

# CUESTIONES SOBRE REINTEGRACIÓN: CAMBIO DE MARCHA CONCEPTUAL

Juan Carlos Barbero Encinas \* y Lucía Martínez Valverde \*\*

En este artículo se tratan algunos aspectos relacionados con la dicotomía existente entre los presupuestos teóricos sobre reintegración y la puesta en práctica de los mismos. Tras un breve repaso a algunos de los postulados históricos sobre el tema, se comentan varios ejemplos en los que se hace evidente la inconsistencia de ciertos presupuestos teóricos comúnmente aceptados. La constatación del divorcio entre teoría y práctica exige una revisión general de los planteamientos históricos y la adopción de nuevos enfoques del problema. Desde esta línea se añaden determinados conceptos al discurso teórico con la pretensión de abundar en la necesidad de tratar facetas inexploradas en la relación espectador-obra de arte. Estas consideraciones, así como otras por elaborar, se hacen indispensables para ampliar y clarificar el actual panorama de la teoría de restauración.

**Palabras clave:** criterios, reintegración, teoría de la restauración.

## ISSUES IN REINTEGRATION: CONCEPTUAL SHIFT

*This article deals with certain aspects of the dichotomy which exists between theoretical assumptions concerning reintegration and their practicability. Following a brief review of some of the historical postulates on the issue, several comments are made with regard to certain examples which reveal the inconsistency of commonly accepted theories. The confirmation of the divorce between theory and practice reveals the need for a general review of historical perspectives and for new approaches on the matter. Furthermore, the theoretical corpus is enriched with a few concepts which highlight the need to study unexplored aspects of the relationship between spectators and works of art. These considerations, along with others pending elaboration, are of utmost importance in an attempt to update and clarify the current panorama of the theory of Conservation.*

**Key words:** Criteria, Retouching, Theory of Conservation.

Las dificultades de reintegración material y cromática que habitualmente surgen en la práctica restauradora, suelen ocupar el vagón de cola en las distintas teorías metodológicas de intervención. Comúnmente se presta mayor atención a aspectos de índole técnica relacionadas con la conservación de las obras, restando importancia a todas aquellas operaciones que, en definitiva, y en razón de su importancia perceptiva (cuestiones de acabado, barnizado, reintegración, etc), soportan todo el enjuiciamiento final del trabajo. La razón de esta falta de atención sobre los problemas de presentación final de las obras deriva, en parte, de su propia condición de tareas últimas en las que, por otra parte, no suelen presentarse dificultades técnicas reseñables. Sin embargo, el carácter residual de estas labores de presentación viene animado igualmente por la escasez de planteamientos teóricos al respecto. Desde hace bastantes años, los restauradores manejan las teorías de restauración existentes como un prontuario de soluciones prácticas para todos los casos posibles. Estas teorías parecen haber quedado completadas en su discurso teórico, de manera que la mayor parte de la bibliografía sobre restauración deja de lado cuestiones como estas, o se limita a compendiar lo que ya ha sido recogido antes por otros.

La cuestión fundamental que plantean las operaciones de reintegración se resume en dos disyuntivas elementales:

- ¿se debe reconstruir lo que se ha perdido?
- en caso afirmativo, ¿debe ser reconocible la reconstrucción?

La brevedad de estas preguntas esconden una problemática en la que resulta embarazoso desenvolverse. En contra de lo que pudiera pensarse, el conflicto que plantea su resolución no deriva de la infinita multiplicidad de casos con los que se enfrenta el restaurador. Algunos autores como U. Baldini han intentado aproximar una vía satisfactoria para la comprensión de estos problemas desde el análisis de la variedad. Pero de intentos como este no sale más que una embarrullada teoría en la que la contradicción, real y aparente, se convierte en *leit motiv*. Desde nuestro punto de vista, la respuesta a las preguntas formuladas más arriba sólo debe buscarse desde el ámbito profundo del análisis social de la obra de arte, o desde la parcialidad de un óptica limitada espacial y temporalmente.

Un breve repaso historiográfico nos muestra cómo desde los comienzos de la restau-

\* Profesor de la E.S.C.R.B.C.  
Licenciado en Historia del Arte.  
Restaurador.

\*\* Licenciada en Historia del Arte.  
Restauradora.

ración moderna se ha pretendido concretar la problemática surgida de la práctica en sistemas teóricos, con el objetivo de establecer unos principios comunes que sirvieran de herramienta de trabajo al restaurador. El tiempo y la evolución social que le acompaña han venido a demostrar que estas recomendaciones no siempre resuelven los problemas surgidos en el ejercicio profesional.

Los primeros planteamientos teóricos tienen su origen en los años 30, cuando la necesidad de intervenir en monumentos históricos lleva a plantear unos modos de actuación sujetos a norma. Desde el primer momento la redacción de la Carta de Atenas sienta las bases sobre una metodología de trabajo en la que, frente a la reintegración mimética (una práctica habitual hasta entonces), se contempla la necesidad del reconocimiento de lo añadido. Con el tiempo, sus contenidos se amplían hacia los bienes muebles y es en este contexto donde la creación del Instituto Italiano del Restauro (1943), a través de su director Cesare Brandi, supuso el desarrollo de una teoría que establecía un decálogo de soluciones y modos de actuación que, desde entonces, no parecen haber sido cuestionados.

El primer axioma de la teoría de Brandi es "se restaura sólo la materia de la obra de arte, entendiendo por restauración cualquier actividad destinada a prolongar la conservación del medio físico que es el transmisor de la imagen artística". Estas afirmaciones surgen en un momento en el que desde la revista Burlington Magazine, encabezados por restauradores de la National Gallery de Londres, se plantean unos conceptos opuestos, tanto en la limpieza como en la presentación estética. En este sentido, la idea británica de historicidad se fundamenta en el respeto a las intenciones originarias del autor "para devolver a la obra las condiciones en las que el artista quería que fuera vista".

En España, el contraste entre el empirismo inglés y el idealismo italiano reforzó el apoyo a las teorías de Brandi que, como decimos, perduraron sin ser debatidas. Aunque no es el momento de analizar el pensamiento de Brandi, consideramos de interés tener presentes, escuetamente, sus tres propuestas fundamentales:

- 1) "la restauración es un acto crítico..."
  - a) dirigido al reconocimiento de la obra de arte (sin el cual la restauración no existe como tal)
  - b) destinado a la reconstrucción del "texto auténtico de la obra"
  - c) dirigido a elaborar un juicio de valor necesario para superar el problema específico de los añadidos y la confrontación entre las instancias histórica y estética

- 2) "siempre será prioritaria la instancia estética que justifica el motivo por el que el objeto es una obra de arte"

