

EL PROBLEMA DE LOS CRITERIOS Y UN POCO DE HISTORIA, EN LA CONSERVACION Y RESTAURACION DE OBRAS DE ARTE

Manuel TOBAJA VILLEGAS

La cuestión de los criterios es precisamente uno de los grandes problemas, de índole estético fundamentalmente, a los que ha de enfrentarse todo interventor de cualquier tipo de bien cultural, y que preside toda intervención, constituyendo, en los modernos conceptos de restauración, un modo y un fin para justificar las formas de operar del restaurador.

Está claro que deben existir unos planteamientos teóricos previos, antes, durante y después de la intervención. Sin esta elaboración de los respectivos criterios en el campo de la funcionalidad de la obra de arte como tal, con todas sus implicaciones estéticas, toda actuación, aún con la mejor técnica o los más sofisticados productos, resultará injustificada e irreparable.

Por tanto debe existir una serie de criterios conceptuales en los procesos de preservación, conservación y restauración de cualquier bien cultural.

En estos momentos no existen unos criterios universales comunmente aceptados, pero sí una ley hecha costumbre entre los restauradores de nuevo cuño, que basan sus principales modos de operar en la teoría de la restauración (Teoría del restauro), que Césare Brandi publica en Roma, en 1963, o en la ya tradicional "Carta del Restauro", o tratamiento de restauración, promulgada por el Instituto del Restauro de Roma, en 1972.

Este documento, que en esta recién inaugurada sección de la revista, trataremos de publicar íntegramente en su día, sienta las bases que han servido de denominador común a los restauradores de casi todas las latitudes del continente, siendo esto un tanto pligroso, si tenemos en cuenta que no en todas partes las mentalidades son las mismas, ni las obras de arte o bienes culturales en cuestión tienen fines comunes o semejantes.

Brandi situó los conceptos sobre criterios, en planteamientos filosóficos sobre la obra en sí, situada ésta en el tiempo y en el espacio. Por tanto, tenemos ante nosotros un planteamiento estético y otro histórico. De esta forma toda intervención en un bien cultural, deberá estar condicionada por los valores estéticos e históricos, que han de perdurar y seguir viviendo en ella después de la intervención.

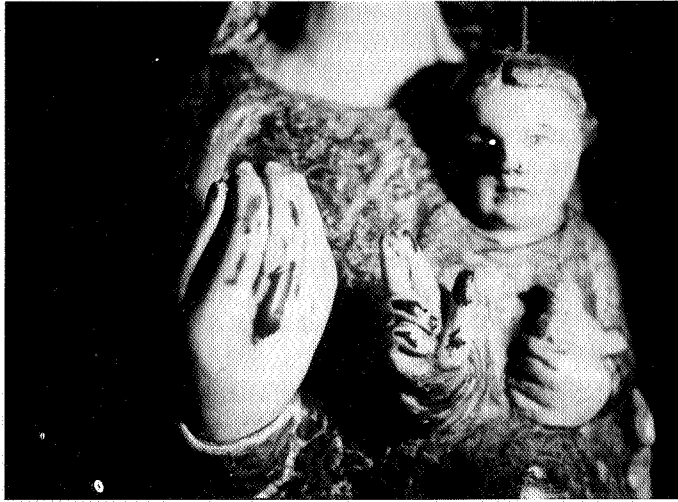
Por consiguiente, uno de los principios más importantes en el terreno restaurador, es el reconocimiento de la obra de arte en su consistencia física, y en su doble polaridad, estética e histórica. Cada actuación en la obra de arte debe llevar una unidad del conjunto estético para perdurar la armonía de los elementos compositivos.

Esta unidad debe realizarse sin cometer una falsificación estética o histórica, y sin borrar nunca la huella del pasado.

Esto limitará la intervención de los restauradores y a la hora de intervenir, no se conciben partes de la obra sino la unidad total, ya que cada parcela, al pertenecer a una unidad total, y no ser un ente parcial, pertenece a todas las demás. Así, las lagunas o pérdidas de soporte, preparación o policromías, se reintegrarán caso de ser necesario, en la justa y precisa medida que interese al conjunto total, si bien es cierto que, para no caer en una falsificación, debemos basarnos en hechos y testimonios documentales, lo que conllevará una estrechísima relación profesional y laboral entre restauradores e historiadores, otro de los grandes problemas a los que se enfrenta la intervención conservadora de los nuevos conceptos. De este problema hablaremos en otra ocasión, ya que el tema da para un artículo amplio y de tallado.

