

# Una propuesta teórica: restauración, hermenéutica y filosofía

Miguel Santa Olalla Tovar\* e Iván López Rodríguez\*\*

El artículo pretende poner de manifiesto cómo ciertas teorías filosóficas pueden ser de utilidad en el trabajo diario del restaurador, la teoría de la restauración la filosofía y la estética deben de ser conocidas y tenidas en cuenta por los profesionales de la conservación y la restauración. Se esboza una propuesta teórica para la restauración que toma como referente la hermenéutica tal y como la entiende y desarrolla el filósofo Hans Georg Gadamer (1900-2002).

Palabras clave: Hans Georg Gadamer, hermenéutica, estética, teoría de la restauración.

*ATHEORETICAL PROPOSAL:  
RESTORATION, HERMENEUTICS AND PHILOSOPHY*

*This article aims to reveal how certain philosophical theories can be useful in the day-to-day work of the restorer, and how the theory of restoration, philosophy and aesthetics should be understood and taken into account by all conservation and restoration professionals. A theoretical proposal for restoration is outlined which takes its reference from the hermeneutics as developed and understood by the philosopher Hans-Georg Gadamer (1900-2002).*

*Key words: Hans-Georg Gadamer, hermeneutics, aesthetics, theory of restoration.*

\* Doctor en Filosofía.

msantatov@gmail.com

\*\* Licenciado en Historia del Arte. Restaurador.

ivanjlop@hotmail.com

Recibido: 29/02/05  
Aceptado: 28/11/05

“Ser históricamente significa  
no poder ser nunca plenamente consciente”

(Hans Georg Gadamer)

La restauración es una tarea rodeada de dificultades, entre las cuales las técnicas y científicas no son precisamente las más comprometedoras. Muy al contrario, alrededor de la obra de arte hay todo un conjunto de variables que pueden llegar a convertir la restauración en una actividad imposible. Uno de los grandes conflictos de la restauración viene dado por su dimensión temporal: queremos, desde el presente, intervenir en una obra de arte heredada del pasado, para posibilitar su conservación y su recepción estética. Las preguntas que surgen son innumerables: ¿Qué debe hacer el restaurador? ¿Devolver la obra a su estado “original”, si es que tal cosa es posible? ¿Limitarse a intervenir en la misma lo menos posible? ¿Tratar de aplicar criterios “científicos”, que rescaten de la obra una apariencia más



cercana a la del momento de su creación? ¿Tratar de bucear en “la intención del artista” y reflejarla en la obra que tiene delante? Todas estas preguntas, de difícil respuesta, vienen soportadas por la cantidad de intereses que se entrecruzan cuando de restaurar una obra de arte se trata: la obra no es sólo “arte”, sino también un objeto artístico, social, cultural, simbólico, estético. Múltiples dimensiones entretreídas por el paso del tiempo, siendo la labor del restaurador, en cierto modo, destejer este difícil entramado, para descubrir cuáles son los hilos esenciales para que la obra se mantenga en pie. A este respecto, las presiones que recibe todo restaurador no son tampoco nada desdeñables: ¿A quién debe satisfacer? ¿A la persona que encarga la obra, aunque lo que exija pueda resultar catastrófico para la obra? ¿Al “técnico especializado” que dirija la restauración? ¿A la opinión de los expertos en arte, que probablemente sea distinta de las dos anteriores? ¿Al sentir general del pueblo, que a menudo espera obras “sencillas” de interpretar? Esta esquizofrenia artística y estética sitúa al restaurador en una situación muy comprometida, de la que rara vez saldrá bien parado: su intervención nunca logrará satisfacer a todos los “intereses” que hemos señalado (se podría haber nombrado algunos más...) y se podrá dar por contento si es que consigue la aprobación de alguno de estos grupos.

La situación que hemos descrito hasta ahora no surge por la falta de estudios científicos, ni por la ausencia de teorías artísticas, sino, muy al contrario, en la debilidad de una teoría de la restauración capaz de dar respuesta a algunas de las preguntas que hemos planteado, y sobre todo, capaz de ofrecer al restaurador una serie de criterios fundamentales que puedan orientar su trabajo. Es necesario comenzar a elaborar una reflexión común que aspire a acuerdos consensuados, que tengan como fin último un código mínimo que deba ser respetado en cualquier proyecto de restauración de obras de arte. Son muy pocos los intentos existentes hasta ahora, y, por si fuera poco, la influencia de estos esfuerzos en la restauración real es muy pequeña: tales teorías son estudiadas por los restauradores e incluso aparecen en muchos de los proyectos que participan en los concursos públicos. Sin embargo, una vez adjudicado el proyecto, la praxis de la restauración se olvida a menudo de un fundamento teórico alejado de los problemas e inquietudes del restaurador. Por eso, lo que presentamos aquí pretende precisamente reabrir y continuar este debate y ofrecer algunas líneas por las que comenzar a trabajar. Así, distinguiremos tres nervios esenciales, tres hilos conductores que pueden hacernos seguir el difícil entramado de la restauración: la dimen-

sión histórica de la obra de arte, su significado artístico y su recepción a nivel estético. Analizaremos cada una de ellas por separado, para terminar con una pequeña conclusión que intente recoger algunas ideas centrales y sugerir además más líneas por las que continuar investigando. Si lo que presentamos aquí es acertado, el restaurador no desarrolla una labor puramente científica, y por eso la importancia de elaborar un fundamento teórico para la restauración, en la que jueguen un papel importante disciplinas como la filosofía o la estética, es una de las necesidades más urgentes de la restauración actual. Podemos seguir avanzando en descubrimientos científicos o técnicos: nuevos disolventes, nuevos soportes, nuevos productos... Si no sabemos cómo tenemos que aplicar todos estos descubrimientos, apenas habremos avanzado en la respuesta a la gran pregunta que subyace a toda restauración: ¿Qué hacer con esta obra de arte?

