat Valenciana.

LUZ DE LAS IMÁGENES (2007). *Campaña de restauración patrimonial Lux Mundi. Xàtiva 2007*. Valencia: edita Generalitat Valenciana.

MACARRÓN, A. (2008). *Conservación del Patrimonio Cultural-criterios y normativas*. Madrid: Síntesis.

MACARRÓN MIGUEL, A. *Historia de la conservación y la restauración*. Tecnos. Madrid, 1995

MACARRÓN, A., GONZÁLEZ, A. (1998). *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Madrid: Tecnos/Alianza.

MANZANO, I.G. "Subjetivismo y subjetividad" en *Mercaba.org*.
www.mercaba.org/DicPC/S/subjetivismo_y_subjetividad.htm

MARCOS ARÉVALO, J. (2010). "El patrimonio como representación colectiva. La intangibilidad de los bienes culturales" en *Gazeta de Antropología*, 26(1), artículo 19.
<http://hdl.handle.net/10481/6799>

MORENO B. NAVARRO J. L. MARTINEZ M.J. VELA A. Our Lady of Grace: A Carefully Planned Cleaning Methodology. *Cleaning 2010 Valencia* Pág. 97-98

MARIJNISSEN, R. H. (1967) *Degradation, conservatio et restauration de l'ouvre d'art*. Arcade. Bruselas.

MARTÍN, M. (2005). "El concepto de autenticidad" en *Selección de textos sobre interpretación del patrimonio*. Cuba: Universidad de la Habana. Pág. 23-26

MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J. (2008). *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid: Tecnos.

MARTÍNEZ YÁNEZ, C. (2010). "La redefinición del valor universal excepcional y el futuro de la Lista del Patrimonio Mundial" en *Revista de patrimonio e-rph*, nº6.

MARTÍNEZ NOVILLO, A. (2002) "La conservación del patrimonio histórico hoy" en *Actas I Congreso del GE-IIC Valencia*
http://ge-iic.com/files/1congreso/Martinez_Novillo.pdf

MARTINELL, A. (2000). *Agentes y políticas culturales. Los ciclos de las políticas culturales*. Gerona
<http://www.consultoresculturales.com/documentos01.pdf>

MATTEINI M. MOLES A. (2008) La química en la restauración. Traducción de Emiliano Bruno y Giuliana Lain. NEREA

MEDINA GONZÁLEZ, I. (2011). "Hacia un nuevo centro de gravedad: el proceso de toma de decisiones en la definición y formación de conservadores-restauradores profesionales" en *Revista Conserva*, nº 16. Santiago (Chile). P. 5-15

MENA MARQUE M. (1984) La restauración de las Meninas de Velázquez. Boletín del Museo del Prado Tomo 5, Págs. 87-107

MENDIOLA, C. (1999). "Acerca de la distinción entre la capacidad de juzgar determinante y reflexionante en Kant" en *Theoría*, volumen 6. P. 79-99

MERCADO HERVÁS, M. (2009). "Técnicas y procedimientos de reintegración cromática (II)" en *Cuadernos de Restauración*, nº 7. Edita Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía. P. 5-12.

MONTIEL ÁLVAREZ, T. (2014). "John Ruskin versus Viollet-le-Duc. Conservación vs Restauración" en *ARTYHUM. Revista digital de Arte y Humanidades* 3. P. 151-160.

MORA, P., PHILIPPOT, P. (1999) La conservazione delle pitture murali. ICCROM. Ed. Compositor. Bologna.

MORENO, C. (2011). "Reflexiones sobre el patrimonio, el mensaje y la autenticidad" en *Comisión Patrimonio Capba9*. Buenos Aires
C:\Users\usuario\Desktop\tesis1\articulos\autenticidad\REFLEXIONES SOBRE EL PATRIMONIO, EL MENSAJE Y LA AUTENTICIDAD.mht

MUÑOZ VIÑAS, S. (2007). "Pertinencia de la Teoría del restauro" en *Jornada Internacional. 100 anni della nascita di Cesare Brandi*. Mayo 2007. Valencia: Edita UPV. P. 121-133.

MUÑOZ VIÑAS S. (2003). *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid: Síntesis.

MUÑOZ VIÑAS, S. (2009). "Beyond authenticity" en *Art Conservation and Authenticities: Material, Concept, Context*. Londres: Hermens and Fiske eds, Archetype Publications. P. 33-37.