El arte no tiene una secuencia evolutiva

estable, debido a los cambios e inestabilidades de los gustos de las diferentes épocas, así como de las técnicas y los conceptos. Por ello hay que tratar con diferentes criterios la obra que estemos interviniendo. El restaurador debe ser ante todo, el mejor espectador de la obra, estudiando e integrándose en el ambiente y en las circunstancias de la misma. Valorando el factor tiempo,



Criterio de conservación de los desgastes producidos en la mano de esta Virgen gótica, s. XIII, y del Niño, sin procederse a su reintegración, ya que los mismos forman parte de la visión con que el fiel está acostumbrado a ver dicha Imagen.

Virgen de Valme. S. XIII. Dos Hermanas (Sevilla).

que juega una importantísima labor al impregnarle a las obras unas connotaciones propias. Así, una obra creada con unas determinadas condiciones, ha sufrido a lo largo del tiempo cambios de lugar, mutilaciones, repintes; por lo que ya no es la misma que cuando se creó. Hay que respetar en algunas ocasiones el transcurso del tiempo con sus retoques y deformaciones, y en otras, recuperar el original, pero sin quitar el paso lógico del tiempo.

Podemos analizar el término criterio, de una forma académica, como un juicio o discernimiento, pudiendo ser una forma de conocer la verdad, siempre, con la autenticidad de la documentación.

Por ello, cuando tratamos una obra, no podemos ni debemos aplicar unos conocimientos aprendidos, o unas técnicas preconcebidas y mecánicas que nos inducirían a error. Hay que aplicar los sanos criterios que deben estar tomados de manera unánime, unificando y sacando conclusiones.

El concepto de criterio establece un método con formas operativas y unos elementos materiales que habrán de aplicarse sobre la obra, teniendo muy en cuenta la materialidad de la misma, como ya ha quedado expuesto, con anterioridad y la estética del bien, partes y conceptos fundamentalísimos en restauración.

El número de criterios a seguir puede ser muy amplio y, como he reflejado anteriormente, no existe con carácter universal, aunque sí es cierto que hay como una fórmula o costumbre más aceptada en todos los países, y que quedan reflejados en la ya mencionada carta del Restauero, de Roma, de 1972.

Se reflejan los siguientes presupuestos, que atañen a la materialidad, y a la historicidad y estética del bien cultural:

- Identificación de los valores documentales de la obra.
- Identificación de las características de los materiales que la conforman.
- Análisis estructural de sus elementos.
- Determinación tiempo-espacio del momento histórico y época de su creación, así como de las posibles adiciones o modificaciones que la misma haya sufrido.
- Causas de las posibles alteraciones y degradaciones.
- Diagnóstico de daños físicos y funcio-

nales de los efectos que han provocado el deterioro de la obra.

Una vez visto todo lo que puede considerarse teoría de la restauración, de una forma muy sintetizada y, tal vez, poco clarificadora, vamos a pasar a explicar, de una forma más pragmática y asequible lo expresado anteriormente.

En primer lugar, hay que establecer una clara diferenciación entre lo concerniente a los materiales a emplear, y los criterios estéticos con los que tiene que jugar el restaurador o restauradores que hayan de intervenir en una obra.

Al ser la restauración una ciencia experimental, relativamente moderna, estamos aún en los inicios de los descubrimientos técnicos aplicables y, en consecuencia, no se puede establecer, de forma definitiva y contundente, unos principios básicos que garanticen en el futuro la conservación plena de la obra sin sufrir ningún tipo de alteración, pero, de momento, se están aplicando materiales lo más inalterable posible, y además, dotados de reversibilidad que en caso de su resultado negativo, a la larga, pudiesen ser retirados o levantados con facilidad y aplicar los que en su caso procediese.

Además, esta reversibilidad conlleva el poder aplicar las futuras técnicas, caso, de hacerse necesario, una vez retiradas las aplicadas en restauraciones recientes, sin ningún tipo de complicación.

De todo esto se desprende que, si alguna obra, pictórica o escultórica, realizadas con técnicas oleósas, hubiese de ser reintegradas en sus lagunas de desprendimientos, estas reintegraciones deben ser hechas con técnica distinta, inalterable, como bien puede ser la ténpera, al ser acuosa y no al aceite, y además reversible, como es ésta en comparación con aquélla.