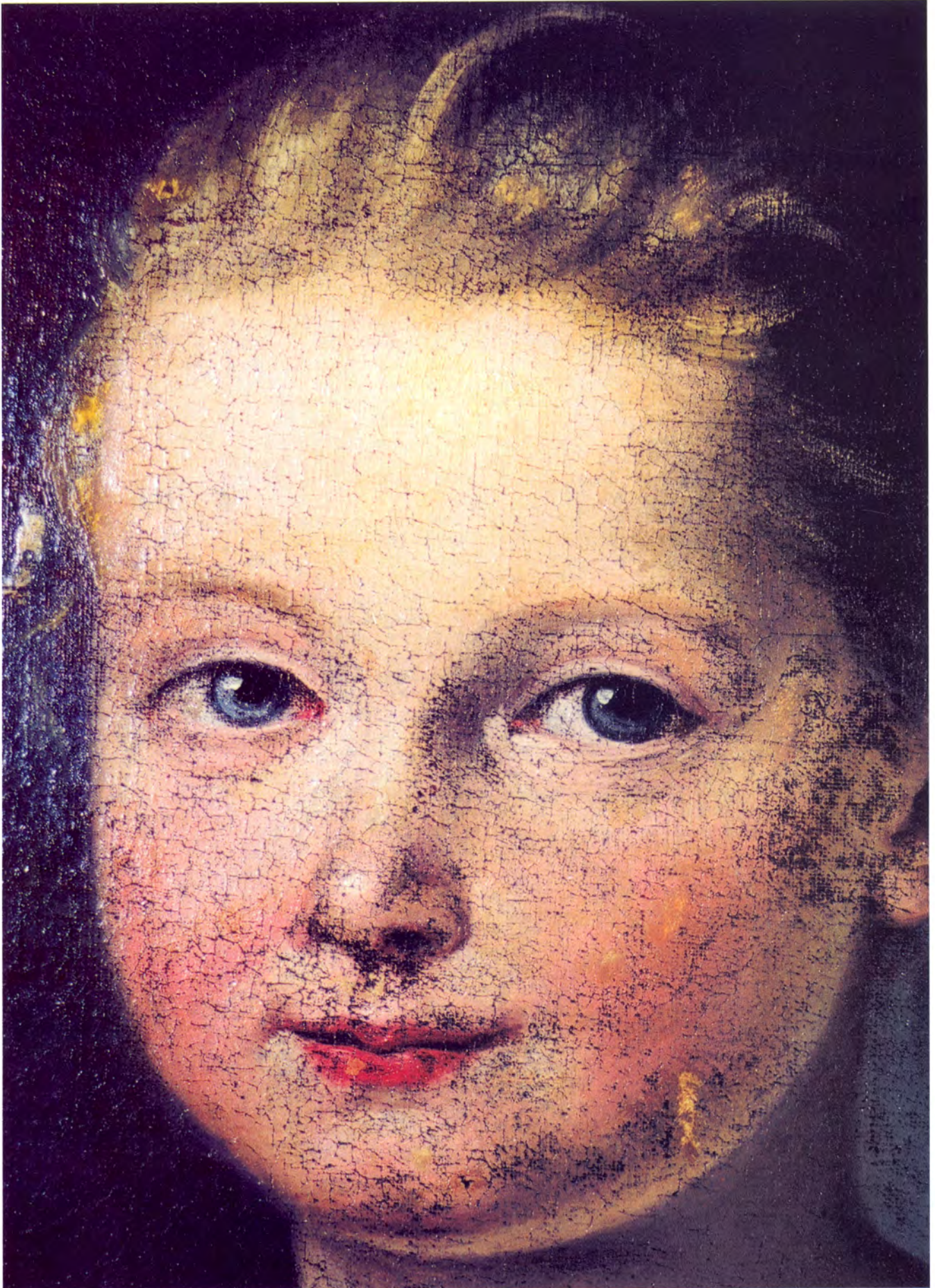
- 3) "se interviene sólo sobre la materia y no sobre la imagen que deriva en el espectador como consecuencia de su valoración social"

Desde un primer momento, incluso en Italia, la puesta en práctica de estas propuestas no fue fácil. En este contexto, aunque poco conocidos, surge un grupo minoritario de defensores de la llamada "restauración creativa" que desarrolla sus planteamientos en dirección opuesta a la corriente "filológica o científica" representada por la postura de Brandi. Como punto de partida reclaman la reintegración de la imagen tanto como de la materia, y para conseguirlo, proponen que la intervención no se limite al objeto en sí, sino que se procure obtener la máxima potencialidad del mismo cuidando su presentación al espectador y atendiendo a los aspectos que intervienen en la transmisión de su mensaje: luz, atmósfera, ubicación del objeto...

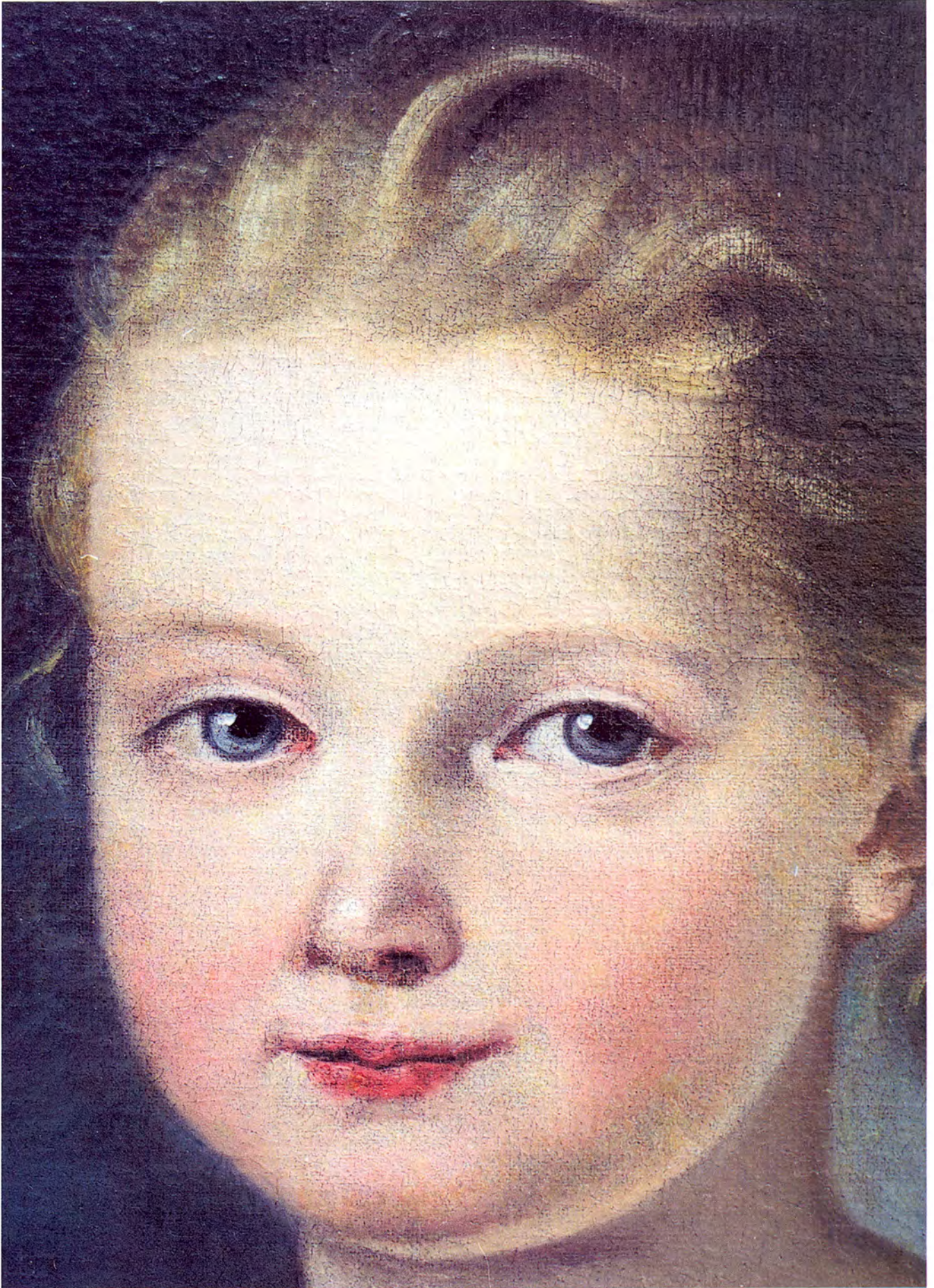
Un destacado miembro de este grupo fue R. Bonelli quien pone en cuestión la inclinación de Brandi a dar prioridad al objeto artístico como testigo de un pasado histórico que ha dejado su huella en la obra y que, a priori, debe ser respetado. Para Bonelli, el simple hecho de poner de manifiesto la historia material del objeto, significa una implícita admisión de la naturaleza artística de la intervención restauradora. En realidad, su metodología se basa en el establecimiento de una dialéctica entre la "restauración creativa", representada por la reconstrucción invisible de las zonas perdidas y la "restauración filológica o crítica", aquella que desde la defensa del reconocimiento de lo añadido, frena una intervención invasiva que pueda dar lugar a la creación de un falso. En el planteamiento bonelliano, nos parece tan utópico como simplista admitir la posibilidad real de que la primera corriente pueda establecer la metodología en cuanto a técnica de ejecución (invisible), y la segunda, la corriente crítica, se ocupe de establecer los límites, es decir, determinar en qué lagunas es admisible una reintegración invisible y en cuáles no.