## La obra de arte como documento histórico

Toda obra de arte tiene una fecha de nacimiento. El objetivo del restaurador es, entre otros, que no tenga una fecha de defunción. La obra de arte, como tantas otras cosas, es un objeto marcado por la temporalidad. Creada en un momento concreto, con unas inquietudes artísticas, estéticas y culturales concretas. Aunque haya constantes históricas, y aspectos estilísticos que se van repitiendo en distintas épocas, es impensable, por poner un caso extremo, que en la Grecia clásica un escultor hubiera creado *El peine de los vientos*. La obra de arte está incardinada en la historia, y sujeta por ello a todo tipo de transformaciones y azares: desde su total destrucción, hasta su manipulación, las diversas circunstancias por las que puede pasar cualquier obra son innumerables. El paso del tiempo deja en la obra huellas que pueden ser muy dispares: desde la consabida y especialmente polémica pátina, repolicromías para ajustar la obra al gusto de su tiempo, mutilaciones por conflictos, daños causados en el transporte de las obras... Las obras de arte reflejan en cierto modo la evolución de la humanidad, y una buena historia del arte es también, sin lugar a dudas una buena historia del hombre. La obra a través del tiempo va convirtiéndose en un testimonio artístico del acontecer humano.

Es por esto que muchos historiadores están interesados en las obras de arte, en la medida es que reflejan la historia de un pueblo. Los historiadores descubren en la belleza artística un valor añadido, un plus que convierte a la obra en algo muy especial. La obra es un documento extraordinario a través del cual se pueden interpretar diversos hechos históricos. La relación entre arte e historia puede ser, desde nuestro punto de vista doble: la obra de arte manifiesta la historia del hombre, y a la vez la sufre. En cuanto manifestación, la obra de arte y la historia son plenamente compatibles. Cuando la obra de arte refleja a personajes o sucesos históricos está haciendo una contribución nada desdeñable a la historia del ser humano. No se trata ya tan sólo de contar con las fuentes escritas, sino que se puede además añadir un elemento más, de tipo plástico en este caso. En este sentido, la historia necesita del arte y exige de la restauración la mayor efectividad posible. Saber exactamente qué y cómo pasó en tal momento y en tal lugar, puede depender del resultado que arroje una restauración, más aún si nos referimos a obras remotas, o a nuevos descubrimientos, por no hablar de la restauración arqueológica. En este sentido la colaboración entre la historia y la restauración puede ser muy fluida, y el historiador espera con entusiasmo el trabajo del restaurador.

Sin embargo, hay otros casos, en los que la obra no manifiesta la historia sino que la sufre. Nos estamos refiriendo a tantos y tantos momentos a lo largo de la historia, en los que debido a la guerra, las epidemias, el hambre o la pobreza, las obras de arte han padecido algún tipo de daño irreparable. La historia va dejando sus señales en la obra, y estas señales se convierten, para el historiador, en datos que pueden llegar a ser tan relevantes como cualquier documento escrito. En este caso, evidentemente, la historia y la restauración no son tan fácilmente conciliables: el restaurador aspira a devolver a la obra su esplendor perdido, mientras que el historia-

dor puede considerar la obra (con sus daños o faltas correspondientes) como un documento histórico extraordinario. ¿Qué debe primar en este caso, lo histórico o lo artístico? En este caso, a nuestro entender, lo artístico debe imponerse sobre lo histórico. Pretender que una obra de arte no sea restaurada (o que la intervención sea mínima) simplemente por el significado histórico de la misma es inaceptable, pues la obra de arte no fue concebida con fines históricos, sino, principalmente, con fines artísticos y estéticos. Velázquez o Rubens no eran documentalistas o archiveros, sino artistas. Su trabajo consistía en crear obras de arte, no en estudiar o reflejar la historia reciente o en hacer un análisis histórico del presente que les tocó vivir. En este sentido, coincidimos con Brandi (1988:35-41 y 58 y ss) cuando afirma que lo artístico debe predominar sobre lo histórico. Así también lo ha interpretado H.G. Gadamer, uno de los máximos representantes de la hermenéutica, sobre la que hablaremos más tarde. A este respecto, Gadamer (1996:59) se ha pronunciado en los siguientes términos:

“Eso es lo que puede parecerle al historiador, pero la obra de arte como tal no es ningún documento histórico, ni por su intención ni por ese significado que gana en la experiencia del arte. [...] En todo caso, ella no sólo “habla” como le hablan los residuos del pasado al investigador de la historia, ni tampoco como lo hacen los documentos históricos que fijan algo. Pues lo que nosotros llamamos el lenguaje de la obra de arte, por el cual ella es conservada y transmitida, es el lenguaje que guía la obra de arte misma, sea de naturaleza lingüística o no. La obra de arte le dice algo a uno, y ello no sólo del modo en que un documento histórico le dice algo al historiador: ella le dice algo a cada uno, como si se lo dijera expresamente a él, como algo presente y simultáneo. Se plantea así la tarea de entender el sentido de lo que dice y hacérselo comprensible a sí y a los otros. Así pues, la obra de arte no lingüística también cae propiamente en el ámbito de trabajo de la hermenéutica. Tiene que ser integrada en la comprensión que cada uno tiene de sí mismo.”