Pero no basta decir que todo este proceso se realiza con la única intención, por parte de los especialistas, de garantizar el estado futuro de los materiales empleados, sino que hay que añadir que, además lo que se pretende es crear una diferenciación técnica entre los materiales originales y los del proceso restaurador, consiguiéndose con ello uno de los principales objetivos, la no falsificación del original existente.

A esta forma de actuar, técnicamente hablando, se aplica el título de "reintegración invisible", aplicable a sólo algunas obras de carácter devocional, como veremos en otro apartado.

Pero además de todo esto, en otro tipo de obras, no devocionales, de carácter museístico o arqueológico, se puede utilizar el criterio de "reintegración diferenciada", haciéndose hincapié en la adiciones restauradoras, mediante señalamiento de las mismas conscientemente.

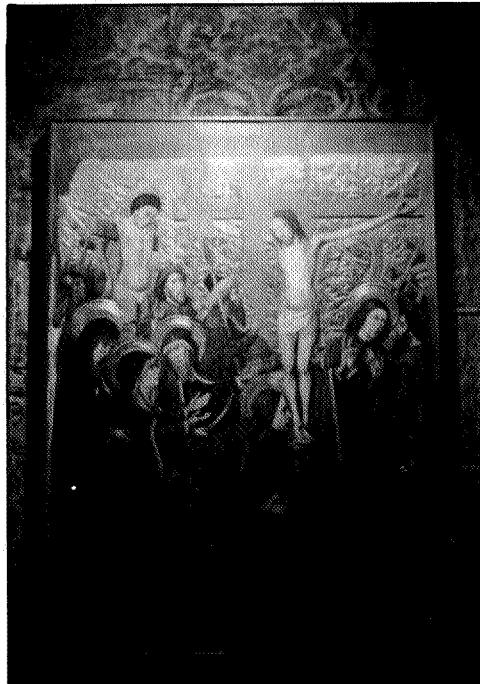
Todo esto nos traslada directamente a los que van a ser los criterios estéticos fundamentales: *Religiosos o culturales*, en los que yo me he atrevido a establecer en dos modalidades, los puramente devocionales y los ornamentales culturales; *arqueológicos* y de *carácter privado* o de particulares.

Y aunque a simple vista pudiese no existir diferencias cualitativas, pero sí cuantitativas, de estos aspectos, sí que existen verdaderamente, y vamos a explicarlas a continuación.

Generalmente, esto no puede llevarse a la práctica o aplicarse por igual en todas las partes del mundo, ya que la existencia de un tipo de obra u otro, depende precisamente de la idiosincrasia de cada pueblo, región o zona.

Trataremos de aplicarlo de una forma global, aunque en un próximo capítulo, lo

apliquemos directamente al tema en nuestra Andalucía, de forma general, y a Sevilla en particular.



Criterio de Conservación, de pintura sobre tabla, en la que se ha procedido a fijar las capas de preparación y policromía, sin reintegración de las lagunas de pérdida de ambas capas. Obsérvense las mismas en tonos grises. Calvario. Tabla S. XV. Catedral Barcelona.

Dentro de los criterios religiosos, hago una clara diferenciación entre las obras culturales devocionales y la simplemente ornamentales.

Las Devocionales están impregnadas, además de la materialidad existente y la historicidad que en las mismas pudiese existir, de un marcado carácter sentimental, que bien difícilmente puede coincidir, y no tiene por qué, con el puramente artístico.

El fiel que centra sus devociones a lo sobrenatural por medio de una u otra obra escultórica o pictórica, y de esto entendemos bastante en nuestra tierra, está acostumbrado a observar detenidamente la imagen plástica, de una forma determinada, con las adiciones y adulteraciones con que la historia se la ha presentado, y así quiere seguir viéndola permanentemente, incluso después de procesos de conservación a los que suelen ser bien reacios, ya que en muchas ocasiones se ha propiciado un alejamiento incluso de carácter espiritual, en esas personas. Aquí entra en juego la funcionalidad de la obra, o lo que es lo mismo, el destino que al ejecutar esa obra, el artista le ha dado. De ahí que el criterio estético a aplicar sea el de mantenimiento de las adulteraciones, siempre que no dañen la conservación del bien cultural devocional, procediéndose, en caso de reintegraciones, al criterio técnico de la invisibilidad.

