

LAS PRIMERAS TRANSGRESIONES EN LOS CRITERIOS DECIMÓNONICOS. UNA APROXIMACIÓN INTERPRETATIVA HACIA LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA RESTAURACIÓN

M^a Teresa Vicente Rabanaque¹, Beatriz Santamarina Campos², Virginia Santamarina Campos¹ y Pilar Roig Picazo¹.
Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia

¹ Taller de Pintura Mural

² Departamento de Sociología y Antropología de la Universidad de Valencia.

AUTOR DE CONTACTO: M^a Teresa Vicente Rabanaque, tevira@crbc.upv.es

RESUMEN: *Este artículo propone una reflexión sobre la consideración de la disciplina de la restauración en las primeras décadas del siglo XX. En concreto, se analizará la correspondencia remitida por el aspirante José Chacón a la plaza de restaurador convocada en 1920 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid). En ella anticipa una serie de interpretaciones personales, conducentes a una particular definición de la profesión. Tal como hiciera Francisco de Goya en 1801, con el transgresor informe en el que se cuestiona las consecuencias de que emprenda la restauración el que carece de sólidos principios, un siglo después Chacón se suma, con sus conclusiones, al proceso que abre camino a la conservación y restauración modernas. Transciende los criterios decimonónicos aún vigentes en esta materia y nos introduce en el complejo mundo de la restauración institucionalizada.*

PALABRAS CLAVE: restauración, criterios, principios, usos, normas, historia, interpretación

INTRODUCCIÓN

Al rastrear en los archivos oficiales nacionales la presencia de restauradores que desarrollaron su labor en el ámbito institucional español, nos encontramos en contadas ocasiones con documentos que testimonian la visión de los mismos hacia su oficio. Esta visión, que hoy puede resultarnos parcial y restringida -si la comparamos con el contexto abierto y multidisciplinar que en la actualidad define la profesión-, adquiere nuevos matices significativos al entenderla en un determinado momento socio-histórico. Sólo entonces resulta llamativa la particular concepción de determinados autores que, a través de la correspondencia, enuncian por escrito una serie de reflexiones que trascienden los límites de su tiempo y anticipan una nueva manera de entender la restauración.

Así lo constata la carta remitida por el aspirante José Chacón a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), con motivo de la convocatoria de una plaza de restaurador en 1920. Tal vez, el propio formato de la correspondencia condiciona la estructura breve, sintética y precisa del texto al que nos vamos a referir. Y lo diferencia de los grandes tratados y manuales redactados sobre restauración en épocas precedentes. Conviene destacar que estos tratados, cuya importancia y autoría son conocidas por todos, no constituyen el motivo de este estudio ni resultan equiparables, por su extensión y discurso más meditado y elaborado, con el documento que analizaremos más adelante.

ANTECEDENTES

Pese a que en este artículo no abordaremos la tratadística del siglo XIX en materia de restauración, antes de pasar a comentar el texto que nos ocupa nos detendremos en un documento escrito por Francisco de Goya en 1801, que constituye uno de los primeros informes sobre restauración de pintura en el marco español. Son varias las razones que permiten considerarlo un precedente directo

de la carta que, un siglo después, escribe José Chacón a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En primer lugar, porque el texto de Goya también debe incluirse dentro de la correspondencia relacionada con esta misma Academia. En este sentido, los dos presentan una tipología semejante en cuanto a brevedad, concisión y sencillez formal. Asimismo, ambos tienen como telón de fondo a la referida Academia, aunque desde diferentes perspectivas. Por una parte, Chacón remite a esta institución sus reflexiones en calidad de aspirante al puesto de restaurador, a modo de carta de presentación en las oposiciones convocadas. Y, por otra parte, Goya lo hace desde su posición de académico y su responsabilidad de valorar las intervenciones acometidas en obras de primera fila.

Con este motivo, Goya expone a D. Pedro de Cevallos su dictamen sobre la restauración realizada en unos cuadros del Casón del Buen Retiro por Ángel Gómez Marañón, en una carta a la que hace referencia Conti (1988:347) y que ha sido analizada y publicada por Ruiz de Lacanal (1994). En ella, Goya critica el exceso de retoque y condena las disonancias existentes entre las zonas recién reintegradas y la pintura original. También advierte de la imposibilidad de restablecer los tonos de antaño, aún siquiera por los propios artistas que los concibieron entonces, debido al “*tono rancio de los colores que les da el tiempo, que es también quien pinta*”. Con ello, retoma el debate teórico suscitado históricamente en torno a la conservación de la pátina que imprime sobre la pintura el paso del tiempo (Conti, 1988:188). Y se formula la siguiente cuestión: “*Y si esto se cree indispensable en un artista consumado, ¿Qué ha de suceder cuando lo emprende el que carece de sólidos principios?*”, que nos plantea una reflexión acerca de la situación del restaurador en el Taller español (Ruiz de Lacanal, 1994:121), analizando cuáles son sus funciones y competencias, dada la necesidad de precisar el perfil requerido para acometer esta tarea.

Goya, al resaltar la importancia de contar con unos sólidos principios para abordar las intervenciones, manifiesta su preocupación por la formación que debe tener el restaurador. Por ello, con sus

interpretaciones abre camino, en el tránsito del siglo XVIII al XIX, a la consideración de la restauración como disciplina moderna. En este contexto conviene recordar que en el siglo XVIII se había establecido, propiamente, tanto en España como en Europa, el inicio de la profesión del restaurador, como resultado de la progresiva desvinculación del perfil del restaurador respecto del artista. Estos primeros intentos de sistematización de la disciplina se producen de forma paralela al nacimiento de la Academia. Al tiempo, se inicia un paulatino tránsito de los objetos hasta entonces privados hacia las colecciones públicas y la ciencia comienza su avance gradual en el campo de la restauración. Junto a la importancia que adquiere la ciencia, cabría destacar la influencia de la arqueología, que busca documentar históricamente las obras a intervenir, así como la consolidación de la historia del arte como disciplina. Todo ello influye en una consideración cada vez más multidisciplinar de la restauración, dentro de un proceso de transformación del restaurador-pintor hacia el perfil del restaurador-técnico, que desembocará en la denominada Restauración científica. En este sentido, el restaurador francés Jean-Michel Picault, señala en 1793 que “el arte de pintar y el de restaurar no se parecen en nada” (citado en Mirambell, 2002:8).