La intención inmediata del artista no es, por tanto, crear documentos históricos, sino expresar algo de un modo artístico. En la medida que hay expresión puede haber historia pero de un modo accidental y no consustancial a la obra, por lo que planificar una restauración en función de criterios puramente históricos es claramente inadecuado. Pretender que una obra de arte quede mutilada como señal de un bombardeo, por poner un ejemplo, es tan absurdo como pretender que una ciudad quede destruida por el mismo motivo. Del mismo modo que la vida se sobrepone a las catástrofes de la historia, el arte debe también sobrevivir a las mismas. Esto no impide que se puedan hacer pequeñas excepciones, como por ejemplo la Gedächtniskirche de Berlín, o que incluso la restauración de la obra de arte sea ya un símbolo que recordará inevitablemente los motivos de la destrucción, como la Frauenkirche de Leipzig. Pero no debemos olvidar, que este tipo de actuaciones son excepciones y no pueden convertirse en norma, pues en ese caso, el arte quedaría reducido en muchos casos a pura ruina. Si queremos potenciar la restauración (esta sería pregunta para otro trabajo, ¿por qué queremos conservar el arte?), no podemos permitir que los avatares de la historia sean más fuertes que los criterios artísticos con los que fue construida la obra.

La historia sólo puede sobreponerse al arte allí donde ya no sea posible gozar de una experiencia estética, en cuyo caso la conservación y el respeto a los posibles datos históricos deben recibir mayor atención que un intento de restauración prácticamente imposible.

En cualquier caso, no hay por qué presentar esta relación entre historia y restauración como una oposición radical en la que no cabe término medio. Si la historia necesita a veces de la restauración, ésta requiere también de la historia. Una restauración al margen de la historia de



la obra, de su autor, y de su tiempo, es un auténtico disparate. Por eso, historiador y restaurador deben colaborar estrechamente entre sí, en vistas a elaborar un informe serio y riguroso en el que aparezcan las circunstancias históricas que han rodeado a la obra. Aunque ello implique encarecer los costes, todo equipo de restauración debe contar entre sus trabajadores con un historiador, que redacte un informe en función de los datos que el trabajo de restauración vaya aportando, si es que los aporta (el fin de una restauración no debe ser nunca “descubrir” datos históricos). Tal informe debe, por supuesto, recoger la máxima cantidad de material gráfico posible, explicitando así la posible evolución artística e histórica de la obra. Arte e historia deben caminar a la par, y no entenderse como disciplinas opuestas. Los conflictos deben resolverse precisamente a través de documentos auténticamente históricos: con la restauración acabada debe entregarse un informe exhaustivo que recoja todos los aspectos históricos y artísticos que sean significativos, de modo que en un futuro se facilite una eventual restauración. El documento histórico es este informe y no la obra de arte en sí. Hay que tener en cuenta que, como vamos a defender aquí, la restauración debe intentar posibilitar la experiencia estética, función primordial de la obra de arte: por ello, no nos parece acertado evitar una intervención en una obra de arte en vistas a preservar su significado histórico, que siempre podrá ser recogido con el mayor detalle gráfico posible, permitiendo incluso en el futuro crear copias similares, o realizar exposiciones explicativas, que incluyan los elementos artísticos e históricos que rodean a la obra de arte.

## El objeto artístico

La obra de arte, como estamos viendo, es tal por un complejo conjunto de valores estéticos, simbólicos, históricos, etc. pero toda esta parte que podríamos considerar como el “alma” de la obra, necesita un sustento, un “cuerpo” material. Debido a que el soporte físico del mensaje de las obras de arte está constituido por materia (por lo menos de las susceptibles de restauración) es necesario que el restaurador la conozca a fondo; los materiales, su composición, su funcionamiento químico y físico así como las diferentes técnicas de creación, de análisis o de intervención y por su puesto sus procesos de degradación. Si todos estos conocimientos técnico-artísticos son amplios y bien fundamentados, se pondrán al servicio del restaurador y le ayudarán a que su acción sea lo más efectiva posible. Ahora bien, los conocimientos técnicos por sí solos no son capaces de engendrar buenas restauraciones, de esto dan fe diferen-

tes restauraciones “perpetradas” en nombre de la ciencia. Este fenómeno se puso de manifiesto con el desarrollo de las ciencias aplicadas a la restauración y de lo que se ha denominado como “restauración científica” (MUÑOZ, 2003:122-124) bajo sus principios la profesión pasó de un estadio casi artesanal en el que muchas de las decisiones estaban determinadas por el subjetivismo y experiencia práctica del restaurador, a uno, pretendidamente científico, en el que se creía posible una restauración con un enfoque plenamente objetivo, racional y con unos resultados indiscutibles.

Estamos de acuerdo en que el dominio técnico del restaurador debe de basarse en el profundo conocimiento de los materiales y técnicas artísticas utilizadas a lo largo de la historia ya que esto es determinante a la hora de elegir uno u otro tratamiento. Así debemos de conocer, por ejemplo, en qué épocas, ámbitos o qué artistas utilizaban la técnica de veladuras para evitar su desgaste o pérdida en un proceso de eliminación de barnices: el restaurador debe de ser por lo tanto un conocedor de la historia de las técnicas artísticas. Tanto por el estudio de las fuentes documentales de cada época, como por el conocimiento directo de la producción artística y de los estudios y análisis existentes sobre esta, el conocimiento de las técnicas de creación artística se hará especialmente necesario en tanto en cuanto el restaurador será responsable en buena parte del resultado estético de la obra una vez restaurada. Esta debe de tener un aspecto final acorde con la época o periodo estilístico en que fue producida: esto es interesante, ya que si no existen datos sobre cómo pudo ser la obra en su origen, el acabado y la forma de presentación de la obra al público vendrá dada por el criterio subjetivo del restaurador, dirección técnica, o comitente. No es de recibo que una pintura mural gótica tenga una superficie brillante, o una tabla manierista unos colores poco saturados y de aspecto pulverulento.