En este mismo tipo de obra hay que tener muy en cuenta los criterios de limpieza del estrato superficial, ya que el más mínimo cambio o falta de tal o cual acumulación de suciedad, materia inerte u oxidación de barnices, puede provocar la distinción de la Imágen entre lo que era antes y lo que es después de la intervención restauradora.

Otro caso, bien distinto, es el de la obra religiosa cultural de carácter *ornamental*, como son los retablos, pinturas y esculturas no devocionales en sí mismas, donde bien se puede aplicar hasta un cierto criterio museístico, devolviendo a la obra que lo mantuviese perdido, su aspecto original, siempre y cuando esto fuera plenamente garantizado con la existencia de técnica y documentación históricas suficientes.

Las reintegraciones, aún con invisibilidad, pueden ser diferenciadas, y la limpieza

aplicar puede ser exhaustiva, siempre, y como ha quedado de manifiesto anteriormente, se mantenga evidente el factor tiempo, factor fundamental en la obra de arte.

El criterio aplicable a una obra destinada a un museo o pinacoteca, es, en la mayoría de los casos, para no generalizar, bien distinto al aplicado a las obras religiosas.

Aquí no se trata de mantener un determinado carácter espiritual aunque en determinadas ocasiones se levante la polémica más enfervorizada, por la aplicación de un tipo de criterio u otro, como es el reciente caso de la limpieza de los frescos de Miguel Angel, en la Capilla Sixtina.

Aunque aquí el elemento fiel no existe, sí que mantiene su presencia el especialista, historiador aficionado, que igual que aquél mantiene una especie de "devoción" a las obras de arte. De ahí esas polémicas de las que hablaba antes.

Pero, en general, no llega al agrado de funcionalidad que en la obra religiosa es de carácter cuasi obligado. Aquí, las reintegraciones pueden ser invisibles, diferenciadas, o permanecer sin ellas, aplicándose una especie de restauración con criterio arqueológico como veremos a continuación.

Las limpiezas pueden ser exhaustivas y, con ellas, no suele alterarse los ánimos de los espectadores; sí el de los distintos especialistas, que participarán o no de lo acertado de los criterios, pero nunca pondrá en duda la certeza o no de los procedimientos.

En un tercer momento, las restauraciones de carácter *arqueológico*, deben hacerse siguiendo más un proceso de consevación que de restauración en sí mismo, ya que ello podría suponer una clarísima adulteración de la obra, bien, al no existir suficiente documentación técnica o histórica para acometerla, o bien porque en estos casos

no se trata de recuperación de originales desaparecidos, sino de conservación y mantenimiento de los existentes.

Por tanto podemos decir que en estos casos no existen las reintegraciones, y sí la permanencia de sus lagunas por desprendimientos, así como los diferentes grados de suciedad acumulados en el estrato superficial.

Y, por último, los criterios aplicables a bienes culturales de *carácter privado*, suelen ser opcionales por parte de los propietarios o depositarios de los mismos, si bien tiene que predominar el hecho de que tales criterios no vayan en detrimento de la conservación estética, histórica o material de la obra en sí.

Una vez aclarado todo lo concerniente a los criterios aplicables en las diferentes obras, hago un poco de historia, en lo que se refiere a los nuevos métodos de restauración, ya que, aunque relativamente ciencia nueva, sobre todo en nuestras latitudes, no deja ya de tener unas ciertas raíces, al haberse manifestado las primeras normas en el mismísimo siglo XVIII, bajo formas de capítulos o anexos de una publicación de carácter general (lecco guarda, en 1866). Ya los datos nos facilitan cómo se permitía a los restauradores situar ciertos fenómenos en el tiempo, contribuyendo así a una mayor comprensión de los proceso de envejecimiento y alteración de los materiales.

De esta foma la historia de la restauración sería mucho más útil a la historia del arte, sirviendo, asimismo, para revelar el comportamiento del hombre con su patrimonio cultural.

Y llegados a este punto, hay que hacer obligada referencia al tradicional enfrentamiento, o, dicho de forma más suave, al no muy fuerte entendimiento, entre restaura-

dores e historiadores de arte, que se pone de manifiesto cada vez que se acomete un proceso con alguna obra de relevante importancia. Unas veces por verdadera disconformidad en la aplicación de criterios, otras, la mayoría, por protagonismo y presunta superioridad de unos u otros, se impone el no entendimiento y, por consiguiente, el detrimento de la calidad de la intervención restauradora que podría verse grandemente enriquecida con la aportación de ambos colectivos profesionales.

