



NOTES

¹ Sobre aquesta qüestió i sobre l'evolució de la professió a finals del segle XX ja ens en vàrem ocupar en una altra ocasió, vegeu Miquel MIRAMBELL ABANCO, "La formación del conservador-restaurador de bienes culturales en España. Perspectivas ante el nuevo siglo", a *I Congreso Iberoamericano del Patrimonio Cultural*. Madrid: Editorial América Ibérica, 2001, p. 483-487.

² Cesare BRANDI, *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza, 1988, p. 13-16.

³ Vegeu M^a José MARTÍNEZ JUSTICIA, *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid: Tecnos, 2000, p. 298-303.

⁴ Vegeu Miquel MIRAMBELL, *El taller dels Gascó i la pintura de la primera meitat del segle XVI a Vic*, tesi de doctorat, Universitat de Barcelona, 1996 (edició en microfita: Servei de Publicacions de la Universitat de Barcelona, núm. 3104, Barcelona, 1997), p. 510, doc. XXI.

⁵ Vegeu Joan AINAUD DE LASARTE, "Història de la restauració a Catalunya", *De Museus* (Barcelona), 2 (1989), p. 49.

⁶ Vegeu Elvira GONZÁLEZ ASEÑO, "Francisco Rizi "restaurador" de pinturas", *Archivo Español de Arte* (Madrid), 292 (2000), p. 415-419.

⁷ Vegeu Alessandro CONTI, *Storia della conservazione delle opere d'arte*. Milà: Biblioteca Electra, 1988, p. 209-210 i M^a José MARTÍNEZ JUSTICIA, *Historia y teoría de la conservación...*, p. 197-198.

⁸ Vegeu M^a José MARTÍNEZ JUSTICIA, *Historia y teoría de la conservación...*, p. 196 i 216-217.

⁹ Vegeu B.F. COOK, *Los mármoles del Partenón*. Madrid: Akal, 2000, p. 60.

¹⁰ Egon ALBISSER, "La restauración, el psicoanálisis del restaurador". *Museum* (París), 174 (XLIV, 2, 1992), p. 105.



Alumna de l'ESCRBCC prenent mostres d'un dibuix al pastel sobre paper, amb l'ajut d'una lupa binocular, per tal d'observar-les al microscopi i determinar la presència de microorganismes (desembre de 2001)
(Fotografia: A. Balliu).

Del restaurador de obras de arte al conservador-restaurador de bienes culturales. Breve recorrido por la historia de la profesión.

En el último cuarto del siglo XX la profesión del conservador-restaurador ha experimentado una gran transformación. Los cambios han sido posibles porque, previamente, se ha modificado el concepto de objeto restaurable. El análisis histórico de los diversos valores, con los que se dota un bien cultural, permitirá definir la evolución del perfil del restaurador a lo largo de los siglos.

Miquel Mirambell Abancó. *Profesor de Teoría e Historia de la Conservación y Restauración. Legislación y criterios de la ESCRBCC.*
mmirambe@pie.xtec.es

Actualmente se designa al profesional encargado de prolongar la existencia de los bienes culturales con la denominación de "conservador-restaurador". No siempre ha sido así. De hecho, este término no se ha generalizado hasta finales del siglo XX, cuando la profesión tomó un cariz más científico e interdisciplinario.

Con la adopción de esta denominación se pretendía reflejar un proceso de intervención sobre un bien cultural que constaba de una primera fase encaminada a la preservación de la materia de la que está compuesta el bien cultural (conservación) y de un segundo período destinado a convertir el objeto en legible y/o museable (restauración).

No obstante, no hay que olvidar que estas dos palabras por separado se identifican con otras actividades profesionales. Así pues, cuando se habla de un "conservador", se suele pensar con un historiador del arte que registra, documenta o gestiona una colección museística; mientras que cuando se cita a un "restaurador" cada vez más se hace referencia a un profesional vinculado al ámbito de la hotelería y los restaurantes.

Todo ello nos indica, por tanto, que se trata de una "nueva" profesión o, en todo caso, de una antigua profesión que se redefine en estos momentos. Sin embargo, el primer intento de crear una especie de estatutos profesionales data de 1978, cuando Agnes Ballestrin presentó un documento al Comité de Normas y Formación del ICCROM, posteriormente revisado y asumido por el ICOM el año 1984, bajo el título de "El restaurador. Una definición de la profesión".