Este conocimiento de los materiales y técnicas artísticas en cada periodo histórico es decisivo por tanto no sólo a la hora de adecuar el tratamiento de restauración en sí, sino también por que es directamente responsable del aspecto final de la obra de arte. Esto requerirá un continuo desplazamiento por parte del restaurador, un desplazamiento que, a diferencia del que hará el espectador de la obra, implica también un intento de asimilar y respetar, desde las técnicas disponibles en su presente, las técnicas utilizadas en el pasado:

“Comprender una tradición exige ciertamente un horizonte histórico. Pero no se trata por ello de ganar tal horizonte desplazándose a una situación histórica. Se tiene más bien que tener ya un horizonte para poder trasladarse a otra situación. ¿Qué significa desplazarse? Evidentemente no se trata de apartarse de sí mismo. Naturalmente que algo así se supone cuando uno quiere observar otra situación. Pero uno tiene que llevarse a sí mismo a tal situación. Ese es el sentido del desplazarse.”

(GADAMER, 1989:84)

Será entonces necesario que el restaurador posea conocimientos científicos y de las ciencias y técnicas auxiliares de la restauración. Parte de este campo enlaza con el conocimiento de las técnicas de producción de las obras de arte: se debe conocer los materiales constitutivos del objeto artístico, cualitativa y cuantitativamente, y cómo se produce su deterioro o debido a qué factores, desde los datos que nos proporcionan la física y la química. Del mismo modo será necesario el conocimiento de los variados materiales y productos utilizados en restauración, tanto tradicionales (son los que componen la obra y aparecen también como consecuencia de intervenciones restauradoras anteriores), como de los que la moderna industria pone a nuestro servicio y que no en pocas ocasiones se rechazan de pleno sin argumentos sólidos. Se debe conocer su composición, su comportamiento y su

envejecimiento: sólo así el tratamiento elegido será más beneficioso para la conservación futura de la obra de arte.

Son de sobra conocidas las aplicaciones que para la restauración poseen métodos científicos como la observación microscópica de muestras tomadas de la obra, análisis de los componentes de las obras, radiografías... Casi cualquier técnica de análisis de un material podría, llegado el caso, ser de utilidad en algún tratamiento de restauración. Aún así, el desarrollo de todas estas técnicas no va en paralelo al uso que de ellas se hace realmente en el ejercicio de la profesión (fuera del que se quiere hacer ver desde ciertos ámbitos institucionales u oficiales). Al preguntarnos por qué, la respuesta parece clara: los datos que aportan los métodos científicos son objetivos e indiscutibles, pero en el campo de la restauración no resuelven el problema por completo. La ciencia nos podrá desvelar que bajo un repinte renacentista existe una capa de pintura gótica, pero no nos aporta soluciones ya que la decisión de eliminar o no el repinte será totalmente subjetiva y estará condicionada por múltiples factores, de gusto, formación, contexto social etc. Vemos entonces cómo en un proceso de restauración entran en juego otros parámetros de los que se olvidaba la restauración científica. El conocimiento de la ciencia y la técnica debe ser una condición necesaria en restauración (cuanto mayor sea el instrumental y las técnicas disponibles a la mano del restaurador, mejor), pero no es, evidentemente, condición suficiente.

Por otro lado, tradicionalmente venimos escuchando argumentos que hacen referencia a que el restaurador no debe ser "artista" o "creativo", debido a que esto entraña un riesgo que podría contaminar la obra con su gusto o traicionar su autenticidad. Estos argumentos parecen olvidar que cualquier intervención de restauración que se lleve a cabo en una obra de arte, por muy aséptica, neutral u objetiva que esta sea o, mejor dicho, pretenda ser, estará introduciendo modificaciones de tipo estético en el aspecto final de la pieza. Tanto es así que incluso el hecho de no intervenir y presentar las lagunas tal cual, constituye una decisión en la que se ve reflejado el gusto del restaurador actual, es decir, el optar por la mera conservación es algo que sería impensable en otras épocas y que es resultado de unos gustos estéticos que solo son válidos aquí y ahora, desde los parámetros artísticos, estéticos y, en definitiva, culturales, de nuestro presente:

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

(BECK y DALEY, 1997:177)

Si esto es así, está claro que la restauración está dejando una impronta sobre una obra anterior y la está modificando, la está readaptando, por lo tanto cuanto más completos y avanzados sean los conocimientos (técnicos, artísticos, sociales, históricos, estéticos, filosóficos etc.) del restaurador mejor será la restauración como veremos más adelante.

No sería excesivamente difícil para cualquier conocedor del campo de la restauración descubrir de qué época es una determinada restauración: hace algunas décadas no era común algo



que hoy se acepta de manera general entre los profesionales de la restauración, como por ejemplo dejar las lagunas en la película pictórica de una pieza sin reintegrar cromáticamente dejando así a la vista el soporte. Sobre la aceptación en la actualidad de este tipo de intervenciones aparentemente sin implicaciones de moda o gusto se manifiesta Tejedor Barrios (2002:187):

“Se puede considerar la superficie de madera de un panel de una tabla policromada, una base de mortero de cal o un muro de mampostería, como plásticamente aceptables o incluso con valores estéticamente positivos.

Para que esto llegue a asumirse, es decir, que unos materiales pobres y sin valor plástico tradicional puedan alcanzar el grado de artísticos, es necesario que hayan transformado su forma de lectura y modificado los esquemas de interpretación. Hay que encontrar el momento en que la utilización de estos materiales se hace de forma intencionada y por lo tanto adquieren el rango de artísticos”

Cabría apuntar por tanto que la restauración no es una actividad neutra, implica elecciones tanto de carácter técnico como estético, que de una u otra forma repercutirán en el carácter simbólico e ideológico del objeto tratado, la restauración plenamente objetiva no es posible como tal, los restauradores están redefiniendo en cierta medida las características estéticas y simbólicas de las obras de arte. Por lo dicho hasta ahora podríamos afirmar que nuestras intervenciones sobre obras del pasado introducen el gusto actual, reinterpretan, readaptan. Terminaremos este apartado con una pregunta ¿Podríamos hablar por lo tanto de un Greco del siglo XX, o de unas pinturas góticas reinterpretadas en 2005?