En su opinión, el restaurador tendrá que enfrentarse de manera empírica a dos posibilidades antagónicas: mantener una actitud austera y, por tanto, realizar una intervención meramente conservadora, o por el contrario, asumir la responsabilidad y la iniciativa de intervenir mediante una acción creativa, que será arbitraria y que tendrá como objetivo reintegrar el valor expresivo de la obra recuperando su "forma verdadera" (aquella a la que es ajena al paso del tiempo), incluso, como dice, "eliminando sus añadidos, aunque tengan valor testimonial".











Siguiendo esta línea, la intervención de R. Pane en el Congreso de Venecia de 1964 avanza un paso en el análisis de Bonelli: al explicar el concepto bonelliano de recuperar la "forma verdadera" da a entender que se trata de la "forma originaria", una palabra que Bonelli nunca emplea. A propósito de esto, la aplicación de este último concepto a la restauración arquitectónica recuerda los propósitos de Violet le Duc de devolver al monumento a un estado de integridad que podía no haber existido nunca. La puesta en práctica de las ideas de Bonelli o de le Duc podría dar lugar a casos como el de la Catedral de Chartres (una de las obras paradigmáticas del arquitecto francés) cargada en la actualidad de una historicidad que no le corresponde. El envejecimiento natural de la piedra y el cuidado entorno del edificio (explanada de arena alrededor, casas de aspecto medieval...) hace que sus elementos inventados, sus recreaciones imposibles, se llenen de falsa autenticidad.

Leyendo con detenimiento el planteamiento de Pane, parece desprenderse de su pensamiento un aire de tradicionalismo inmovilista. Entendemos que la búsqueda de la "forma originaria" a la que se refiere, significa el mantenimiento de unos criterios ligados a la tradición que estaban en abierta confrontación con las ideas que, bastantes años antes, defendían los redactores de la Carta de Atenas y que sentarán las bases de la restauración moderna en el campo arquitectónico (luego ampliado al campo de las artes plásticas).

Cuando en el año 64 se firma la Carta de Venecia, las ideas tradicionalistas de Pane le sitúan en abierta contraposición con el resto de los asistentes. El representante español en el congreso, el arquitecto Torres Balbás, adopta una actitud más avanzada. Desde ésta defiende como criterio para la reintegración monumental, la aplicación de elementos sintéticos, geométricos, muy distintos de los originales, pero ópticamente tolerables. Pane critica estas ideas partiendo de la imposibilidad de establecer una prioridad de los elementos abstractos o geométricos sobre los figurativos. Considera que "en la práctica arquitectónica no existen nunca elementos sustituibles o simplificables" y que "la utilización de materiales y formas diversas daría a la intervención un carácter artístico contrario a la neutralidad pretendida". En el momento de plantear soluciones, su actitud es ambigua y recurre, como los demás miembros de su grupo, al buen juicio y a la sensibilidad del restaurador para frenar una reintegración artística.

Otro miembro de este grupo, A. Pica, también insiste en la misma dirección argumentando que "detrás de la aparente neutralidad de la más simple de las reintegraciones, se esconde la necesidad de resolver una cues-

tión estética". Considera que "la restauración es en sí misma un proceso estrechamente vinculado a los aspectos histórico-estéticos que la obra transmite y que serán los estímulos que orienten la actividad del restaurador". Como vemos, en realidad su simplificada propuesta no hace referencia directa a otros aspectos distintos de los estéticos, aquellos que verdaderamente condicionan el juicio crítico exigido por la problemática de la reintegración.

En una posición intermedia entre los planteamientos radicales de la "restauración creativa" y las teorías de Brandi, nos parece interesante recoger las opiniones de Philippot y Conti, dos teóricos que aunque escriben en una época posterior, son una muestra de que el paso del tiempo no cierra el debate. Sus soluciones enlazan con el grupo de Bonelli en cuanto a que ambos recurren al criterio personal, como vaga solución para fijar los límites del proceso de reintegración. En una crítica constructiva de las opiniones de Brandi, Philippot plantea dos soluciones: "dejar la obra como se encuentra y, por lo tanto, respetar su historia, o intervenir sobre ella, lo que implica el prevalecimiento de la función estética". Con todo, su razonamiento admite los condicionamientos del gusto, capaces de invalidar las pretendidas soluciones de compromiso teórico.