Desde un punto de vista cronológico, en el siglo XVIII resultan igualmente significativas en la consideración del restaurador español las aportaciones enunciadas por Antonio Rafael Mengs, muy vinculado al panorama italiano del momento. Imbuido por esta corriente italiana, Mengs impulsa, en 1776, una serie de cambios docentes que conectan la situación española con la europea. Dichas transformaciones marcan un giro copernicano en la evolución del perfil del restaurador, cuya formación empieza a estar reglada por la Academia y a ser principalmente teórica.

A pesar de los referidos avances, en la práctica continúa la pugna de los restauradores por hacerse con el puesto de pintor de cámara, en su deseo de obtener una mayor definición profesional y más alto reconocimiento, con su consiguiente repercusión en el plano económico. Por lo tanto, en el siglo XVIII concurren dos perfiles profesionales claramente diferenciados: uno más tradicional, que vincula la actividad del restaurador con la del pintor de cámara, y otra más transgresora, que abre camino a la figura del restaurador académico y que terminará de consolidarse en el siglo XIX.

Todas estas circunstancias nos remiten a la figura de Goya. Su labor como pintor de cámara del rey Carlos IV y miembro de la Academia Real, lo sitúan como puente entre las dos posiciones antagónicas que diferencian al restaurador de esta época. Quizás, por ello, podemos considerarlo un personaje polifacético que resulta fundamental para comprender el desarrollo de este perfil profesional. Goya anticipa una serie de criterios y valoraciones que conducen a una nueva consideración de la restauración.

ANÁLISIS DE LA CARTA REMITIDA POR JOSÉ CHACÓN A LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

La carta la dirige José Chacón, aspirante al puesto de restaurador, al Excmo. Señor Don Álvaro de Figueroa y Torres, Conde de Romanones y Director de la Real Academia de San Fernando. Dada su breve extensión, acto seguido se incluye la transcripción completa del documento para proceder, después, a comentarlo.

“Excmo. Sr.

Al saber que está vacante la plaza de restaurador de la Real Academia de San Fernando, que V.E. tan dignamente dirige, me atrevo a solicitar desempeñarla en lo sucesivo porque, aparte de lo honroso que me sería principalmente cooperar con mi trabajo en la conservación de los grandes tesoros artísticos por los que vela esa Real Academia, me estimo suficientemente apto para la empresa, ya que públicamente se me reconocen todas las capacidades necesarias para el caso por los propietarios de galerías que poseen restauraciones hechas por mis manos.

He trabajado siempre bajo el principio de que la restauración de la obra de arte no es una reforma de lo que se nos ofrece para conservar, ni la mejora o corrección de lo que en un momento actual, por la moda o la depuración del gusto, está fuera de los cánones efímeros del instante.

Es mi doctrina, -y he de hablar de ella para justificar la pretensión que con respeto suscribo,- que en la obra a restaurar ha de conservarse todo el pasado, tal como fué y como debe quedar para el estudio y la historia, porque en la suprema región del Arte sus monumentos son eternos para enseñanza de todos, y una restauración equívoca, que reintegrando en su perfección física las estatuas mutiladas se efectuara por sistema, sería una injuria a la historia y una profanación de la conciencia humana. Restaurar no es reconstruir. Se reconstruye por principios de utilidad, para fingirse la permanencia de lo que en realidad ha desaparecido; y se restaura para conservar una realidad que necesitamos conservar por motivos espirituales absolutamente precisos.

El ideal en la técnica del oficio y de la ciencia, es con el rescoldo de la antigua llamarada, provocar todo el incendio que abrasara el alma en otro tiempo y que debe de abrasarla siempre por el dictado del artista creador.

Algunas de mis obras pueden presentarse a la consideración de V.E. y de los Excelentísimos señores Académicos de esa Real Academia de San Fernando en comprobación de los referidos extremos. V.E. resolverá lo que en rigor estime conveniente, y si dispusiera un ejercicio o un trabajo comprobatorio, aceptando la prueba y esperando el fallo, que confío me sería favorable, quedo esperando la justicia que ha de hacerme V.E., cuya vida Dios guarde muchos años.

Madrid 19 de Junio de 1920”.

Una vez leída la carta, observamos en ella una serie de puntos en común con la filosofía expuesta por Goya. De entrada, Chacón se muestra contrario a que la restauración justifique la reforma, mejora o corrección de la obra de arte en beneficio de su conservación. Así lo expone claramente en la siguiente declaración: “*He trabajado siempre bajo el principio de que la restauración de la obra de arte, no es una reforma de lo que se nos ofrece para conservar, ni la mejora o corrección de lo que en un momento actual, por la moda o la depuración del gusto, está fuera de los cánones efímeros del instante*”.