MUKAROVSKY, J. (1977). *El arte como hecho semiológico. Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Edita Gustavo Gili S. A. Transcripción: Damián Toro.
www.damiantoro.com

NEOKANTISMO. Wikipedia la enciclopedia libre. [en línea]. [consultado el 12-11-2014]. Disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Neokantismo>

NEOKANTISMO. Concepto. Consultado el 13-9-2014
<https://der400ffv.wikispaces.com/file/view/NEOKANTISMO.doc>

OMINGOD. Definición de subjetivismo en Subjetivismo.org Consulta en Línea 25/9/2015 <https://objetivismo.org/subjetivismo/>

OTERO LEÓN, L. (2008). “De la estética como fisiología en Nietzsche a la curación como obra de arte en Gadamer” en *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XIII. P. 19-35.

OVIEDO, G.L. (2004). “La definición del concepto de percepción en psicología con base en la teórica Gestalt” en *Revista de estudios social SCIELO*, nº18. Bogotá.

PARDO FERNANDEZ, A. (2006). *Un siglo de restauración monumental en los conjuntos históricos declarados de la provincia de Badajoz: 1900-2000*. Tesis Doctoral. Departamento de Historia del Arte – Universidad de Extremadura. Badajoz.

PEREZ GARCIA, C. (2006). *Los Ángeles Músicos de la Catedral de Valencia. Estudios previos*. Valencia: edita La Luz de las Imágenes Generalitat Valenciana.

PÉREZ PORTO, J., GARDEY, A. (2012). *Definición de Subjetividad*. Publicado 2008. Actualizado 2012.
<http://definicion.de/subjetividad/>

PÉREZ MATÍN, J.L.J. (2007). “Terminología actual” en *Archivo digital UPM*.
http://oa.upm.es/3682/2/PEREZ_PON_2007_02.pdf

PHILIPPOT P. (1973) *Restauración: filosofía, criterios, pautas*. Documentos de trabajo del Primer Seminario Regional Latinoamericano de Conservación y Restauración, México, INAH-ICCROM

PHILIPPOT P. (1996) El concepto de pátina y la limpieza de pinturas. PH Boletín del IAPH nº 15, Sevilla Pág. 92-94

POLERÓ Y TOLEDO, V. (1965). *Arte de la restauración*. 1ª Edición

PUIG LLOBET, M., SABATER MATEU, P., RODRÍGUEZ ÁVILA, N. (2012). "Necesidades humanas: Evolución del concepto según la perspectiva social" en *APOSTA, revista de ciencias sociales*, nº 54. Julio, Agosto y Septiembre 2012.

<http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/monpuiglob.pdf>

QUIRÓS VICENTE, F. J. (2010). "Conceptos contemporáneos aplicados a la restauración de bienes culturales muebles" en *Revista Académica de Investigación TLATEMOANI*. Málaga: Editado EUMED.net.

<http://www.eumed.net/rev/tlatemoani/01/fiqv.htm>

QUIRÓS VICENTE, F. J. (2011). "Aplicación de la reintegración cromática a la restauración de bienes culturales en México" en *VII Congreso Internacional sobre educación, cultura y desarrollo*. Málaga EUMED.net

RAMIREZ SÁNCHEZ J. P. Monografias.com Georg Wilhelm Friedrich Hegel <http://www.monografias.com/trabajos10/geor/geor.shtml>

REINARES FERNANDEZ, O. (1999). "La arqueología y el arquitecto: la restauración como proceso histórico" en *Jornadas sobre Arqueología, historia y arquitectura*. Logroño Pág. 35-56

RIEGL, A. (1987). *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor. Publicado en Viena en 1903.

RIVERA BLANCO, J. (2008). *De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica*. Madrid: Abada Editores.

ROA GUZMAN M. Intersubjetividad, necesariamente. Consulta en línea 2/ 12/2016 pedrotorres.org/intersubjetividadnecesariamente

ROMERO GIL, J. (2016). *¿Qué es el subjetivismo? Las diferentes formas de subjetivismo y la concepción de la moral*.

C:\Users\usuario\Desktop\tesis1\articulos\subjetivismo\¿Qué es el subjetivismo.htm

ROMERO GIL, J. (2016). *Inmanuel Kant y la estética. La formulación de la estética Kantiana.*

<http://filosofia.about.com/od/La-Estetica/a/Inmanuel-Kant-Y-La-Estetica.htm>

RUHERMAN H. (1968) *The cleaning of Paintings. Problems and potentialities.* Ed. Faber & Faber.

RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, E. (2009). "Aportaciones a la teoría de la restauración" en *Actas IV Congreso del GEIC* (2009. Cáceres). Cáceres P. 69-78

RUIZ DE LACANAL, M.D. (1999). *El conservador-restaurador de bienes culturales. Historia de la profesión.* Lugar: Síntesis.

RUSKIN, J. (1996). "The Lamp of Memory, II" en *Historical and philosophical issues in the Consercation of Cultural Heritage, GCI.* P. 322-323.

RUSKIN, J. (1989). *Las siete lámparas de la arquitectura.* Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos de Murcia

RUSPONI E. La filosofía del espíritu de Benedetto Croce: arte, filosofía e historia. Cuadernos de Filosofía italiana 2000 nº extraordinario. Págs. 609-627

SANGUINETI J. J. (1977) Augusto Comte: "Curso de Filosofía positiva", Emesa Madrid.

SÁNCHEZ BARRIGA. A. (2008) "Como limpiaban las obras de arte los antiguos", Blog consultado el 16-10-15

<http://www.antoniosanchezbarriga.com/2008/12/como-limpiaban-las-obras-de-arte-los.html>

SANCHEZ FERNANDEZ, A. J. (2013). "Restauración y metamorfosis de los valores del patrimonio cultural" en *Revista de la UNED. Espacio, tiempo y forma*, serie VII. Madrid

<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.5552>

SÁNCHEZ ORTIZ A. (2012) *Restauración de obras de arte: pintura de caballete.* AKAL Madrid

SANTABÁRBARA MORERA, C. (2014). "La teoría de la conservación del arte contemporáneo de Hiltrud Schinzel. Una alternativa a la teoría de la

restauración de Cesare Brandi “ en *15ª Jornada Conservación de Arte Contemporáneo MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA* Febrero 2014. Madrid P. 11-20
http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/conservacion_de_arte_contemporaneo_15.pdf

SANTABÁRBARA MORERA, C. (2012). *La influencia del gusto postmoderno en la conservación del arte contemporáneo ¿Está caducada la teoría de Brandi?* Blog consultado el 9-12-15
<https://carlotasantabarbara.wordpress.com/2012/07/02/la-influencia-del-gusto-postmoderno-en-la-conservacion-del-arte-contemporaneo-2/>

SANTABÁRBARA MORERA, C. (2012). “De la cosmética a la restauración: la influencia del gusto en la conservación del arte contemporáneo” en *E-rph*, 10.
<http://hdl.handle.net/10481/36054>

SANTAMARINA CAMPOS, B., HERNÁNDEZ I MARTÍ, G., MONCUSÍ FERRÉ, A. (2008). “Patrimonio etnológico e identidades en España: un estudio comparativo a través de la legislación” en *Revista de Antropología Experimental*, nº 8. Texto 15. Universidad de Jaén. P. 207-223.

SEGUEL QUINTANA, R., BENAVENTE COVARRUBIAS, A., OSSA IZQUIERDO, C. (2010). “Restauración de imágenes de culto: propuesta teórica metodológica para la intervención de objetos de devoción” en *Revista CONSERVA*, nº 15. P. 47-65

SEVILLA, D. (2012). “*Teoría del conocimiento*”.
<https://es.scribd.com/doc/170563198/BUENO-MAPA-CONCEPTUAL-Teoria-Del-conocimiento>

SCICOLONE, G. C. (2002). *Restauración de la pintura contemporánea: de las técnicas de intervención tradicionales a las nuevas metodologías*. Traducción de Ariadna Viñas. San Sebastián: Nerea.

SCHNEIDER GLANTZ, R. (2009). “La noción de autenticidad y sus repercusiones en la conservación del patrimonio cultural en México” en *La conservación-restauración en el INAH. El debate teórico*. México, CONACULTA-INAH.P.59-71.

SIRACUSANO, G. (2009). “Entre ciencia y devoción. Reflexiones teóricas e históricas sobre la conservación de imágenes devocionales” en *Actas IV Congreso del GEIIC* (2009. Cáceres). Cáceres P. 241-248.

SKOLIMOWSKI H. (1997) Racionalidad evolutiva. Departamento de Lógica de la Universidad de Valencia. 1979 Pág. 35

STOVEL, H., STANLEY-PRICE, N., KILLICK, R.G. (2005). "Conservation of Living Religious Heritage: papers from the ICCROM 2003" en *Forum on Living Religious Heritage: conserving the sacred*. Roma: ICCROM. P. 113.