En el caso de Conti se da una crítica más abierta hacia las tajantes propuestas de Brandi. Admite que las teorías brandianas fueron muy útiles para solucionar los problemas planteados por las tablas del primer Renacimiento italiano, tratadas entonces por los técnicos del Istituto Centrale de Roma. Sin embargo, para Conti, el desarrollo de la serie de técnicas de reintegración (rallados, punteados, bajo tonos...) concebidas para evitar un "falso", suponen la creación de un planteamiento meramente especulativo, puesto que la más mimética de las reintegraciones no resistiría el más simple análisis científico.

Tras este breve repaso y como cabe suponer, no pretendemos desde aquí ofrecer soluciones de cerrado dogmatismo a estas cuestiones: antes bien deseamos abrir el debate abundando en argumentos que no siempre han sido tenidos en cuenta suficientemente. Entendemos el problema desde un presupuesto básico de unicidad de las artes, es decir, con la convicción de que problemas similares se plantean en manifestaciones artísticas diferentes. A pesar de esto, y por no complicar innecesariamente un discurso ya de por sí resbaladizo, nuestra reflexión toma como objeto las cuestiones de reintegración cromática referidas únicamente a la pintura tradicional.

Las dificultades teóricas se hacen evidentes desde un simple análisis de la situa-

ción : la teoría dice una cosa y la práctica hace otra. Una visión simplista del asunto nos acercaría al sectarismo de Ortega, desde el que situaciones como esta podrían plantearse a causa del divorcio sociocultural que existe entre el espectador (poseedor último de la obra en tanto que destinatario histórico de la misma) y los planteamientos cultivados del restaurador (en realidad más cerca de diletantes sentimientos filantrópicos que de realidades teóricas contrastadas). Pero, en este caso, las reflexiones sobre estética y sociedad de Ortega y Gasset parecen deudoras de un momento histórico escasamente proclive a la neutralidad objetiva.

La exigida concisión de estas líneas nos mueve al comentario de facetas muy parciales del problema. Como es sabido, las prescripciones teóricas más modernas (que, como hemos visto, no lo son tanto) determinan que las reintegraciones cromáticas deben ser reconocibles en todos los casos. Esto demanda del técnico restaurador la suficiente habilidad para conseguir en un mismo momento la potenciación histórico-artística de la obra y favorecer el conocimiento de su historia material a través de la legibilidad de sus reconstrucciones. Siendo esto así, resulta cuando menos sorprendente la escasa aplicación de la teoría en la mayoría de los museos de pintura (en realidad, puede decirse que en estos lugares se contravienen las recomendaciones de Brandi, pues la restauración, en su sentido último, antes que excepción es norma cumplida). Las diferentes modalidades de reintegración cromática (y las enfáticas teorías que las sustentan) no parecen encontrar su espacio en las salas de los museos donde, lo que "encontramos", son reintegraciones de carácter invisible.

En la explicación de este fenómeno debe evitarse una búsqueda de descargos tendente a preservar una situación de implícita estabilidad corporativa en el seno de los ámbitos profesionales y docentes de la restauración. Como veremos en seguida, un ligero examen a determinados preceptos clásicos pone de manifiesto la inconsistencia y debilidad de los cimientos teóricos que los sustentan. Por este motivo, parece evidente que el divorcio entre la práctica y la teoría no puede entenderse más que como táctica respuesta a la existencia de ciertas irregularidades en los planteamientos bibliográficos sobre el tema.

Tratemos ahora de aproximar las dificultades de conciliación entre teoría y práctica a través de unos pocos ejemplos. En estos, el nivel de réplica es muy variable pero se mantiene en todos los registros posibles de la crítica.

1) La autenticidad de la obra (en su materialidad física) es un valor a conservar, por

esto se dice que *la legibilidad de las reintegraciones sirve para hacer posible la lectura de la historia material de la obra sin falsear el original*. Encontramos en este enunciado el cumplimiento de un doble ejercicio : de una parte, la preservación de un documento histórico y, por otro lado, un refuerzo en la consideración de la originalidad o autenticidad física del objeto.

Sobre el primero de los argumentos puede decirse que, en todo caso, posibilita la lectura de una muy pequeña, particular y distorsionada historia material de las obras. El enunciado del precepto teórico no especifica qué parte de la historia es más propia de la obra ni qué acontecimientos de la misma son los que interesan al espectador. A juzgar por la opinión más extendida en los tratados, sólo interesa rememorar aquellos relacionados con las pérdidas de materia pictórica. Con esta limitación de significado es indudable que nos encontramos frente a una proposición errada por defecto, ya que de su aplicación práctica no se infiere la obtención de lo que pretende. Como ocurre en otros muchos casos, la respuesta directa del espectador es la encargada de poner en evidencia la debilidad de los argumentos. Ante el encuentro de lagunas tratadas de modo identificable, el espectador no es capaz de reconocer el paso del tiempo sobre la obra, especialmente si no se le presentan otros elementos de juicio de fácil reconocimiento. La lógica le indica que los avatares de la vida y del tiempo no sólo se traducen en determinadas huellas indelebles sobre las obras (mutilaciones o pérdidas de pintura, por ejemplo), sino que también y, sobre todo, son reconocibles a través de un determinado "aspecto" general que se convierte en su principal muestra de identidad. Este aspecto lo configuran diversos elementos : los barnices antiguos, las erosiones naturales o la suciedad acumulada que vemos sobre un cuadro antiguo son ingredientes que con más energía y familiaridad nos hablan del paso del tiempo sobre las pinturas.

Como vemos, las conjeturas acerca del significado de determinadas convenciones establecidas por los restauradores (técnicas de reintegración), no son resueltas en una identificación acorde con las intenciones de los teóricos. El supuesto reconocimiento de la historia en la materialidad del objeto restaurado exige al espectador un esfuerzo de abstracción demasiado grande. Sobre todo cuando, además, las obras se contemplan desde la descontextualización espacio-temporal de las salas de un museo.

De lo referente al segundo argumento defendido por el enunciado, también surge una contestación inmediata : contrariamente a lo que se pretende, los añadidos reco-



nocibles pueden ser entendidos como una categoría de falso ya que se interpretan, a causa de su particular morfología, como elementos ajenos a la obra. La posibilidad de que se generen situaciones como esta se debe a que con demasiada frecuencia los argumentos teóricos olvidan dos cosas:

- a) la intención primera (y generalmente única) del espectador. Este se acerca al cuadro porque, de algún modo y por muy diversas razones, le atrae su pintura, sin intereses de otra índole. Caeríamos en un pecado de presunción si supusiéramos que la labor de restauración (callada por definición), pueda estar entre alguno de los niveles de interés del observador.
- b) la escasa disposición del espectador para participar de un lenguaje al que no se halla acostumbrado. Los significados extremos que pretenden encerrar las particulares técnicas de reintegración, no se identifican en realidad con elementos immanentes a la obra (a su autenticidad física en este caso). Tales elementos o particularidades solo podrán ser valorados si, como apuntábamos más arriba, estos se le presentan con la familiaridad que espera su sentido común. Con esto queremos poner de relieve el comprensible desconocimiento que posee el espectador respecto a todas las cuestiones teóricas y prácticas sobre restauración (aunque en su descargo hay que decir que tampoco las necesita). A este respecto, algunos restauradores, en su afán por defender lo insostenible, apelan a la existencia de una inexplorada faceta del restaurador: la de educador de la sensibilidad ciudadana. Creemos que la evidente inconsistencia de justificaciones como esta, excusa comentarios al respecto.