En este punto, también Goya rechaza cualquier intento de renovación por parte del restaurador. Incluso, como hemos visto, lo hace extensivo al propio artista o creador que quisiera reinstaurar los colores de origen, debido a la huella que ha dejado sobre la obra el paso del tiempo, “*que es también quien pinta*”. Esta consideración del tiempo ‘pintor’, que imprime su particular sello sobre cualquier objeto que se pretenda conservar, supone reconocer que toda obra de arte inicia un proceso de transformación desde el mismo momento de su creación. Dicho proceso evolutivo y natural justifica, precisamente, esa imposibilidad de recuperar el aspecto primigenio de la obra, que está en continuo cambio. La idea de temporalidad que apunta Goya queda patente, a su vez, en el texto de Chacón, en esa alusión que hace de lo efímero y del instante. Y constituye una de las claves que aportan ambos textos: su contextualización en la modernidad. Ya que en esa aceptación del paso del tiempo y fugacidad del presente, adquiere pleno sentido la conciencia histórica que los dos autores demuestran tener en sus escritos.

Esta percepción histórica nos remonta al siglo XIX. En él se suceden una serie de hechos socio-históricos y políticos, coincidiendo con el inicio de la primera modernidad y el espíritu del romanticismo, que posibilitan la construcción del patrimonio cultural. Al tiempo que comienza, paralelamente, el desarrollo que definirá la conservación y restauración modernas. Dichos procesos se ven alentados por la aparición, en este siglo, de los Estados Nacionales y su concreción en el monumento histórico-nacional (Ballart, 1997; Santamarina, 2005). Desde un punto de vista socio-histórico, los Estados Nacionales definieron el escenario territorial, histórico, político y social “para desarrollar una identidad cultural propia, asentada en un pasado compartido por todos los integrantes del país y fundada en el reconocimiento de tradiciones y valores culturales originales

en el propio territorio y creados por los distintos grupos sociales que conformaban a la nación” (Florescano, 1993:9,10). Por ello, es ahora cuando se sientan las bases que propician un interés social por las riquezas de la nación, al considerar que éstas fomentan el reconocimiento y la identificación de cada sociedad con su pasado. La restitución del pasado infundirá un sentimiento de pertenencia a un grupo y de identificación con una tradición. El pasado se erigirá, pues, en fuente de referentes identitarios. Con ello empieza a tomar relevancia, asimismo, la consideración y transmisión de la memoria histórica, bajo la idea de que sólo desde el conocimiento del pasado se puede comprender verdaderamente el presente. Por todo ello, en el siglo XIX tiene lugar la primera gran ruptura espacio-temporal que fomenta una vuelta hacia el pasado. Atendiendo a estas circunstancias se comprende la reivindicación de Chacón: *“en la obra a restaurar ha de conservarse todo el pasado, tal como fué y como debe quedar para el estudio y la historia”*.

En esa mirada a la historia e intento de preservar los valores del pasado, el patrimonio –y, con él, la restauración– se erige como una herramienta eficaz para garantizar el mantenimiento del legado cultural. La confluencia de estos hechos a los que nos acabamos de referir comporta la implantación de un nuevo criterio de valoración, el ‘Monumento nacional’, claramente relacionado con el posterior concepto de ‘Tesoro de la Nación’. Como consecuencia, se desarrolla con fuerza el culto a los monumentos, adviniéndose en ello una añoranza del pasado que alienta, como hemos visto, la necesidad de preservar el patrimonio precedente. Todas estas ideas decimonónicas quedan patentes, de manera explícita, en el lenguaje que utiliza Chacón al referirse a la historia y el pasado, así como en su alusión a los monumentos, que considera han de ser ‘eternos’.

No obstante, conviene tener presente que la idea de ‘monumento’, estrechamente ligada a un criterio de valoración por antigüedad, prioriza la consideración del objeto arquitectónico, con lo que propicia una acusada diferenciación jerárquica entre los bienes muebles e inmuebles. Este hecho es trascendente en el estudio cronológico del restaurador, porque justifica la tardía dedicación de éste hacia los bienes muebles en la Administración. En este sentido, cabe recordar que hasta el siglo XIX no se convocan en Europa las primeras plazas por oposición, que fomentan que el restaurador sea contratado por la Administración. Así, son varios los documentos que ya en las primeras décadas del siglo reclaman la necesidad de consolidar un perfil profesional diferente para el mismo. Si bien en el sistema de elección anterior prevalece sobre todo el prestigio como artista, durante el XIX los diferentes restauradores empiezan a ser seleccionados a partir de su experiencia práctica en restauración. En los sucesivos concursos por oposición convocados desde este siglo en adelante, cada vez será más frecuente que los candidatos concreten su pericia, experiencia y méritos profesionales en esta materia. Incluso, ya en el siglo XX manifiesten su particular posición ante la misma, como hace Chacón en esta carta de presentación que remite a la Academia, acompañada de su trayectoria profesional como restaurador. Por su parte, los programas de oposición cada vez conceden mayor espacio a los ejercicios prácticos en restauración y, entre los miembros del Tribunal, llega a haber, a mediados del siglo XX, algún restaurador (Vicente *et al*, 2008). En definitiva, todas estas transformaciones repercutieron en la aparición de un nuevo perfil profesional, que se concreta en la figura del restaurador académico. Pero a pesar de todos estos avances, su función adolece todavía de cierta indefinición profesional.

Volviendo al texto, si damos un paso más allá veremos que la pretensión que ya habíamos comentado de conservar el pasado para el estudio y la historia, lleva a que la referida conciencia histórica derive en una conciencia social, que es lo que motiva verdaderamente la restauración: *“porque en la suprema región del Arte sus monumentos son eternos para enseñanza de todos”*. En este sentido, desde que asistimos al inicio del patrimonio cultural en el siglo XIX, ya se establece la necesidad de conservarlo para las generaciones futuras. Dicha necesidad se refleja en el nacimiento de una incipiente legislación internacional y nacional en materia de protección, que conduce a

una nueva consideración patrimonial.