El restaurador (y esto puede parecer pretencioso) debe reunir conocimientos científicos, artísticos y estéticos. Debe ser científico sin serlo, artista sin desarrollar su fuerza creativa en su trabajo como restaurador. Qué duda cabe que un restaurador “artista” que ignore las condiciones iniciales de la obra nunca será un buen restaurador: se inventará la obra que tiene delante. Pero tampoco podemos negar que un restaurador capaz de crear, conocedor de los mecanismos creativos, y con un gusto estético desarrollado será capaz de restaurar la obra de un modo más completo que ese mito ilusorio del restaurador “neutro” y “científico.” El restaura-



dor-artista debe posibilitar que la obra vuelva a vivir en nuestro presente, y su condición de artista puede ayudarle a conocer y potenciar las claves esenciales de la misma. El restaurador científico, logrará, en el mejor de los casos, un embalsamamiento adecuado de la misma, convirtiendo la obra de arte en un fósil, en una momia de lo que fue y podría ser. Restaurar implica un esfuerzo por devolver en el presente la fuerza artística y estética a una obra, y eso requiere que el restaurador sea capaz de ponerse en relación con el pasado, para lo cual los conocimientos científicos y artísticos serán condición indispensable. Este juego del tiempo ha sido ya expresado por Gadamer (1989:84) cuando afirma:

“Una verdadera conciencia histórica aporta siempre su propio presente, de manera que puede verse a sí misma y a lo históricamente otro en sus exactas relaciones. Naturalmente se necesita un esfuerzo para elevarse a un horizonte histórico. Estamos siempre ocupados por las esperanzas y temores de lo próximo, y hay que hacer frente desde tal implicación al testimonio del pasado.”

## El inicio de la experiencia estética

Por lo que hemos visto hasta ahora, el objeto de la restauración es, ante todo, un producto realizado según diferentes criterios y técnicas artísticas y sometidas al paso del tiempo: obra artística dentro de la historia. Sin embargo, nuestro análisis quedaría incompleto si no tuviéramos en cuenta otro punto de vista, necesario para comprender cualquier producción artística: nos estamos refiriendo a la estética. Para restaurar una obra de arte, no basta con pensar en el autor original, en las técnicas aplicadas y las disponibles, el contexto histórico del artista y la evolución que se ha dado en el arte desde entonces. Hay que considerar también a aquellos que van a ver la obra de arte. Productor, tiempo (o historia), y recepción. Entre estas tres fuerzas, se sitúa el restaurador que debe dar respuesta a la tensión que en cada obra se plantea. Habrá casos en los que la historia juegue un papel fundamental (nos referíamos antes a la restauración arqueológica), y otras en las que habrá que conjugar en su justa medida lo artístico y lo estético. La restauración, más allá que un mero “momento metodológico” (Brandi), es una actividad que comienza mucho antes de ponerse a la tarea de limpieza o de reintegración. La primera labor del restaurador debe ser precisamente el estudio histórico, artístico y estético de la obra que tiene delante. Sólo después de una imprescindible tarea de reflexión, en la que no estará de más el diálogo y la consulta con otros expertos, cobrará sentido la actuación práctica que se determine en cada caso. Por eso, la restauración no puede ser nunca considerada como una ciencia en sentido estricto. Si bien los conocimientos científicos son necesarios y cualquier progreso en este campo será siempre bienvenido (esto ha quedado ya claro en el apartado anterior), es la reflexión teórica previa (y no la técnica) la que puede dar una orientación adecuada a la restauración.

¿Qué aportaciones puede hacer la estética a la restauración? Desde nuestro punto de vista, la restauración no debe aspirar sólo a conservar el artefacto artístico. Muy al contrario, el fin último de la restauración debe ser posibilitar la experiencia estética. Facilitar la recepción de la obra de arte. Ello implica, evidentemente, conocer la técnica artística utilizada en la obra y evaluar las posibles alternativas de intervención en la misma, con lo que, en cierto modo, lo artístico y lo estético aparecen relacionados. Posibilitar la experiencia estética implica que el receptor de la obra tenga unos elementos mínimos para gozar de la obra que tiene delante. Que la obra de arte “funcione”, que provoque el libre juego (expresión kantiana) de nuestra facultad de juicio. El problema que se le plantea al restaurador no es fácil de resolver. Su primera objeción será: “la experiencia estética es subjetiva y múltiple, mientras que la obra es objetiva y única”. ¿Cómo facilitar la recepción a muchas personas de una obra que es única? Aquí es donde queremos proponer la aplicación de una de las corrientes filosóficas más importantes del siglo XX: la hermenéutica.



Si a lo largo del artículo hemos venido criticando la ausencia de un fondo teórico (especialmente filosófico y estético, ya que sobre las técnicas artísticas y nuevas aplicaciones científicas hay literatura abundante), creemos que la hermenéutica es una disciplina que puede venir a llenar este vacío teórico, proporcionando ideas y conceptos que ayuden al restaurador en el desarrollo de su labor, que, como hemos dicho, comienza mucho antes de la intervención técnica. Dos de los conceptos centrales de la hermenéutica pueden ser de utilidad: interpretación y comprensión. El restaurador está obligado a realizar una interpretación de la obra que posibilite la comprensión de la misma por parte del espectador. Esta frase, aparentemente sencilla, debe ser analizada más minuciosamente. Cuando decimos que el restaurador interpreta, queremos decir que está dentro de la historia, idea central dentro de la hermenéutica. Ningún restaurador puede salirse de su presente y viajar al pasado para ver cómo era la obra en un idílico momento inicial, y tampoco es posible viajar al futuro para conocer cuáles serán los criterios estéticos o de restauración dentro de 2000