2) Según la teoría admitida, la legibilidad de las reintegraciones (y su ulterior interpretación) no constituye un problema porque *estas deben hacerse con una técnica reconocible (rayado, punteado, etc)*. Al igual que en el ejemplo 1), la presente afirmación también suscita diversas contestaciones.

Como ya apuntó H. Ruhemann, en la habilidad del restaurador radica la congruencia del criterio, puesto que gracias a ella se consigue que la reintegración cromática no suponga una nueva perturbación visual al espectador al pasar desapercibida para él. En un principio esto refutaría los postulados que defiende la teoría, por eso se completa el razonamiento diciendo que *la reintegración debe pasar desapercibida desde la posición "normal" de observación del espectador, pero podrá ser reconocible a corta distancia*.

De esta forma se pretenden salvaguardar la autenticidad física de la obra y el deseo de mantener la historicidad de su vida material.

Pero en la interminable lista de alteraciones que puede presentar una pintura, encontramos ciertas pérdidas de materia que no son tratables por los sistemas preconizados desde la teoría. Nos referimos a las pequeñas lagunas y abrasiones de color, tan frecuentes en toda la pintura antigua. Estas alteraciones, si son muy numerosas, suponen la misma distorsión visual que las lagunas de mayor formato y pueden exigir, igualmente, un tratamiento de reintegración cromática. Como es sabido, las dificultades técnicas obligan a realizar en estos casos una intervención mimética que pase desapercibida. Siendo así, podría pensarse que el criterio de legibilidad no depende de un juicio crítico preestablecido; tampoco parece ser función de la gravedad de las alteraciones (porcentaje de pérdidas) o las necesidades museológicas, sino que por el contrario se supedita a algo tan circunstancial como el tamaño de las lagunas.

Este aparente contrasentido es parcialmente resuelto por los teóricos diciendo que estas reintegraciones invisibles se justifican porque su realización no exige una reinvencción del original (debido a su pequeño tamaño no pueden confundir al restaurador en la decisión de cómo deben ser realizadas). Sin embargo, y a pesar de estas justificaciones, vuelven a invalidarse algunos presupuestos que ya hemos revisado: la imperceptibilidad de este tipo de reintegraciones tampoco respeta la historia material de la obra ni la supuesta importancia documental de sus alteraciones.

Las dificultades teóricas no sólo se ponen en evidencia en estas paradojas puntuales, en realidad se manifiestan en cualquier nivel de reintegración que tratemos. Siguiendo con el razonamiento veamos qué ocurre en las pinturas de pequeño formato o en aquellas otras en las que el preciosismo del detalle impide la reconstrucción de sus pérdidas con una técnica reconocible. Su tamaño obstaculiza seriamente la aplicación de las técnicas de reintegración reconocible y exige la suficiente habilidad como para que se hagan difícilmente identificables por el espectador. En la mayoría de los casos podría decirse que una vez realizadas se comportan como "invisibles". La distancia a la que se contempla una pintura es algo muy variable que depende de una multiplicidad de factores. Un sencillo análisis nos indica que las distancias serán función de los variables intereses del espectador; también es indudable que influyen el formato de las obras, su técnica y estilo y, sobre todo, las condiciones de exposición. La consecuencia real para el

espectador es que no hay "dos" distancias de observación. Cabe, por tanto, dudar de la coherencia de un razonamiento teórico que no toma en consideración aspectos tan decisivos y elementales como estos.

Otra de las ideas que intenta justificar el empleo de técnicas reconocibles de reintegración es un pretendido respeto a la autenticidad formal de la pintura. Se dice que las reconstrucciones han de hacerse patentes porque constituyen una "opción", una propuesta, derivada del gusto, conocimiento o sensibilidad del restaurador. Este interpreta la obra en su conjunto y reinventa lo que falta según un criterio más o menos objetivo. La cualidad de alternativa razonable de aquello que se reintegra se patentiza entonces a través de su propia reconocibilidad. Sin embargo, la decisión que toma el restaurador deja de ser una opción para el espectador desde el momento en que esta se comporta como algo inamovible para él. La intervención del restaurador, aunque sea reversible, no es de "quita y pon" (no hay otras opciones posibles) y pasa a formar parte de los elementos que configuran el interés museográfico de la pieza. En realidad, es fácil darse cuenta de que la opción del restaurador falsea material y formalmente la obra ya que, de hecho, pasará desapercibida para el espectador y porque, tácitamente, se pretende que forme parte de ella durante largo tiempo.

Como puede apreciarse, son diversos los aspectos criteriológicos que exigen una revisión. Desde nuestro punto de vista, la escasa credibilidad de los presupuestos teóricos que manejamos no es tanto consecuencia de un razonamiento frágil, como de la escasez de planteamientos en el discurso teórico. Parece indudable que estas arbitrariedades se presentan porque se dejan de lado algunos aspectos que si bien complican y extienden en exceso este discurso, resultan totalmente necesarios para una valoración rigurosa del hecho cultural con que se enfrenta el restaurador. La revisión de los planteamientos generales sobre criterios exige el acercamiento a una amplia variedad de aspectos sociales, históricos, estéticos o semiológicos inabarcables desde un único estudio.

Una primera disyuntiva que nos parece escasamente tratada es la que se establece entre los conceptos de objeto cultural y objeto artístico. No es posible acertar con los criterios de intervención si no se comprende la naturaleza y trascendencia del objeto o bien cultural. Los medios de presentación en los que finalmente se resuelve la labor del restaurador, deben tener presente, en primer lugar, los modos de operar de las obras sobre la sensibilidad del espectador. Esto exige un conocimiento previo de la interrelación social que se establece entre los hechos artístico y museológico.

Ya hemos apuntado la existencia de ciertas dificultades de conciliación entre la actitud del espectador y los planteamientos que pretende sostener la teoría de la restauración. Esta ausencia de vínculo de relación puede tener su origen en una elemental falta de valoración acerca del significado cultural de las obras de arte transmitidas históricamente. No siempre resulta fácil de entender que somos consecuencia del determinismo impuesto por la vigencia de nuestro pasado histórico. Es probable que la escasa sensibilización hacia las facetas más claramente humanistas de la cultura pueda imputarse a la particular evolución que ha experimentado la sociedad occidental desde la Segunda Revolución Industrial. En este sentido, la influencia negativa que los cambios sociales han generado sobre los valores más inmateriales de la cultura, constituye un serio escollo a la hora de definir los parámetros positivos o museográficos desde los que se desarrolla la actividad restauradora.