Por otra parte, al descartar que la restauración se fundamente en las posibles mejoras impuestas por los gustos y modas del momento, ambos autores se alejan de la corriente de la restauración estilística, impulsada por Viollet-le-Duc, que tuvo tanta trascendencia decimonónica. En definitiva, queda implícito el reconocimiento de que la restauración está condicionada por el gusto de cada momento y marcada por las circunstancias propias de cada época. Conscientes de ello, los dos elevan la voz en defensa del ‘original’, apostando por mantener la integridad física y significativa con que la obra de arte ha llegado hasta el presente. Pero con un matiz, pues lo hacen sin ánimo de aspirar a ese estado utópico del aspecto que debió presentar en principio y que hoy, por ese devenir histórico, se nos revela inalcanzable. En su lugar ensalzan, por encima de todo, un criterio de máximo respeto frente a la obra que justifica, incluso, la no intervención. Este criterio, casi ‘arqueológico’, se evidencia en la denuncia que hace Goya de la pérdida de obras de arte, que con *“pretexto de su conservación, más se destruyen”*. Y que suscribe con sus palabras, un siglo después, Chacón: *“una restauración equívoca, que reintegrando en su perfección física las estatuas mutiladas se efectuara por sistema, sería una injuria a la historia y una profanación de la conciencia humana”*.

En relación con ambos autores se sitúa la opinión de Peña Olivieri, aspirante a este mismo concurso por oposición convocado en 1920, al manifestarse en contra de completar la parte de la obra faltante en uno de los ejercicios, como constata el siguiente fragmento: *“(…) me atrevo a manifestar, que en el cuadro que a mí me corresponde lo único que pudiera restaurarse es un trozo en el que falta por completo el lienzo y que corresponde a una pierna y pié de la figura; y siendo en estos casos mi criterio -como ya manifesté en el primer ejercicio– no restaurar más que aquello en lo que no es necesario poner nada nuevo por parte del restaurador; quiero hacer constar, que si hago la reposición de dicho pié y pierna, es obligado a ello, por ser el único trozo en que puedo manifestar mi suficiencia, pues el resto del cuadro apenas necesita restauración”* (25 de Enero de 1921).

Respecto a esta observación de Olivieri, y en sintonía con la postura de Goya y Chacón, cabe recordar que ya en el XIX se inician los debates sobre los criterios de restauración. La disciplina comienza ahora con más fuerza su avance hacia el ámbito científico, valorándose por encima de cualquier otra cuestión el respeto hacia el original, que impulsa el criterio de reintegración discernible. En este contexto resulta fundamental tener en cuenta que, por primera vez, el fragmento de una obra de arte es valorado en sí mismo e, incluso, se justifica la no intervención en aras del respeto por el original.

De hecho, las reflexiones de Chacón permiten deducir la relevancia que éste concede a la ciencia, que en las primeras décadas del siglo XX ocupa un lugar cada vez más destacado en el panorama de la restauración. Pero advierte que ésta debe estar supeditada al contenido significativo de la obra de arte, de tal manera que *“el ideal en la técnica del oficio y de la ciencia”* con los que cuenta el restaurador en este momento, sea *“provocar todo el incendio que abrasara el alma en otro tiempo y que debe de abrasarla siempre por el dictado del artista creador”*. Es decir, los avances científicos son un medio del que se sirve el restaurador, pero debe emplearlos siempre con un conocimiento y actitud crítica, con vistas a no alterar el lenguaje y contenido que dieron a la obra el valor que actualmente justifica su conservación. Con ello se apela a otros rasgos, plenamente modernos, que definen al restaurador actual, como son la sensibilidad que ha de imperar en todo proceso de intervención, así como la comprensión de la obra en su doble dimensión física y significativa. En definitiva, el avance tanto en conocimientos teóricos como técnicos, la manipulación de nuevos materiales y la aplicación de tecnologías punteras, deben supeditarse a su capacidad crítica que diferenciará, en última instancia, una buena de una mala intervención.

De este modo, llegamos hasta otra de las ideas principales planteadas en el artículo, que responde a una doble dicotomía: restaurar versus reconstruir y utilidad versus espiritualidad. Esto, a su vez, enlaza con la negativa que había manifestado Chacón acerca de que la restauración constituyese una vía para introducir mejoras en la obra a conservar. Si recordamos lo enunciado anteriormente, tanto Chacón como Goya parten de la base de que cualquier corrección estilística o reintegración formal, responde al gusto de un determinado momento e implica una transformación de la obra de arte. De ahí que descarten las reconstrucciones de aquellas partes perdidas, en un intento de llevar el criterio de respeto hasta sus últimas consecuencias. Para Chacón, la reconstrucción responde a razones funcionales, de utilidad. Por eso opina que “*restaurar no es reconstruir. Se reconstruye por principios de utilidad, para fingirse la permanencia de lo que en realidad ha desaparecido*”. Pero desde el momento que la pieza -aún con sus partes perdidas-, o incluso un fragmento de ella, tiene valor por sí mismo, no precisa ser completada. Desde esta perspectiva, el autor defiende que “*se restaura para conservar una realidad que necesitamos conservar por motivos espirituales absolutamente precisos*”. Y esos motivos espirituales responden a una base filosófica que va más allá de lo meramente físico y científico. Por tanto, aunque se interviene sobre la materia, el fin último que justifica la restauración tiene que ver con otras cuestiones que trascienden la tangibilidad del objeto y nos introducen en la dimensión del valor simbólico que ese objeto representa para la colectividad. Desde este prisma, y ante la necesidad de conservar el legado cultural para transmitirlo a las generaciones futuras, el restaurador moderno asume ante la sociedad una gran responsabilidad.