años. Si se decide que una obra debe ser restaurada, la intervención debe hacerse aquí y ahora, con las posibilidades y limitaciones propias de nuestro presente. A este respecto las críticas de Salvador Muñoz Viñas (2003:83-137) a ideas centrales de lo que él denomina Teoría Clásica de la Restauración nos parecen muy acertadas: es imposible volver al "original", rescatar el "auténtico" o recuperar la "intención primera" del artista. Todas estas ideas objetivistas se basan en prejuicios cientificistas, que ya han sido derrumbados desde hace décadas en el terreno de la filosofía de la ciencia: no es posible un tipo de objetividad absoluta. No exijamos al restaurador, lo que no se le pide al científico. Limpiar todas las capas de barnices, colas y veladuras hasta llegar a la pintura es una forma de interpretación que no tiene por qué ser mejor que aquella que se decide por eliminar sólo una capa de barniz superficial. Precisamente esta dimensión interpretativa de la restauración es la que obliga a una seria y rigurosa tarea de reflexión y de diálogo previo, en la que se establecerán los criterios que han de guiar la intervención, sea del tipo que sea.

Todo esto hace que la restauración no puede ser nunca un trabajo mecánico: si un comité técnico o una empresa de restauración aplica siempre los mismos criterios está condenada a equivocarse pues está reduciendo la restauración a un trabajo puramente técnico, que es quizás uno de los mayores errores de las décadas pasadas. La ciencia y la técnica no proporcionan respuestas. Una teoría científica de la restauración es tan miope como aquella mirada que ante *Las Meninas* tan sólo vea una cierta cantidad de materia química pegada a una tela. Renunciar a esta dimensión interpretativa es mantener la aspiración ilusoria de permanecer fuera de la historia. Las obras de arte están ahí, exigiendo que nosotros tomemos una decisión. En muchos casos no será necesario intervenir en las mismas, pero en otros habrá que plantearse qué queremos hacer, y esta es una respuesta sometida a criterios artísticos, estéticos, sociales, económicos, culturales y científicos. Ignorar esta dimensión interpretativa de toda restauración puede llevarnos a errores fatales: no querer interpretar es introducir de un modo in-

consciente los gustos y criterios actuales (sobre los que habla, por ejemplo, Beck<sup>1</sup>): no es que no estemos haciendo ningunas interpretación. Al presentar nuestra intervención como “objetiva” estamos diciendo de un modo inconsciente que la restauración se ha construido en torno a los criterios estéticos actuales. El encuentro de restaurador con la obra podría equipararse al encuentro entre un sujeto, contextualizado en una situación histórica, y su tradición, tal y como los describe la hermenéutica y especialmente Gadamer (1989:82):

“Sin embargo, la conciencia de una situación es siempre una tarea con dificultades peculiares. El concepto de situación se caracteriza porque no se puede objetivar, y, por lo tanto, no permite un saber objetivo de ella. Se está en la situación, se encuentra uno siempre en una situación cuya aclaración es una tarea infinita. Y esto vale también para la situación hermenéutica, es decir, para la situación en la que nos encontramos frente a una tradición que hay que comprender.”

La primera tarea del restaurador debe ser, por tanto, interpretar la obra de un modo adecuado, para lo cual la hermenéutica puede aportar un marco conceptual de utilidad. Así, toda interpretación supone lo que en hermenéutica se llama “fusión de horizontes”: el restaurador debe intentar acercarse al horizonte histórico de la obra en todos los ámbitos que le sea posible. Una interpretación adecuada de la obra implica conocer no sólo al autor, sino también su tiempo: condiciones sociales, económicos, artísticas, científicas, culturales, filosóficas... El restaurador debe ser un especialista interdisciplinar. Aunque la propuesta de enlazar la hermenéutica con la restauración puede resultar novedosa, hay ya ciertos precedentes: así, por ejemplo, Muñoz Viñas habla de horizontes de expectativas y también de recuperar la “legibilidad” de la obra<sup>2</sup> y otros autores se refieren a la capacidad comunicativa y simbólica de la obra de arte. Todos estos términos nos sitúan, en cierto modo, en el que debe ser el objetivo de toda restauración: hacer posible una comprensión de la obra, una recepción adecuada de la tradición a la que la obra pertenece. Las aportaciones de la estética de la recepción tampoco son nada desdeñables. Textos como los que aparecen en *Estética de la recepción* pueden ser leídos con el fin de aplicarlos al arte. La planificación de la restauración debe considerar como una de las variables centrales el lugar que ocupará el receptor de la obra, teniendo en cuenta también, los criterios estéticos del presente. Eso no implica, evidentemente, imponer los criterios contemporáneos a las obras que se vayan a restaurar: por poner un ejemplo, la obsesión actual por la limpieza difícilmente puede ser compatible con el gusto por los tonos y colores oscuros que caracteriza a ciertos períodos de la historia. Si la restauración puede entenderse como una interpretación que posibilita la comprensión, será necesario no sólo intervenir con criterios Interdisciplinarios sino también acercar esta intervención al posible receptor de la misma. El restaurador debe abandonar el andamio para hacerse entender, para explicar y exponer cuáles son los criterios que se están aplicando. Posibilitar la comprensión no consiste sólo en una intervención sobre el objeto artístico, sino que esto debe acompañarse por una labor divulgativa: exposiciones, conferencias, diálogos, documentos gráficos de todo tipo...

En este artículo estamos defendiendo la supremacía de las variables artísticas y estéticas. Eso implica, más que traer la obra al gusto del espectador contemporáneo, trasladar al espectador a los rasgos artísticos y estéticos de la obra. “Actualizar” todas las obras de arte resultaría, a la larga, profundamente empobrecedor. No se puede obligar al gusto estético de toda la población (si es que tal expresión tiene sentido), más cerca de la subjetividad (o de la intersubjetividad) que de la objetividad, a elegir un determinado tipo de arte. Eso puede ser una imposición de un pequeño grupo, formado por historiadores, restauradores, artistas, especialistas en arte... Restaurar el románico no es presentarlo maquillado de las tendencias dominantes

1 Sobre los criterios esenciales de la estética actual y sus posibles influencias en la restauración, ver BECK, J. y CALLEY, M. (214 y ss): 1997.