Arte y cultura son entendidos como conceptos análogos con muchos puntos de contacto entre sí. De la necesidad de su definición ha surgido un inmejorable campo de investigación para el trabajo de filósofos y estudiosos de todas las épocas. Que el arte es o forma parte de la cultura parece una disquisición obligada y necesaria. Sin embargo, desde el punto de vista de los objetos capaces de definir indistintamente los dos términos, surge la diferenciación que establece la idea de consumo. Desde este término emergen puntos de contacto que comparten los dos conceptos para dar lugar a la justificación del proyecto de museo. Objetos culturales y objetos artísticos participan de una misma reflexión que los equipara situándolos en un mismo nivel de consideración sociocultural. Ambos términos son definidos por realizaciones materiales concretas, mesurables, aprehensibles. A pesar de que podemos afirmar que el objeto artístico es producto de una evolución creativa en la que se condensan formal y consecuentemente los presupuestos ideológicos de su autor, el objeto cultural no es receptáculo consciente de una idea. Podría decirse que la transformación que se produce en los objetos artísticos cuando estos son considerados como objetos o bienes culturales constituye una especie de superación espontánea que los convierte de mera estructura formal en *superestructura* de significado.

En un principio (especialmente si hablamos del arte antiguo, tradicional; el arte moderno merecería una consideración específica) no nos interesa la génesis de la obra de arte, ni por tanto la definición que mejor se ajusta a este término. Concretar los límites del acto creativo que significa la intervención directa sobre la materia nos intro-



duce en un juego improductivo para nuestros propósitos. El concepto de obra de arte, entendido desde cualquier filosofía, no comparte el problema sociológico que constituye su percepción atemporal. Los problemas que este hecho plantea deben ser abordados desde posturas extrañas a la teoría de la creación. Tienen que ver con la formación del gusto y la estética y por tanto con una problemática sociocultural determinada, ajena al contexto específico en que se genera la obra. Por esto nos parece más adecuado y conveniente para el establecimiento de una teoría sólida sobre restauración, considerar las obras de arte (pictórico o no) como objetos o bienes de interés cultural, al margen de evaluaciones filosóficas acerca de su valor como tales obras de arte.

Con notable frecuencia (aunque no siempre) la correcta interpretación del mensaje trascendente de la obra de arte sólo es posible desde un conocimiento extraordinario de la historia. Aquella se convierte entonces en soporte de mensajes históricos o estéticos que el paso del tiempo ha ido escondiendo y que sólo pueden ser sacados a la luz si se poseen las claves culturales necesarias. La condición sociocultural y la actitud del espectador ante el hecho artístico tienen entonces una importancia trascendental que debe ser considerada.

En la contemplación estética de una obra en su contexto espacio-temporal puede asumirse el proceso generador que da vida a las formas (la génesis del actor creador). Se reconoce en ellas, dinámicamente, un desarrollo que identifica y define al espectador. De alguna forma se repite a la inversa el proceso creativo que engendró las formas a través de la transformación de la materia. Esta asimilación activa de los objetos creados puede ofrecerlos como modelos de referencia, propuestas que den lugar a la elaboración de una idea de estilo. Sin embargo, desde la posición diacrónica del espectador alejado en el tiempo, el reconocimiento de una serie de características formales no implica la aceptación de los mismos planteamientos estéticos ni la comprensión de los mecanismos socioculturales que se operaron en su génesis.

La materia y la forma en que aquella se resuelve artísticamente son, en origen, consecuencia de las circunstancias culturales en las que se desarrolla la actividad creadora. Desde el punto de vista del artista, su actividad se concretiza por una serie de elementos condicionantes que son los que constituyen su herencia cultural. Todo lo que el autor sea capaz de crear a partir de sus experiencias serán reflejos condicionados que la realidad impone sobre su modo de ver y actuar. Es cierto que sus obras son la expresión de su genio particular, pero este no es más que la capacidad de recrear la realidad

conocida (o apartarse de ella) de un modo personal, tanto más atractivo cuanto mayor sea su capacidad de expresar de modo original y distinto. Cada sociedad elabora o adopta como propios determinados rasgos culturales que configuran su personalidad colectiva y que tácitamente se ponen de manifiesto en la particular evolución de su moral o su estética. Tales elementos de definición pueden mantenerse inalterados en su esencia a través del tiempo, y por ello son reconocidos pasivamente por el espectador gracias a la universalidad de su carácter o por un proceso de identificación con determinados elementos contingentes o transitorios que se hacen reconocibles en las obras.

En su etapa de estructura la obra de creación no es autónoma sino objeto dependiente. Incluso en la vanguardia esto es así; en la extensión de las posibilidades contenidas en la materia el autor de vanguardia permanece condicionado, su acto de generación no es más que una reacción ante una situación de crisis que se genera en un momento preciso de la historia en la que el autor se mueve. A su vez, el espectador se rige por ciertas leyes de la percepción que tienen sentido en un contexto sociocultural específico. En este sentido, aunque la génesis del proceso creador sea común a los hombres, el lenguaje figurativo del arte no constituye una realidad universal, sino que es fruto de una educación y de una cultura artística determinada históricamente (en Occidente, la herencia clásica de la cultura grecoromana ha determinado la estética, el gusto y el desarrollo de las artes plásticas). Cada cultura elabora su propio lenguaje de formas, sus leyes, y la apreciación de esas leyes constituye el marco donde se desarrolla la crítica y se modela el gusto. Según los modelos que es capaz de reconocer, así será su disposición para apreciar los objetos que participen de esa serie de características especiales.

Cuando tiene lugar el paso a la superestructura, los valores que inicialmente fueron apreciados en la obra puede que tan sólo sean el motor que ponga en funcionamiento el deseo o la necesidad de su conservación. Esta lectura, como ya dijimos, queda reservada para aquellos que son capaces de encontrar los elementos que la justifican desde su génesis. Sin embargo, esto no acaba justificando del todo la conservación de la obra. Al fin y al cabo la importancia de esta en su tiempo no deja de ser algo relativo, carente de sentido en un tiempo distinto. Son otros elementos de carácter sociológico los que convierten a la obra en una superestructura de interés colectivo, con una carga de significado diferente a la de origen, pero no por ello de menor importancia.

En su estructura original la obra se comporta de modo absorbente; de todos los



datos que contiene se hace partícipe al espectador, este no se limita más que a apreciar lo que le ofrecen pero bajo una línea marcada de antemano, la del gusto que ha generado la obra y en la que el mismo espectador se desenvuelve (podemos decir que espectador y obra se encuentran en frecuencias similares, reconocibles). Sin embargo, en la superestructura, la obra, su estética, ajena a las condiciones socioculturales que ahora la rodean se comporta como un pequeño *universo de posibilidades* en el que cada espectador puede moverse con libertad identificando, reconociendo o haciendo suyos aquellos elementos que encuentra en su análisis, sin verse obligado o condicionado más que por sus propias limitaciones culturales. Ahora la actitud del observador es más activa, se debate en un ejercicio de percepción en el que la obra no se le ofrece como una derivación consecuente de la sociedad que conoce, aunque sí como consecuencia natural de su propia condición humana (de ahí su ineludible interés).