El documento orienta la actividad restauradora hacia la vertiente científica y enfatiza sobre el cariz no creativo del oficio. Por ello, asimila la figura del conservador-restaurador a la de un cirujano y lo aleja de los artistas.

Esta nueva orientación es la consecuencia del cambio sufrido en la valoración de los objetos restaurables. A lo largo del siglo XX se ha ido arrinconando el concepto de "obra de arte" y se ha substituido por el de "bien cultural".¹ Cesare Brandi en su teoría de la restauración fue un poco más allá, cuando expuso la existencia de dos tipos de productos de la actividad humana: las "manufacturas industriales" (objetos con función, a los que hay que reparar en caso de deterioro) y las "obras de arte" (objetos a los que el restablecimiento de la función se convierte en secundario, porque son valorados por su aspecto estético o porque han sido realizados en un tiempo y en un lugar concreto).² Ambos, pero, tienen una consistencia material y es sólo sobre esta materia donde actuará el conservador-restaurador. Ahora bien, no se trata de una materia cualquiera, ya que es portadora de unos valores determinados.

Unos años antes Alois Riegl –cuando esbozó la ley para la reorganización de la tutela de los monumentos públicos de Austria en 1903– distinguió varios valores con los que se han dotado los monumentos históricos: los conmemorativos y los de contemporaneidad. Entre los primeros situó el valor de antigüedad (las huellas del paso del tiempo sobre las obras), el valor histórico (el monumento como documento de un período concreto) y el valor conmemorativo intencionado (monumentos creados expresamente para que perdurasen eternamente). En cuanto a los valores de contemporaneidad ubicó el valor instrumental (el uso del edificio) y el valor artístico (el más subjetivo de todos).³

Tal como señaló este historiador del arte austríaco, todos estos valores entran en conflicto, de modo que la preeminencia de uno u otro determina la actuación del conservador-restaurador.

EL VALOR FUNCIONAL O INSTRUMENTAL

Durante gran parte de la historia, los objetos han interesado más por el uso, que no por sus componentes artísticos o valores históricos. Así, desde la Prehistoria hasta el Renacimiento –a excepción del período grecorromano durante el cual se observa cierto interés por los valores estéticos e históricos–, los objetos han interesado casi siempre sólo por su función. Sin duda, lo que hoy consideramos una obra de arte (por ejemplo un retablo gótico o una escultura egipcia), en la época que se hicieron, eran –según la terminología de C. Brandi– “manufacturas industriales”. No es de extrañar, pues, que hasta prácticamente el siglo XX, “restaurar” equivalga a “reparar”. Se trataba de afrontar los desperfectos ocasionados por el transporte y la instalación de la obra, así como por los cambios ambientales.

Por ello, en los contratos de obras ya se incluyen cláusulas preventivas. Como ejemplo podemos citar un contrato firmado el 26 de febrero de 1533 entre el pintor catalán Pere Gascó y los representantes de la iglesia parroquial de Sant Cebrià de la Móra (Vallès Oriental), para la pintura del retablo mayor de esta iglesia, donde se determina que si el retablo, una vez pintado, se rompiera por el camino, o bien la bestia que lo llevaba, cayera o se hiciera daño, los gastos irían a cargo del propio pintor.⁴

Los desperfectos provocados por el transporte y la instalación normalmente iban a cargo, pues, de los artistas. Sin embargo, cuando la obra se deterioraba al cabo de unos años de su colocación, se recurría a “especialistas”. Este es el caso del pintor solsonense Francesc Feliu que en el año 1412 restauró el retablo del Santo Espíritu de la seo de Manresa (Bages) pintado por Pere Serra dieciocho años antes, y que en 1413 intervino otro retablo pintado por Lluís Borrassà para la misma seo entre 1410 y 1412. Cabe destacar que Feliu tuvo que dar una garantía de seis años en el primer caso y diez años en el segundo, durante los que cualquier restauración desacertada, tenía que ser repetida.⁵

El ejemplo de Feliu confirma que habitualmente los restauradores eran artistas de segunda fila, aunque numerosos artistas de primera línea también restauraron. Este es el caso del madrileño Francisco Rizi de Guevara, pintor de cámara de los reyes Felipe IV y Carlos II, que tuvo que “pintar y renovar” unas pinturas del primer ministro Juan José de Austria, lastimadas por un traslado de Zaragoza a Madrid en 1677.