En conexión con todo lo expuesto hasta ahora, señalaremos que la necesidad de salvaguardar el patrimonio motiva que, desde los inicios del siglo XX, se redacten y aprueben en España las primeras normativas referentes a la conservación y protección patrimonial: se trata de la *Ley de Excavaciones arqueológicas* (1911), y la *Ley de Monumentos Históricos y Artísticos* (1915). Pocos años más tarde, en 1926, verá la luz el *Decreto-ley sobre la Protección y Conservación de la Riqueza Artística*. Estos hechos se suceden con pocos años de diferencia respecto al momento en que Chacón remite su escrito a la Real Academia de San Fernando, solicitando su participación en el concurso-oposición de 1920. Así pues, en las primeras décadas del siglo XX comienza a entretejerse la trama legal que definirá el marco dentro del cual Chacón articula sus ideas en materia de conservación y restauración.

No obstante, aunque en este artículo no vayamos a avanzar más allá del año 1920 en que está fechada la carta, sí nos gustaría concluir el análisis con una reflexión. Y es que Chacón introduce una serie de conceptos y términos que no serán recogidos en la legislación hasta décadas más tarde. De este modo, su llamamiento a conservar “*los grandes tesoros artísticos*” al inicio de su escrito, quedará plasmado posteriormente en la *Ley del Tesoro Artístico* de 13 de mayo de 1933. En este punto, conviene recordar que tanto en el ámbito internacional como en el nacional, la década de los años treinta supone el inicio del proceso de normalización patrimonial. La celebración de la Conferencia de Atenas, en 1931, sienta las bases en cuanto a criterios de protección, conservación y restauración del patrimonio. Éste es el primer documento internacional que destaca la necesidad de preservar el legado cultural. Su repercusión no tardará en dejarse sentir en la esfera española, y el 9 de diciembre de 1931 se aprueba la Constitución republicana, que en el artículo 45 reconoce, por primera vez, el derecho de un colectivo que comparta unos mismos rasgos culturales, aceptándose en ella la titularidad social del patrimonio. Por ello, su carácter avanzado marcará en España un verdadero punto de inflexión en cuanto a protección patrimonial. Y permitirá comprender la redacción, poco después, de la mencionada *Ley del Tesoro Artístico* de 1933. Fundamentalmente, en esta ley se distingue el criterio del ‘valor cultural’ como factor de referencia, y se reconoce el derecho a disfrutar socialmente del legado del pasado, reflejado en el concepto de patrimonio nacional. Con ello, comienza a gestarse un cuerpo legal sistemático y coherente (Fernández, 1986), entrando

en vigor una normativa progresista que se mantuvo durante más de cincuenta años.

Por su parte, los valores espirituales a los que alude Chacón, por considerar que motivan el auténtico objeto de la restauración, no quedarán recogidos en la legislación, propiamente, hasta la *Ley de Patrimonio Histórico Español* de 1985, que en el *Título VI. Del patrimonio Etnográfico*, especifica que dentro de él quedarían incluidos “*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*”. De este modo se amplían los límites temporales hasta el presente, superándose la restricción del anterior decreto de 1953, que supeditaba el valor de los bienes a más de un siglo de antigüedad. Al mismo tiempo, la alusión a los aspectos ‘sociales’ y ‘espirituales’, abre camino a la consideración de otro tipo de bienes que no tienen por qué ser materiales. En suma, todo ello ha conducido, en nuestro tiempo, a una revisión y redefinición de los preceptos clásicos vigentes en materia de conservación y restauración de bienes culturales.

Aunque al término del concurso de 1920, se asignó la plaza de restaurador de la Real Academia de San Fernando a otro aspirante, Rafael de la Torre y Estefanía, no hay duda de que las palabras enunciadas por Chacón constituyen un referente en el análisis de la disciplina. Y en ellas advertimos, hoy, un carácter de modernidad.

CONCLUSIONES

En época reciente, podemos observar cómo muchos de los argumentos apuntados por los dos autores en torno a los cuales se articula este trabajo, continúan teniendo vigencia y suscitando polémica. Por ello, como conclusión nos gustaría destacar la visión que han ofrecido, en la actualidad, algunos restauradores y teóricos de diferentes ámbitos del conocimiento en relación con las ideas, vistas con anterioridad, de Goya y Chacón. Y con la pretensión de evidenciar la pervivencia y trascendencia que éstas, enunciadas a principios del siglo XIX y XX respectivamente, siguen manteniendo en el presente.

En primer lugar, la postura que mostraban ambos respecto a las transformaciones que introducen los criterios, gustos y modas propios de cada época, ha sido secundada por numerosos autores contemporáneos. La mayoría de éstos reconoce que todo retoque o intervención estética conlleva cierto grado de interpretación, dependiendo de los principios o normas imperantes en el momento, que hace valorar una determinada apariencia de la obra en detrimento de otras. A su vez, la postura de defensa de la no intervención, que para muchos puede resultar excesiva o matizable, para otros sí sería apropiada en casos concretos. Sirva de ejemplo el testimonio que adelanta J. R. Mélida en el diccionario *Vocabulario de términos de arte* (1888), al señalar que: “*La restauración de estatuas debería circunscribirse a la ejecución de los trabajos estrictamente necesarios para dar consistencia a la obra. No se le ocurriría a ningún estatuero restaurar el brazo de la Venus de Milo*” (citado en Ruiz de Lacanal, 1999:193).