Como afirma U. Eco, la obra de arte es algo más que los fríos datos que la definen científicamente (fecha, autor, materiales). Cuando se habla de "ambigüedad", "multiplicidad de signos", se hace implícita esta afirmación y se deduce que el hecho comunicativo que supone una obra de arte exige una *interpretación* por parte del espectador. Partiendo de esta premisa podemos suponer que la obra de arte no puede ser un hecho concluido (limitado), más bien se comporta como un planteamiento, una especie de discurso sin terminar que sólo se "limita" en la observación y el juicio del observador. La obra puede entenderse entonces como una especie de movimiento en espiral que nunca se completa, la formación inconclusa de un círculo que no puede cerrarse. Lo que en este estadio de estructura se entiende como necesario, en la superestructura es una opción abierta, un acto de búsqueda y libertad consciente. El organismo de la superestructura también está ligado a una forma, pero esta, en principio, no es el soporte de una idea, de la idea originaria, sino que es soporte de una posibilidad en el espectador ya que de él depende el sentido y la justificación de su existencia y por ende, de su conservación. Se trata de una forma abierta que es dotada de nueva significación al ser objeto de un nuevo juicio, con unos nuevos valores, con unas nuevas leyes.

La superestructura es un germen de configuración, un elemento que se ofrece al espectador para recrear una nueva imagen de acuerdo a sus condicionantes o circunstancias personales. El espectador recompone la forma y la dota de nuevo significado. Por esto, la superestructura no es una entidad estática y autojustificada en sí misma,

depende para su existencia de su nuevo carácter de obra dinámica, de potencia apreensible sujeta al devenir del juicio de las sociedades que la contemplan.

De alguna forma el espectador pasa a ser protagonista de un hecho cultural, el reconocimiento de una obra como depósito de elementos ajenos que, en realidad, le pertenecen, la propia identificación de su realidad a través de otra realidad que le es mostrada como alternativa. Esto mismo ocurre en la etapa de estructura, sin embargo allí el espectador es víctima de la servidumbre que le impone la conciencia de la contemporaneidad. La superestructura le muestra la misma realidad interior desde un plano muy distinto, alejado, universalista, más objetivo, más intemporal y racional.

La definición de la idea de superestructura puede compararse al concepto del *proceso formativo de la materia concebida como arte* en la estética de L. Pareyson. La superestructura se nos presenta liberada de los condicionamientos que enmarcaron su génesis. Aparece desvinculada de un tiempo y un espacio concretos. Es un elemento autónomo en sus formas en tanto que objeto no heredero directo del espacio conceptual en el que nuevamente es aprehendida.

Podemos considerar la estética de la formatividad para definir el proceso según el cual la obra es recibida por el nuevo espectador. Para este la forma es lo primero, el contenedor que a la vez es contenido, principio y fin en sí mismo, la justificación de su existencia o pervivencia. Su significación más allá de la forma depende de la forma misma en tanto que esta es consecuencia directa del pasado que la ha formado. En su etapa de estructura, la forma había ejercido una cierta tiranía sobre el espectador porque le situaba en una misma frecuencia de lenguaje, en un mundo de signos con una significación unívoca. La materia que deviene en forma artística por la voluntad del autor, se constituye en superestructura bajo un nuevo concepto en el que la materia y su forma mantienen su afinidad con el actuar humano y las leyes naturales a las que se ha sometido el proceso de creación, pero al mismo tiempo es nuevamente ajustada a las leyes socioculturales que rigen sobre la memoria colectiva de la civilización que las asume. Lo que en el momento de la creación es memoria actual e individual pasa a ser memoria colectiva e histórica libre de ataduras ideológicas.

En cierto sentido puede decirse que el arte antiguo o el de vanguardia se comportan, en cuanto al mensaje de que son portadores, como la música. La pérdida o alteración del mensaje original de las obras (por el paso del tiempo o el cambio en la mentalidad del que observa) hace que el especta-



dor se encuentre, como en el caso de la música, ante un discurso exento de significados inmediatos (una especie de representación gratuita, producto de los gustos de un artista o una época determinados). Esta falta de correspondencia con parámetros identificables o reconocibles por el observador dificulta los criterios de intervención en cuanto a restituciones de partes perdidas.

La obra antigua, en cuanto materia, puede haber perdido partes sin por ello verse afectada la superestructura que el tiempo ha producido y nos ofrece. La estructura material de una obra en origen (estructura) es, por el contrario, mucho más vulnerable en su materialidad. Como objeto nuevo y aprehensible en su significado unívoco, quedaría seriamente dañado si perdiera o se alterara alguna de sus partes. La eventual intervención en ese estadio supone la *reparación* de un objeto que está en "uso". Sin embargo, el paso de estructura material a superestructura cultural hace que la materia de origen pierda "parte" de su importancia. Esta "nueva" materia, liberada del concepto de uso y concebida como soporte de valores añadidos que están fuera de ella, ve transformarse su importancia hasta el extremo de que en una pequeña parte de su estructura inicial, se puede conservar la misma intensidad de significado cultural que en la obra completa.

En este punto es interesante destacar la falta de apreciación, o incluso el olvido de que ha sido objeto el concepto de *fetiche*, elemento de gran trascendencia para comprender los parámetros museográficos o expositivos que se operan en relación con los bienes culturales. La visión que de este tema ofrece Baldini nos sitúa, a su vez, en posición de considerar, al mismo tiempo, otro concepto que debe tomar parte en el razonamiento crítico que elabora una teoría: la *objetualidad*.

Hemos visto que el estado de superestructura amplía y modifica el sentido de las obras de manera que no es posible su recreación en el espectador a causa de la distancia cultural que lo separa. Se ha de operar entonces, entre objeto y espectador, un ejercicio de afinidad similar al que adivina Pareyson para explicar las relaciones artista-observador. Pero las obras que recuperamos del pasado no siempre están completas y a través de sus alteraciones materiales, de sus mutilaciones, encontramos nuevos elementos de referencia que se constituyen en caracteres inmanentes del significado cultural que las define. La contingencia expresada en su deterioro, antes que representar un distanciamiento supone una *ocasión* de acercamiento a la obra y puede constituir su primer atractivo. La mutilación del objeto no es entendida como elemento accesorio en su

lectura sino que se convierte en una de sus posibilidades expresivas. No obstante, el grado de mutilación es un factor que no sólo determina el criterio de la intervención restauradora, sino que se encuentra en la base de legitimación que convierte al objeto en bien de interés cultural. A este respecto, y contra las ideas de Baldini, R. Guidieri ha señalado las dificultades de significación que entraña el objeto entendido como fetiche por efecto de su museización. Guidieri entiende que la distancia cultural que nos separa de los objetos (artísticos o no, culturales siempre) mueve al espectador diacrónico a formular "una metaforización continuada que justifique la razón de ser del objeto sacralizado a priori". La labor de aculturación que realizamos desde las obras supone un principio que combina curiosidad, admiración, expansión, placer, mercado y, seguramente, otros muchos conceptos en cuyo significado pueda aglutinarse la idea de fetiche como motor de actividad cultural. Pero la pregunta clave formulada por Guidieri y en la que vemos comprometerse la actividad teórica y práctica del restaurador, indaga sobre la existencia de una relación de compromiso necesario entre el proceso de museografización como almacenamiento y el proceso de información al que suponemos está adscrito el museo. Es en este campo donde las relaciones que se establecen entre el espectador y la teoría de la restauración presentan más débiles planteamientos y donde deben adquirir mayor profundidad para el futuro.