TURNER, G. (2007). "Teoría de la conservación y vanguardias arquitectónicas. Una relación dialéctica" en *Revista Canto rodado2*. P. 125-148.

UNESCO (2012). *Carpeta de información sobre el patrimonio mundial*.
[URL:http://documentos.ilam.org/ilamdoc/pat.mundial/carpetapatrimoniomundial.pdf](http://documentos.ilam.org/ilamdoc/pat.mundial/carpetapatrimoniomundial.pdf)

UNESCO (2003). *Manual para el manejo de los sitios del Patrimonio Cultural Mundial*. ICCROM.

UNESCO (1990). *The care of painting*. Londres

URBINA, E. (2016). *Objetivismo*. Historia de la Filosofía. Vol.1 Ed. Edinumen
<http://www.e-torredebabel.com/historia-de-la-filosofia/filosofiagriega/presocraticos/objetivismo.htm>

VANINA ITURRIA, V., TULER, S., PONCE, N., SESSA, E. (2011). "Teorías de la conservación: Preceptos internacionales aplicados al estudio de obras de referencia dentro del patrimonio industrial" en *2do. Congreso Iberoamericano y X Jornada "Técnicas de Restauración y Conservación del Patrimonio"*. La plata. Argentina

VARGAS MELGAREJO, L.M. (1994). "Sobre el concepto de percepción" en *ALTERIDADES*, vol. 8. Distrito Federal México. P. 47-53.

VELLEDA CALDAS, K., ÁVILA SANTOS, C. (2013). "La retratabilidad: la emergencia e implicaciones de un nuevo concepto en la restauración" en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, Málaga. Ed EUMEd.net
www.eumed.net/rev/cccs/25/retratabilidad.html

VICENTE RABANAQUE, T. (2012). *El restaurador de obras de arte en España durante los siglos XVIII y XIX. Nacimiento y reconocimiento de una profesión*. Valencia: Ed. UPV

VITORIA, M. A. (año). "Positivismo" en, *Philosophica: Enciclopedia filosófica on line*. Edita Fernández Labastida, Francisco – Mercado, Juan Andrés. consultado el 22-11-14
<http://www.philosophica.info/archivo/2009/voces/positivismo/Positivismo.html>

WIKIPEDIA. *Neokantismo*. <http://es.wikipedia.org/wiki/Neokantismo>
[consulta: 12-11-2011].

YARZA DE LA SIERRA, I. (2013). "Estetica" en *Philosophia: Enciclopedia filosófica on line*. Consulta el 19-2-16

ZAMBRANO, I., ALEJANDRO, C. (2003). "Problemáticas filosóficas II: los argumentos filosóficos" en *Colección de tesis digitales*, capítulo IV. Universidad de las Américas Puebla. UDLAP
http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lhu/islas_z_ca/capitulo4.pdf

ZAMORA, F. (2007). *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. Ciudad de México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas.

ZARATE H. Fichte: el idealismo subjetivo. Salaceta pág. 22-30
www.salacela.net/pdf/8/articulo2.pdf

UNESCO (2001). *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural*, del 2 de noviembre de 2001. Adoptada por la 31ª Sesión de la Conferencia General de la UNESCO.

Cartas, Documentos y Recomendaciones Internacionales consultados:

Carta de Atenas. Conservación de Monumentos de Arte e Historia) Conferencia Internacional de Atenas. Grecia 1931

Carta de Venecia. Carta Internacional para la Conservación y Rstauración de Monumentos y Sitios (CIAM, Venecia 1964)

Carta Burra para Sitios de Significación Cultural (ICOMOS, Australia 1999)

Carta del Patrimonio Vernáculo Construido (ICOMOS, México 1999)

Carta de Cracovia 2000. Principios para la Conservación y Restauración del Patrimonio Construido (Conferencia Internacional sobre Conservación, Cracovia 2000)

Carta Circular sobre la Función Pastoral de los Bienes Eclesiásticos (Comisión Patrimonial para los Bienes culturales de la iglesia, Ciudad del Vaticano, 2001)

Carta de Copenhague El Conservador-Restaurador: Una definición de la profesión 1984

Carta del Restauo 1972 Roma

Carta de Brasilia. Documento Regional del Cono sur sobre Autenticidad 1995 ICOMOS

Declaración Universal UNESCO sobre diversidad Cultural (UNESCO 2001)

Declaración de México sobre Diversidad Cultural y el Desarrollo (México 2004)

Documento Nara sobre Autenticidad (UNESCO, ICOMOS, ICCROM, Japon 1994)