Pero quizás, el tema más debatido tiene que ver con la polémica que sigue suscitando la posibilidad o no de recuperar el aspecto primigenio de la obra, vinculando la idea de preservar el ‘original’ con la de restablecer su estado ‘originario’. No faltan casos de restauradores que establecen esta similitud y anhelan esa búsqueda del aspecto que la obra debió presentar en su origen. Así lo demuestra John Brealey, que tras la limpieza de *Las Meninas*, afirmó: “*Las Meninas ofrecen ahora una tonalidad maravillosa, la misma que dio Velázquez en 1657 [...]*” (citado en Macarrón y González, 1998:94). Este argumento se contraponen radicalmente a la concepción del ‘tiempo pintor’ de Goya, que aniquila cualquier deseo de remontar los años hasta alcanzar un estado o apariencia que hoy, por necesidad, se ha visto transformado. De hecho, en favor de ese rescate de lo ‘original’, históricamente se han realizado numerosas restauraciones que han sido objeto de fuertes controversias por considerarse excesivamente agresivas. Por ello, hay quien defiende hoy, siguiendo el discurso de Chacón y Goya, que los signos que el tiempo y la historia han dejado en la obra son precisamente las huellas que garantizan su individualidad y su carácter de

objeto único e intransferible, como afirma Marco Dezzi Bardeschi: “*un objeto es auténtico en cuanto está en mutación perenne respecto a su estado de partida, respecto a su estado originario*” (citado en González – Varas, 1999:280).

En relación con lo anterior, diferentes autores consideran que esta postura, que ante todo persigue llegar al estado ‘original’, se enmarca dentro de una actitud de ‘prejuicio histórico’ que enfatiza ese retorno al origen en detrimento de otros períodos históricos y reduce la esencia de la obra a un momento muy concreto, que fue el de su creación. Esta actitud ha sido definida como ‘fetichismo material’ (Muñoz, 2003: 98), por llevar a la firme convicción de creer que se han conservado los materiales originales de antaño. Sin embargo, “*pretender remontar los años, separando una capa de otra hasta llegar a lo que erróneamente se supone que era el original de la obra, es cometer un crimen, no sólo de sensibilidad sino también de enorme presunción*” (Beck, 1997:173). Y, en la misma línea, podemos destacar esta otra reflexión: “*La creencia de que hay un estado de verdad más verdadero que otros, un estado superior a los demás, es una manifestación de soberbia intelectual o una falta de imaginación para pensar otras actitudes distintas de la propia*” (Muñoz, 2003:90,91).

En base a lo que acabamos de señalar y retomando de nuevo la posición de no recomponer los faltantes perdidos, determinados autores llegan a justificar la no intervención alegando que las lagunas forman parte de la obra, al igual que la propia materia ‘originaria’, y precisamente éstas sí constituyen una realidad ‘objetiva’ en la medida que pueden ser consideradas ‘tautológicamente auténticas’ (Muñoz, 2003:93). Es decir, son ‘auténticas’ o ‘reales’ por el hecho de existir y conformar el estado actual de la obra, así como de constituir un testimonio innegable de su historia. En estos casos, el restaurador, avalado por el pensamiento y criterios dominantes en su tiempo, determinará cómo acometer esta intervención y hasta qué punto llegar. Pero esto evidencia el hecho de que la propia disciplina de la restauración, en su desarrollo, ha experimentado un continuo proceso de transformación. Éste, si bien ha avanzado hacia una serie de objetivos reivindicados y aceptados por la mayoría, no puede entenderse como un proceso estanco y concluido, pues está sujeto a los condicionantes de cada sociedad y de cada momento histórico.

Asimismo, la obra de arte va modificando su apariencia y su significado con el paso del tiempo, en base a los cambios y adaptaciones que haya sufrido. Es, en definitiva, una utopía pretender alcanzar ese estado original que es hoy irrecuperable, en clara similitud con el ejemplo que Rafael Argullol emplea con el sonido originario y el eco que se propaga: “*sería absurdo tratar de identificar el sonido originario. Sólo contamos con la resonancia, con el eco [...]*” (Argullol, 1990:36,37). Trasladando este ejemplo al ámbito de la restauración, nadie duda de la resonancia o eco, en ocasiones abrumador, que determinados objetos culturales tienen en el presente, al erigirse en testimonios del pasado y merecer su conservación para el futuro. En esta misma línea, Batjín señala que: “*Las obras rompen los límites de su tiempo, viven durante siglos, es decir, en un ‘gran tiempo’, y además, con mucha frecuencia tratándose de las grandes obras, siempre esta vida resulta más intensa y plena que en su actualidad [...] Todo aquello que sólo pertenece al presente muere junto a éste*” (citado en Martínez y Sánchez-Mesa, 1996:545). Desde esta otra perspectiva, la riqueza de matices significativos de una obra de arte pasa a ser infinita, pues varía en función de la visión de cada individuo, inserto dentro de una determinada época. ¿Por qué empeñarse entonces en volver a reducir toda esa ‘expansión significativa’ conseguida con los años al momento de creación de la obra? Del mismo modo que con el paso del tiempo las lecturas sobre una obra de arte varían, ¿por qué no asumir también su transformación física, material, y dejar de perseguir esa vuelta al estado original como único procedimiento válido? En este contexto, Barthes defiende, en el epígrafe que lleva por título *El sacrificio*, que “*ser moderno es saber qué es lo que ya no es posible*” (Barthes, 1986:236). Llevando de nuevo esta cita a la restauración, supondría renunciar a la pretensión de llegar a ese estado original que resulta ilusorio y constituye un objetivo inalcanzable. De lo que podemos deducir que tanto Goya, en los comienzos del siglo XIX, como Chacón en los inicios del XX, se nos presentan como dos personajes absolutamente modernos, conscientes de las limitaciones y retos de su propio

tiempo; y precursores de una serie de valores que, aún hoy, resultan de plena actualidad.