2 Ver MUÑOZ, S., en las páginas 154-156 sobre el horizonte de expectativas y las páginas 115-117 sobre la legibilidad:2003.



hoy en día (tal y como las describe, por poner un ejemplo, Beck). Restaurar arte románico es posibilitar que el espectador pueda disfrutar de este arte, en una experiencia no estrictamente racional, y que se pueda acercar igualmente al mundo ideológico y cultural que motivó ese tipo de creación artística: poner en comunicación al espectador con la obra. No se trata, así, de rescatar el original o la pieza auténtica, posibilidad que la hermenéutica rechaza por imposible (todos pertenecemos necesariamente a la historia). El fin último de la restauración es que todo un mundo, toda una época permanezca viva a través de sus obras de arte: percibir e identificar en las obras plásticas aquellas ideas o aspectos culturales que somos capaces también de encontrar en la literatura, la filosofía, la ciencia, la técnica... Esto y no otra cosa debe ser la fusión de horizontes dentro del arte, y este puede ser uno de los fines esenciales de la restauración.

Interpretación que aspira a la comprensión. Modificar un objeto para comprender todo un mundo, todo un tiempo. De este modo, el proceso restaurador es, en el fondo, algo inacabado e inacabable. Dependerá de las diferentes

circunstancias que rodean a la obra el hecho de que sea necesaria o no una nueva intervención. En el proceso de comprensión puede hacerse necesaria una amplia intervención en la obra, ante la cual no hemos de tener miedo. La tendencia a privilegiar la conservación sobre la restauración puede traducirse en el predominio de la ruina sobre el arte. Muchas de las reintegraciones que tratan de ser neutras terminan impidiendo la percepción estética de la obra, convirtiéndola más en un fósil artístico, incapaz de comunicar mensaje alguno, que en una obra de arte auténticamente viva. Comunicación del hombre con otros hombres de otros tiempos, transmisión de lo que en el fondo son constantes en la historia de la humanidad, diálogo vivo entre obra y espectador. Esto, y no otra cosa, es a lo que debe aspirar la restauración. Podemos tomar las palabras de Gadamer (1996:259) que se refiere en los siguientes términos a la relación que puede haber entre el arte la hermenéutica:

“La definición más sencilla de hermenéutica en el ámbito del arte y de la historia es: “hermenéutica” es el arte de dejar que algo vuelva a hablar. Ahora bien, para el arte de dejar hablar a algo resulta palmario presuponer que, sin nuestro esfuerzo, no hablará, o no se pronunciará del todo lo suficiente.”

### El fin del principio: recapitulación, aportaciones éticas y debate abierto

Con esto, hemos llegado al fin de nuestro trabajo, con el que tan sólo queremos comenzar un tipo de reflexión que, aunque presente en la teoría de la restauración, no se ve a menudo potenciado ni se considera esencial para el trabajo de la restauración. Las teorías filosóficas y estéticas quedan enterradas ante la enorme cantidad de aportaciones científicas y técnicas, como si acaso fuera la química, la física o la biología las disciplinas capaces de interpretar el arte.

Así, nuestra intención primigenia consiste precisamente en proponer y abrir un debate serio, riguroso y sistemático alrededor de este tipo de cuestiones teóricas, a menudo las más olvidadas, pero no por ello las menos importantes. Muy al contrario, creemos que la restauración seguirá sometida a los vaivenes de la polémica y el escándalo mientras falte este tipo de discusión. Si nuestra propuesta de extender la filosofía de la hermenéutica al campo de la restauración es fecunda o no, sólo el tiempo lo dirá. Sin embargo, parece que conceptos tan sugerentes como interpretación, comprensión o fusión de horizontes pueden resultar especialmente reveladores en el campo de la restauración, y quizás esta pueda ser una de las líneas de investigación que se puedan seguir en los próximos años.

Frente a esto, el lector escéptico (y con una mentalidad un tanto positivista o pragmática) pensará que nuestra propuesta es tan decepcionante como vaga e imprecisa. Estamos completamente de acuerdo con este tipo de crítica. Si aquí no podemos ofrecer la regla de oro, si no podemos aportar un principio universalmente válido y aplicable a todo tipo de objetos artísticos, es precisamente por la dificultad intrínseca a la actividad misma del restaurar. Las reglas universales, las recetas mágicas y las piedras filosofales (que no las teorías filosóficas) hace tiempo que quedaros desterradas de un mundo complejo y plural, que no se deja atrapar fácilmente bajo un único principio. La restauración se construye, como dice Muñoz Viñas (2003:165-169), sobre una "ética de circunstancias". Cabría aquí incluso recuperar viejos conceptos éticos como el de prudencia de Aristóteles: el buen restaurador es aquel que sabe elegir qué hacer y cuándo hacerlo. Acertar con las medidas adecuadas y en el tiempo adecuado. Nótese que una buena interpretación de la prudencia no nos condenaría a la inacción o a la mera conservación. Muy al contrario, debemos actuar o, mejor dicho, los restauradores deben actuar, pero haciéndolo del modo adecuado y en el momento justo, lo que exige evidentemente de conocimientos teóricos y prácticos. Y todo ello, como explicábamos al hablar del fin de la restauración, para que la comprensión de la obra de arte siga siendo posible. El gran imperativo de todo restaurador podría ser una paráfrasis del que nos ofrece Hans Jonas en *El principio de responsabilidad*: "obra de tal modo que los efectos de tu acción sean compatibles con la permanencia de la experiencia estética". Que la comprensión sea posible. Que la belleza<sup>3</sup> sea posible<sup>4</sup>.