El hecho que las tareas de restauración se reserven a los artistas secundarios, tal vez se deba a que no eran demasiado bien pagadas. Así, por ejemplo, en 1683 Francisco Rizi todavía reclama que le paguen las restauraciones ejecutadas seis años antes.⁶

EL VALOR ARTÍSTICO

La presencia de artistas de fama reconocida involucrados en tareas de restauración se acentúa a partir del período renacentista, cuando se empieza a coleccionar esculturas grecorromanas, es decir “manufacturas industriales” que ahora se han convertido en “obras de arte”. Es por esta razón que se encargan las restauraciones de las estatuas clásicas a los escultores más destacados del momento, como Miguel Ángel, Donatello o Benvenuto Cellini.

Sus intervenciones consisten en “re-crear” aquellas estatuas fragmentadas, añadiendo lo que falta (habitualmente la cabeza, los brazos y las piernas). El gusto de la época impedía que los renacentistas disfrutaran con una obra mutilada, por eso las completaban, de modo que los añadidos rivalizaran artísticamente con lo que permanecía de la Antigüedad.

En este sentido las restauraciones de Miguel Ángel, Donatello o Cellini difieren poco de las medievales. En ambos casos se restituyen las partes perdidas, aunque si bien en la Edad Media se hacía para reparar el objeto, ahora prevalecen las cuestiones estéticas.

EL VALOR MATERIAL

Aunque el hombre ha tendido siempre a reaprovechar la materia de los bienes culturales para realizar otros objetos, o bien la ha readaptado; es a partir de los siglos XVII y XVIII cuando se evidencia una creciente preocupación por los materiales que constituyen las obras de arte, así como por el uso de productos inadecuados durante el proceso de restauración.

Se dan cuenta que la incorrecta manipulación de la materia, puede comportar alteraciones irreversibles en los valores artísticos de las obras. El restaurador francés Jean-Michel Picault, por ejemplo, en el año 1789 criticó los cambios de soporte tan habituales en su época: “todos los cuadros que se han quitado de la tabla y se han trasladado sobre tela han perdido la corrección y la pureza de sus colores, su brillo, la franqueza del toque, su transparencia, etc., debido a que la pintura ha tomado un granulado propio de la tela para la cual no había sido hecha. Esta trama de la tela produce una multitud de ondulaciones sobre la superficie del cuadro que, ablandando la factura y los toques del maestro, destruyen su auténtico valor”.⁷

Este nuevo interés por la materia ocasionó, sin embargo, la transformación de la profesión. Cada vez más los restauradores dejaron de ser artistas para convertirse en técnicos. Así pues, en 1793 el propio Jean-Michel Picault ya consideró que “el arte de pintar y el de restaurar no se parecen en nada; que el pintor que está capacitado para producir una obra maestra, estropeará las obras maestras de otros queriéndolas restaurar”.

Del mismo modo pensaba el pintor aragonés Francisco de Goya en 1801, cuando condenó en un informe unas restauraciones realizadas por Ángel Gómez Marañón. Goya consideró que el exceso de retoque había perjudicado las pinturas y que los propios autores si pudieran resucitar tampoco las podrían retocar “a causa del tono rancio de los colores que les da el tiempo, que es también quien pinta”.⁸

Esta idea del tiempo-pintor equivaldrá, de hecho, al valor de antigüedad definido posteriormente por Alois Riegl.

EL VALOR DE ANTIGÜEDAD Y EL VALOR HISTÓRICO

Será durante el Neoclasicismo cuando estos dos valores serán prioritarios. El primero (que incide en el paso del tiempo sobre las obras) y el segundo (que las trata como documentos del pasado) parece que influyeron en la decisión del escultor italiano Antonio Canova en



1803 cuando se negó a reintegrar las partes perdidas de las esculturas del Partenón de la Acrópolis de Atenas. En contra de lo que se habría hecho en el Renacimiento, Canova consideró "un sacrilegio que yo o cualquier otro hombre intentara tocarlas con un cincel".⁹

Los neoclásicos, por tanto, ya eran capaces de disfrutar estéticamente con una escultura fragmentada, porque era precisamente en esta mutilación donde reconocían el valor de antigüedad. Por otro lado, creían que el añadido "moderno" podía desvirtuar los valores históricos y artísticos de la obra.