Entre ellos, recordemos la exigencia, enunciada por Chacón, de que la restauración se encamine hacia la conservación y de que ésta última se justifique atendiendo a motivos espirituales precisos. Esta defensa del valor espiritual, además de haberse recogido recientemente en la legislación, ha sido tratada por teóricos como Eliade, cuyas palabras se citan aquí por considerar que también podrían aplicarse al espacio de la restauración: “*La presencia de las imágenes y de los símbolos es lo que conserva ‘abiertas’ a las culturas [...] Si se desprecia este fundamento espiritual, la filosofía de la cultura quedará condenada a ser un estudio histórico y morfológico*” (Eliade, 1995:187). En definitiva, lo que Chacón reivindica al referirse a esa vertiente espiritual, es trascender los límites materiales y tangibles para abrir camino a otro plano simbólico, donde cobra sentido la sociedad.

Aceptar la importancia que tiene el colectivo en todo este proceso de activación patrimonial, nos lleva a ir más allá de los parámetros de la ciencia, que han resultado fundamentales en el desarrollo del restaurador hacia un mayor grado de cualificación, y han contribuido a la formación de un profesional técnico y especializado. Sin embargo, junto con estas cuestiones, entran otras en juego que tienen que ver con las teorías de la percepción. Así como con la incidencia o impacto social que la intervención que se quiera acometer pueda tener en los demás sujetos que comparten el patrimonio. Por ello Gombrich, en su obra *Arte e ilusión* (1979), alude al conflicto que se produce “[...] entre los métodos objetivos de la ciencia, y las impresiones subjetivas de artistas y críticos, por lo que es necesario que los restauradores tengan en cuenta no sólo la química de los pigmentos, sino también la psicología de la percepción [...] Estamos absolutamente seguros de que nuestras reacciones y nuestro gusto tienen que diferir a la fuerza de los de pasadas generaciones” (Gombrich, 1979:61). A pesar de que Gombrich en esta cita no alude nada más que a la opinión de ‘artistas y críticos’, lo que interpretamos de su lectura es el hecho de que “[...] nuestra visión no es objetiva y aséptica, sino condicionada por nuestra propia cultura, nuestra forma de percibir, sentir, experimentar” (Macarrón y González, 1998:85,86).

Por eso Goya no puede aprobar, en su informe, la restauración ejecutada por uno de los artistas de primera fila del momento que, habiendo realizado el retoque pictórico de las obras dentro de los criterios existentes, no puede evitar que el resultado resulte excesivo y discordante: “*D. Ángel Gómez Marañón es un artista consumado al que no le faltan sólidos principios, pero aún así su intervención es disonante a los ojos del artista-crítico que tiene un nuevo concepto de lo original, lo auténtico y lo artístico*” (Ruiz de Lacanal, 1994:125).

Con todo, el perfil profesional del restaurador, por su carácter multidisciplinar, se torna cada vez más polifacético y complejo. Y reclama la necesidad de hacer converger diferentes materias que concilien la ciencia y la tecnología con la crítica, la ética o la filosofía para “*desarrollar una intervención científica, humanista y artística a la vez*” (Escotado, 1996:529).

AGRADECIMIENTOS

A M^a Dolores Ruiz de Lacanal Ruiz-Mateos, que constituye uno de los principales referentes en el estudio del perfil profesional del conservador-restaurador de bienes culturales. Por su motivación y su aliento en el desarrollo de esta investigación.

NOTAS ACLARATORIAS

¹ Destaca, sobre todo, el tratado de Vicente Poleró y Toledo, publicado en 1853, *Arte de la restauración. Observaciones relativas a la restauración de cuadros*. Este polifacético pintor, académico, tratadista, conservador y restaurador del Museo Nacional de Pinturas y Esculturas, se considera el primer teórico español de la conservación y restauración.

² Este documento se reproduce completo en el artículo de Ruiz de Lacanal (1994) y se localiza en el Archivo Histórico Nacional, Sección de Estado, leg. n^o 4824.

³ Institución artística establecida con autoridad pública, para la protección y tutela de las Bellas Artes. Son también centros oficiales docentes y se encargan de controlar la restauración.

⁴ En Italia, la creación de un taller de restauración dirigido por Pietro Edwards en el Palacio Ducal de Venecia marcará, a finales del siglo XVIII, el nacimiento del restaurador profesional moderno dentro del ámbito europeo.

⁵ El primer pintor-restaurador de cámara fue Juan García de Miranda, con quien queda establecido en España el Taller de Restauración, vinculado a la colección real. Su sucesor fue Andrés de la Calleja y, tras él, compiten por este puesto Mariano Salvador Maella, Francisco Bayeu, Jacinto Gómez, Nicolás Lameyra y Antonio Marcos Escudero (Ruiz de Lacanal, 1999).

⁶ Este proceso de profesionalización se desarrolla en paralelo a la transición del patrimonio privado al público –fenómeno que ya se había iniciado en el siglo XVIII–, y al reconocimiento social que adquiere ahora la valoración del patrimonio. Al mismo tiempo, es coetáneo a la consolidación de la estructura administrativa formada por las Academias y Comisiones provinciales de Monumentos, a la consolidación de la Arqueología e Historia del Arte como disciplinas, así como al auge que experimenta en estos momentos el museo –en gran parte impulsado por las desamortizaciones de los bienes eclesiásticos que tuvieron lugar a mediados del siglo anterior–. Y, con él, los talleres de restauración que lo integran.

⁷ Uno de sus máximos exponentes lo encontramos en Nicolás Gato de Lema, distinguido pintor de la Corte y miembro de la Real Academia de San Fernando, que fue además primer restaurador de cámara de Isabel II.

⁸ Arquitecto, arqueólogo y escritor, es una de las más figuras más importantes de la escuela racionalista francesa. Se dedicó principalmente a la restauración de conjuntos monumentales medievales y sus intervenciones, con frecuencia, buscando recuperar y mejorar el estado original del edificio. A menudo se le ha criticado por el atrevimiento de sus soluciones.