Mi teoría, dicho sea de paso, con bastante experiencia, valga la inmodestia, por mi trabajo profesional dedicado a la restauración, siendo historiador que se puede funcionar en perfecta simbiosis, beneficiando con esto a la obra de arte, siempre y cuando se antepongan los intereses de ésta a los personales de unos o de otros. No me gustaría detenerme más en este punto, debido a que en próximos artículos, tendremos la oportunidad de dedicarlos monográficamente a todos éstos temas, y seguiré dedicando éste al cometido de servir de iniciación e introducción modesta al nuevo apartado dedicado en la revista a la restauración.

Finalizar la referencia al tema, diciendo que la falta de interés generalizada por parte de los historiadores, sobre el tema, a través de los siglos, ha sido la causa principal de la carencia de bibliografía existente al respecto, siendo, igualmente, escasísimos, los documentos coetáneos a los procesos llevados a cabo por los mismos interventores de las obras, debido al ocultismo existente entre dichos artesanos; ya que no pretendían dar a conocer su labor, y no estaban preparados para desarrollar estudios materiales de la historia de la obra. En el campo de la pintura sí existen algunos recetarios y tratados que ayudan a intentar la historia de la restau-

ración en este terreno.

En la antigüedad podemos hallar algunos atisbos de lo que hoy se entiende como conservación. Plino (*Naturalis Historia*, XXXV, 15 y 182) señala que, no sólo las distintas clases de bronce eran apreciadas por su distinto color, sino que también se obstaculizaba la oxidación de la pátina, al embadurnar las estatuas con betún.

Es indudable, por tanto, que los comienzos de la restauración han de hallarse unidos a los inicios del coleccionismo. Roma saquea pueblos conquistados, trasladando obras de arte, dentro de un claro afán coleccionista. Adriano llega, incluso, a realizar una campaña de restauración a favor de los monumentos destruidos en las luchas. Asimismo, y según refiere su biógrafo Esparciano, llega a restaurar una serie importante de monumentos, entre ellos, el Panteón. Esto puede comprobarse perfectamente, merced a la marca de los ladrillos que se usaron.

A partir de aquí se cuenta como en toda la antigüedad clásica, se procedió a modificar cuantiosas obras de arte, tradición que llegará hasta el medievo. En Constantinopla se encuentran muchísimos ejemplos de modificaciones, motivadas por los cambios teológicos y litúrgicos.

En la Edad Media, comienzan a aparecer las primeras recetas de técnicas usadas y a usar, en las que no se permitía apartarse de los originales por motivos teológicos y religiosos. Pero, en contrapartida, existe un desinterés general por lo antiguo, y, en consecuencia, se destruyen templos y otros monumentos que se consideran en desuso, y se funden estatuas de bronce para conseguir el metal, debido a la escasez y carestía del mismo. La devoción no tenía nada que ver con la conservación y la restauración, ya



*Criterio de restauración, de un lienzo de la Virgen con el Niño, donde se ha procedido a la reintegración de la película pictórica, mediante tonos neutros, dejando clara una diferenciación de formas y cromatismo entre los originales existentes y dichas intervenciones.
Virgen de la Paz. Último tercio S. XVI. Arcos de la Frontera. (Cádiz)*

que una Imágen de Culto, podía ser sustituida con facilidad por otra más grandiosa Maestá y acorde con los tiempos nuevos, o transformar imágenes paganas a la nueva religión. Así Duccio, repinta algunas partes de una Maesá y Simone Ulartrinie rehace ocho cabezas de un fresco de la Sala Mappamundi de Siena, en 1315, no conformándose el restaurador con refrescar los colores sino que incluso añade atributos medievales a los Emperadores romanos.

El **renacimiento**, en cambio, representa un primer momento de interés con respecto a la restauración. Esto por un lado; pero por otro, el desprecio por lo románico

o lo gótico, sus formas y estilos, lleva a la supresión y readaptación de elementos, hacia una idealización de las fomas clásicas. Esta clara postura de defensa de la antigüedad, da lugar a una actitud conservadora, creándose los primeros museos. Los criterios que priman son únicamente, los de restitución de los valores estéticos, sin tomar a la obra, aún, como potencial documento histórico. Las labores de restauración, eran encomendadas a artesanos, y en el caso de pinturas, están en algunas ocasiones encomendadas a grandes artistas (Verrochio). Es el primer momento en el que se comienza a distinguir el valor histórico del valor artís-

tico de la obra de arte.