Decimos que el objeto museografiado se comporta como un fetiche al activar en el espectador una serie de respuestas que, como ya vimos, dependen tanto de su madurez cultural como de su personalidad diferenciada. Pero en el estudio de los efectos que las obras causan en el espectador, no sólo toma parte la correcta *elección* del objeto histórico (o cultural en su sentido más amplio) sino que también han de considerarse los registros o formas de exposición del mismo. La tarea del restaurador se define plenamente en esta última consideración: lo significativo y trascendente de su trabajo radica en el hecho de que sobre su criterio se sustenta la forma en que el espectador recibirá las obras, de su actuación dependerá, en última instancia, el efecto social que estas produzcan en virtud de su presentación estética y de la singular potenciación de que hayan sido objeto. Las dificultades criteriológicas que plantea el tratamiento de eventuales mutilaciones surgen, entonces, de la comprensión de un problema sociológico: discernir el grado de "fetichización" de que participa el objeto al relacionarlo con el ámbito (físico y humano) en el que va a ser expuesto.

Hablar de fetichización es indagar sobre la condición de *objetual* que presentan los



bienes de interés histórico. Las dificultades de lectura y asimilación planteadas al espectador por las obras históricas en su formación de superestructuras culturales, pueden encontrarse en el origen de la valoración objetual que de ellas se realiza. Se considera en ellas su objetualidad, es decir, la transformación creadora percibida en su materialidad física, sin el concurso de relaciones de identificación entre el objeto, su génesis, función o significado, y los modos de pensar en los que se desarrolla su contemplación. En esta incompreensión provocada por la distancia se arraiga la seducción que producen y se esconde el interés que despiertan en nosotros. En muchos casos tan sólo somos capaces de establecer conexiones a un nivel muy primario, es decir, en aquellos aspectos relacionados con la realización técnica del objeto, con su materialidad o el grado de éxito que reconocemos en su factura. Las obras históricas son percibidas como objetos carentes de relación directa, testimonios mudos de otro momento en los que su mensaje se ve ahora alterado en la retina del espectador. Con estas consideraciones podemos decir que *el grado de objetualidad es directamente proporcional a la lejanía espacio-temporal del bien cultural*. Ante obras con estas características, la intervención en materia de reintegración debería limitarse a facilitar la lectura retrospectiva del espectador, situándole de cara a un objeto que, museográficamente, va a ser entendido como descubierto, *encontrado*, lo que, a su vez, constituye la tácita justificación de su existencia intemporal. Atendiendo a la significación podemos igualmente deducir dos consecuencias lógicas: el carácter *objetual* viene marcado por un implícita referencia a ideas que trascienden el objeto, mientras que contrariamente, el carácter *no objetual* hace alusión directa a elementos inmanentes a la obra, a su esencia como tal.

Los principios anteriores nos permitirán definir un criterio general diciendo que *el grado de reintegración será (cuantitativamente) tanto menor cuanto mayor sea el carácter objetual del bien cultural*. Sin embargo, es probable que una investigación des-

de la casuística nos sitúe ante ejemplos en los que la proposición de este principio general no pueda cumplirse de forma exacta e inequívoca. Tal vez la definición se ajuste a la generalidad de los hechos, pero no resulta lo suficientemente taxonómica ni infalible para las pretensiones del discurso teórico. En realidad, es comprometido y vano intentar una explicación sin tener en cuenta los condicionantes museológicos que influyen en la conexión bilateral existente entre obra de arte y observador. Las estrechas relaciones que de hecho se establecen entre la selección, valoración y exhibición de los bienes culturales, sugieren diferentes modos de plantear los presupuestos teóricos que condicionan la actividad del restaurador. Hasta aquí no hemos intentado más que una tangencial aproximación a los cimientos del debate teórico, pero es necesaria una revisión más amplia que pueda aproximar la práctica a los condicionantes reales (en ocasiones insuperables) que toman parte en la adopción de los criterios por parte de los restauradores.

Parece claro que en materia de reconstrucción pictórica la aplicación de reintegraciones invisibles (no reconocibles de hecho), entendida desde las particulares características de las salas de exposición, se presenta como una necesidad de carácter técnico y social. El empleo de las técnicas de reintegración conocidas no parece que sea un problema criteriológico si sobre ellas no se descarga el peso de la argumentación teórica. Al contrario, deben entenderse como un recurso técnico del restaurador, una herramienta de trabajo que le permite adaptarse a la infinita variedad morfológica que la evolución histórica y la riqueza de estilos pictóricos le plantean. Como hemos visto en este estudio parcial, la expresión de un juicio común no debe originarse desde el análisis minucioso de ejemplos concretos (válidos tan sólo para defender lo que ellos expresan por sí mismos) pero tampoco desde la simplificación técnica que la práctica cotidiana exige, en muchas ocasiones lo suficientemente libre de dificultades de criterio como para frenar los avances teóricos en este campo de la restauración.

#### Bibliografía

- Pica, A., 1943: *Attualità del Restauro*, en "Costruzioni-Casabella", XVI, 182, pág. 3-6. Roma.
- Pane, R. 1948: *Architettura e arti figurative*, Venezia.
- 1967: *Attualità dell'ambiente antico*, Firenze.
- Brandi, C. 1950: *Il fondamento teorico del restauro*, en "Boletino dell'Istituto Centrale del Restauro, Roma.
- 1963: *Teoria del Restauro*, Roma
- 1966: *Le due vie*, Bari.
- Philippot, A. y P., 1959: *Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures*, en "Bull. Del Inst. Royal du Patrimoine Artistique", II, pp. 5-19.
- Philippot, P., 1972: *Restoration: Philosophy, Criteria, Guide-lines*, en "Preservation and Conservation. Principles and Practices", North American Internat. Reg. Conference. Williamsburg and Philadelphia, Sep. 10-16.
- Bonelli, R., 1959: *Architettura e restauro*, Venezia.
- Conti, A., 1973: *Storia del restauro*, Roma.
- Ruhemann, H., 1958: *Criteria for Distinguishing Additions from Original Paint*, en "Studies in Conservation" vol III, pp. 61-145, London.