⁹ Esta postura nos remite a las teorías de John Ruskin, contemporáneo de Viollet-le-Duc y claro contrapunto de éste. Ruskin representa la conciencia romántica, moralista y literaria de finales del siglo XIX. Trasladada a la arquitectura, entiende el desarrollo del edificio a modo de ciclo biológico. Para él, la restauración, en la medida que incorpora una reconstrucción estilística, supone una alteración de ese ciclo natural. Por tanto, sólo admite como única operación posible para evitar la ruina, la conservación de lo que queda en el presente, sin alterar su estilo ni significación histórica.

¹⁰ Estos principios se enunciaron inicialmente dentro del campo de la arquitectura y la ingeniería, siendo Italia el país europeo que jugó un papel más destacado en la elaboración de los mismos, como constató Camilo Boito en el *Congreso de Ingenieros y Arquitectos italianos* (1883). Posteriormente, estas nuevas ideas tuvieron su repercusión en las normativas internacionales, al mismo tiempo que empezaban a dejarse sentir en otras áreas, como la pintura y la escultura.

¹¹ Pese a su condición de pintor, en la carta de presentación que remite a la Academia acreditando su trayectoria profesional, también alega estar dedicado desde hace tiempo a la restauración. La resolución del concurso y su consiguiente nombramiento tuvieron lugar el día 21 de junio de 1921.

ARCHIVOS

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).

DOCUMENTOS CONSULTADOS

Signatura: 6-31-7. Secretaría. Personal. Restauradores, instancias y actas (1920-1921). Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

English version

TITLE: *The First Transgressions of the Criteria of the Nineteenth-century. An Interpretative Approach towards the Institutionalisation of the Restoration.*

ABSTRACT: *This article offers a reflexion on the consideration of the discipline restoration in the first decades of the 20th century. It refers to the analysis of the correspondence sent by the candidate José Chacón for the position of restorer announced in 1920 by the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando (Madrid). A series of personal interpretations were foreseen leading to a particular definition of the profession. Just like Francisco de Goya did in 1801 with the transgressor report which questioned the consequences that the restoration undertakes. The lack of solid principles, that a century later Chacón summarized with his conclusions as the process that opens a path to modern conservation and restoration. The nineteenth century criteria, that are still valid, are extended and the complex world of institutionalized restoration is introduced.*

KEYWORDS: *Restoration, criteria, principles, uses, norms, history, interpretation*

BIBLIOGRAFÍA

Argullos, R. (1990): *El fin del mundo como obra de arte. Un relato occidental*, Destino, Barcelona.

Ballart Hernández, J. (1997): *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, Ariel, Barcelona.

Barthes, R. (1986): *Loobvio y loobscuro. Imágenes, gestos, voces*, Ediciones Paidós, Barcelona.

Beck, J. (1997): *La restauración de obras de arte. Negocio, cultura, controversia y escándalo*, Ediciones del Serbal, Barcelona.

Eliade, M. (1995): *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, Taurus, Madrid.

Escohotado Ibor, T. (1990): 'Aspectos generales de la restauración en el arte actual', en *ICOM Committee for Conservation, VIII Congrés de Conservació de Béns Culturals. Ponències i Comunicacions*, Valencia, 20-23 Septiembre 1990, ed. P. Roig, Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, 36-40.

Fernández Fernández, J. (1986): 'La conservación de los bienes culturales y la Ley 16/1985 de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español', en *ICOM Committee for Conservation, VI Congreso de Conservación de Bienes Culturales*, Tarragona, 29 Mayo-1 Junio 1986, ed. J. M. Xarrié y A. Pujol, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, Barcelona, 31-37.

Florescano, E. (1993): 'El patrimonio cultural y la política de la cultura', en *El patrimonio cultural de México*, E. Florescano (comp), FCE, México, 145-164.

González - Varas, I. (1999): *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Cátedra, Madrid.

Gombrich, E. H. (1979): *Arte e ilusión*, Gustavo Gili, Barcelona.

Macarrón Miguel, A.M^a y González Mozo, A. (1998): *La conservación y la restauración en el siglo XX*, Tecnos, Madrid.

Martínez Justicia, M^a J. y Sánchez – Mesa Martínez, D. (1996): 'La restauración como diálogo con la obra de arte. A propósito de una 'disputa' en Granada', en *ICOM Committee for Conservation, XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Castellón, 3-6 Octubre 1996, Servei de Publicacions. Diputació de Castelló, 543-557.

Mirambell Abancó, M. (2002): 'Del restaurador d'obres d'art al conservador-restaurador de béns culturals. Breu recorregut per la història de la professió', *Unicum* 16-11.

Muñoz Viñas, S. (2003), *Teoría de la Restauración*, Síntesis, Madrid.

Ruiz de Lacanal Ruiz-Mateos, M^a D. (1994): '¿Qué ha de suceder cuando emprende la restauración el que carece de sólidos principios?', en *ICOM Committee for Conservation, X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Cuenca, 29 Septiembre-2 Octubre 1994, ed. A. Escalera y M. C. Pérez, 121-126.

Ruiz de Lacanal Ruiz-Mateos, M^a D. (1999): *El conservador – restaurador de bienes culturales. Historia de la profesión*, Síntesis, Madrid.

Santamarina Campos, B. (2005): 'Una aproximación al patrimonio cultural', en *La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad*, G. Hernández i Martí et al, Tirant lo Blanch, Valencia, 21-51.

Vicente Rabanaque, M^a T., Santamarina Campos, B., Santamarina Campos, V. y Roig Picazo, P. (2008), 'La consolidación y profesionalización del restaurador entre el siglo XIX y mediados del XX. Los ejercicios de las oposiciones como textos interpretativos', en *17th International Meeting on Heritage Conservation*, Castellón, Vila-real y Burriana, 20-22 Noviembre 2008, ed. P. Roig et al, 395-400.