Esto, que expresado así puede parecer sencillo, es, sin embargo, una tarea titánica, sometida a muchas presiones, a menudo incomprendida y condenada al fracaso si no se dan unas condiciones previas. Una de estas condiciones puede ser, como hemos señalado, el diálogo y el intercambio previo de argumentos, impresiones, criterios estéticos... Muchos son los autores que se pronuncian en esta línea: en el fondo es una de las grandes reclamaciones de Beck, pero también de Muñoz Viñas<sup>5</sup>. Quizás sea excesivo pretender que para proyecto de restauración se forme una comunidad ideal de habla al estilo de Habermas y la ética del discurso. Pero no es tan utópico aspirar a que toda restauración se vea precedida por un diálogo abierto, en el que intervengan todos los interesados en la obra a restaurar exponiendo sus puntos de vista. Un diálogo que huya del elitismo y enclaustramiento especializado de los académicos del arte y la restauración, y de los grandes "empresarios" del arte. Pero también un diálogo que esté al margen del clientelismo y el populismo. En definitiva, una deliberación común, en la que se parta de acuerdos teóricos previos y no se trate de imponer los intereses de grupos particulares o de un reducido grupo. Establecer en qué condiciones debe producirse este diálogo es también una de las tareas pendientes dentro de la teoría de la restauración. Si en todos los hospitales hay un comité de bioética, ¿sería tan complicado reunir antes de la restauración a los interesados para que intercambien sus perspectivas particulares? Si así fuera, se evitarían polémicas que tienen lugar a menudo cuando la intervención no tiene ya vuelta atrás. La unanimidad es probablemente inalcanzable. Pero, ¿por qué no soñar con un consenso? ¿Por qué no imaginar que cuando se expongan los gustos y criterios de unos y otros sería posible encontrar puntos intermedios en los que todas las partes puedan ponerse de acuerdo? Y siempre presuponiendo que es la comprensión de la obra lo que está en juego, no las aspi-

<sup>3</sup> Un ejemplo práctico alrededor de la belleza: el libro de Panofsky, convertido ya en un clásico, puede resultar de gran ayuda para comprender el concepto de belleza a lo largo de diversas épocas de la historia. Probablemente el restaurador que conozca las ideas de Panofsky tendrá un mayor instrumental teórico para afrontar una restauración de una pieza perteneciente a uno de los períodos recogidos en su libro que aquel que no conozca las diferentes concepciones de la belleza.

<sup>4</sup> Formulaciones similares, que tienen en cuenta también a las generaciones futuras, pueden encontrarse en MUÑOZ, S. (171): 2003.

<sup>5</sup> MUÑOZ, S. (142-148): 2003.

raciones personales de profesores universitarios, el prestigio de reconocidos restauradores, el orgullo de un comité técnico, o las proyecciones personales y simbólicas que cada individuo pueda realizar sobre la obra. Como trasfondo, conviene no olvidar que ninguno de estos intereses estará operativo dentro de 200 años, mientras que sí queremos que la obra siga transmitiendo en todo ese período de tiempo. La complejidad que rodea a la restauración es, como vemos, inmensa y las cuestiones teóricas que surgen a su alrededor no son precisamente sencillas. Hermenéutica, ética, diálogo, código deontológico... Es mucho el camino (inicialmente teórico) por recorrer, con el agravante de que algunas obras están ya ahí pidiendo a gritos una ayuda. Ese gestor del tiempo que es el restaurador se enfrenta al más difícil de los problemas: retocar desde su presente un objeto del pasado para que pueda seguir siendo admirado en el futuro. La necesidad de desarrollar las líneas que hemos intentado esbozar aquí nos parece aún más importante que el apoyo científico y técnico. Entre tanto, tenemos al restaurador in medias res, ante su obra de arte, y rodeado de grupos sociales que intentan imponer su criterio. Todas estas dificultades aparecen reflejadas también en estas palabras de Beck (1997:60-61):

“[...] las opciones existentes en la restauración, de manera especial en una restauración general, son virtualmente infinitas. Y cada una de las decisiones afecta a todos y cada uno de los demás elementos o aspectos, lección que todo estudiante de arte aprende en su primer año de carrera. Ciertamente en las distintas fases no hay nada fácil, y cualquiera que sea la solución que los restauradores y sus directores adopten, las críticas pueden y tal vez deben aflorar. Si se hacen de manera correcta, la restauración y conservación requieren mucha habilidad, buen juicio, paciencia y grandes dosis de humildad, debido, de una parte, a las complejidades implicadas en cada fase del proceso y, de otra, a los daños físicos y estéticos que pueden causarse a la obra restaurada”

## Bibliografía

- AAVV. (1989): *Estética de la recepción*, editado por Rainer Warning, y en traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, para la editorial Visor, Madrid.
- BECK, J. y DALEY, M. (1997): *La restauración de obras de arte; negocio, cultura, controversia y escándalo*, en traducción de Ramón Ibero para la editorial del Serbal, Barcelona.
- BRANDI, C. (1988): *Teoría de la restauración*, en traducción de María Ángeles Tojas Roger, para la editorial Alianza, Madrid, 1988.
- GADAMER, H. G. (1996): *Estética y hermenéutica*, en traducción de Antonio Gómez Ramos para la editorial Tecnos, Madrid.
- MUÑOZ, S. (2003): *Teoría contemporánea de la restauración*, editorial Síntesis, Madrid, 2003.
- PANOFSKI, E. (1995): *Idea; Contribución a la historia de la teoría del arte*, en traducción de María Teresa Pumarega para la editorial Cátedra, Madrid.
- TEJEDOR, C. (2003): *Criterios de reintegración en la restauración de Bienes Muebles*. En J. Rivera (dir), “Actas del Congreso Restaurar la memoria” (pp.177-190), Diputación de Valladolid y Junta de Castilla y León, Valladolid.