Desde entonces los valores funcional y artístico se han arrinconado en favor de los valores material, de antigüedad e histórico. Y es así, como hemos pasado de un restaurador de obras de arte a un conservador-restaurador de bienes culturales. La profesión ha ganado en cientificismo y ha perdido en artísticidad. Una situación que todos comparten, pero que a veces no acaba de gustar.

Así, por ejemplo, el restaurador de origen suizo Egon Albisser –aunque se define como un seguidor de los criterios de la llamada "restauración crítica"– ha osado volver a reivindicar a finales del siglo XX la vertiente más artística de la profesión: "Se suele argumentar que el arte y la restauración son dos actividades distintas: si uno quiere ser artista, tiene que dedicarse a pintar. No estoy de acuerdo con esta noción, porque reduce el arte y la expresión humana en general. El restaurador, en lugar de revitalizar y reactualizar una obra como lo haría un buen médico, termina destruyéndola porque no entabla un diálogo con ella. La trata como un material inerte al que hay que aplicar productos químicos".¹⁰

Si tenemos que dar crédito a las palabras de este restaurador, todo parece indicar que la cuestión todavía no está resuelta.

FOTOGRAFÍAS

1-Arranque de las pinturas murales de la iglesia de Santa Maria de Taüll, a cargo del restaurador Franco Steffanoni, de Bérgamo, y dos auxiliares, Arturo Dalmati y Arturo Cividini en 1922 (Fotografía: Archivo Mas).

2-Trabajos de instalación de varias obras en el Museu Arqueològic de Barcelona con motivo de su inauguración en 1934 (Fotografía: Archivo Mas).

3. Alumna de la ESCRBCB limpiando mecánicamente un fotograbado con polvo de goma de borrar (diciembre de 2001) (Fotografía: A. Balliu).

4. Alumna de la ESCRBCB tomando muestras de un dibujo al pastel sobre papel, con la ayuda de una lupa binocular para poder observarlas en el microscopio y determinar la presencia de microorganismos (diciembre de 2001) (Fotografía: A. Balliu).

NOTAS

¹ Sobre esta cuestión y sobre la evolución de la profesión a finales del siglo XX ya nos ocupamos en otra ocasión, véase Miquel MIRAMBELL ABANÓ, "La formación del conservador-restaurador de bienes culturales en España. Perspectivas ante el nuevo siglo", en *I Congreso Iberoamericano del Patrimonio Cultural*. Madrid: Editorial América Ibérica, 2001, p. 483-487.

² Cesare BRANDI, *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza, 1988, p. 13-16.

³ Véase M^a José MARTÍNEZ JUSTICIA, *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid: Tecnos, 2000, p. 298-303.

⁴ Véase Miquel MIRAMBELL, *El taller dels Gascó i la pintura de la primera meitat del segle XVI a Vic*, tesis de doctorado, Universitat de Barcelona, 1996 (edición en microficha: Servei de Publicacions de la Universitat de Barcelona, núm. 3104, Barcelona, 1997), p. 510, doc. XXI.

⁵ Véase Joan AINAUD DE LASARTE, "Història de la restauració a Catalunya", *De Museus* (Barcelona), 2 (1989), p. 49.

⁶ Véase Elvira GONZÁLEZ ASENSO, «Francisco Rizi "restaurador" de pinturas», *Archivo Español de Arte* (Madrid), 292 (2000), p. 415-419.

⁷ Véase Alessandro CONTI, *Storia della conservazione delle opere d'arte*. Milà: Biblioteca Electra, 1988, p. 209-210 y M^a José MARTÍNEZ JUSTICIA, *Historia y teoría de la conservación...*, p. 197-198.

⁸ Véase M^a José MARTÍNEZ JUSTICIA, *Historia y teoría de la conservación...*, p. 196 y 216-217.

⁹ Véase B.F. COOK, *Los mármoles del Partenón*. Madrid: Akal, 2000, p. 60.

¹⁰ Egon ALBISSER, "La restauración, el psicoanálisis del restaurador". *Museum* (París), 174 (XLIV, 2, 1992), p. 105.