En el clasicismo y en el manierismo, el problema se articula entre el deseo de los escultores y pintores de interpretar las zonas perdidas, y la voluntad de emular a los antiguos sobre sus propias obras. En esta época se restaura el David de Miguel Angel (1527), el Laocoonte es descubierto en 1506, realizándosele las primeras restauraciones por Lausovino, los frescos de la Capilla Sixtina, 1566-1572, fueron tratados por Doménico Carnevale, cerrando grietas y retocando escenas, lo que nos da una clara idea de las intervenciones un tanto artesanales de estos artistas, que no dudaron, en ningún momento, dejar plasmada su mano creadora en las obras que por ellos pasaron. De todos modos, no deja de ser importante el inicio de la idea de restauración.

En el siglo XVII, de muy distintos caracteres entre los diferentes barrocos nacionales, se lleva a cabo un maremagnum inventor en las obras, consideradas como antiguas, debido a la intención generalizada de barroquizar todo lo que de simplicidad se tratase.

Esto es muy patente en las intervenciones llevadas a cabo, sobre todo en España, y menos acusado en Italia, donde se produce un desenfreno, sobre todo en lo que respecta a la escultura religiosa o imagería, y de ello tenemos buenas muestras en Sevilla, donde se procura, por parte de los artistas, dejar constancia de sus respectivas intervenciones llamadas eufemísticamente "restauradoras", para con la intención de mejorar, enmendar o engrandecer y sublimar, desposeer a numerosas obras del carácter primitivo que el autor les hubiese impreso.

Durante el siglo XVIII, tiene lugar una serie de acontecimientos de singular importancia para la restauración. Se desarrolla

una metodología que no niega, sino que se apoya, en los conocimientos científicos descubiertos hasta el momento, aunque siguen corrigiéndose y adaptándose obras del pasado, y nos aparecen los primeros documentos escritos que hacen referencias a las técnicas restauradoras, no como manuales en sí mismos, sino como anexos de publicaciones de carácter general. Se conocen los primeros nombres de restauradores especialmente en pintura, aunque los repintes, tanto en esculturas como en pinturas, siguen a la orden del día.

Se crean los primeros organismos museísticos (Museo Británico, 1753), y aparece una tendencia claramente definida, en la que la restauración tiende a ponerse al servicio de la obra de arte.

Aparecen, en consecuencia, el problema de las técnicas, como el reentelado de los lienzos, descrito por Orland, 1763, o Pernetty, 1758.

En 1784, aparece una ordenanza donde se advierte a los restauradores que se abstengan de poner cualquier añadido en las obras, y se aconseja no realizar limpiezas profundas.

En el XIX, se produce un gran adelanto de la industria y la tecnología, con lo que la gran gama de colores que se empieza a disponer, suele venir a contribuir a la solución de uno de los grandes problemas con los que se encontraban anteriormente. En cambio la obra de arte baja en calidad, y consecuentemente, ésto incide directamente en la conservación de la misma.

En este siglo se crean organismos competentes en el tema de la restauración. En Italia se restaura el Coliseo, el arco de Tito y el de Constantino. Pero, por el contrario, en muchos otros países, se encuentran desprovistos de una legislación protectora ade-

cuada. Recordemos que en 1816, los frisos del Partenón fueron vendidos por Lord Elgin al British Museum.

Sin embargo, ya comienzan a gestarse las primeras teorías sobre criterios, como algunas voces en contra de los añadidos, como la de Próspero Merimée, que recuerda que la restauración hay que entenderla como conservación de las partes que subyacen, aunque admite los falsos estilísticos, al recomendar la reproducción de las partes que había existido, o las que habiendo sido proyectadas por su autor, no hubiesen llegado a realizarse.

Al hablar de esta etapa de la restauración, hay que hacer clara mención de Eugène Viollet-Leduc, que interviene en la restauración de Notre Dame de Paris, basando su intervención en la unidad estética de la obra, reconstruyendo mediante la documentación existente, todo lo desaparecido. Otros críticos, entre los que se encuentran John Ruskin, se enfrentan a él, tomando postura por conservar intactos los monumentos del pasado, ya que la obra de arte pertenece, solamente, a su creador, por lo que hay que asistir pasivamente a su decadencia.

Entre estas dos posiciones extremas, surge, igualmente en el siglo XIX, la figura de Camilo Boito, quién establece la legitimidad de la restauración y defiende la figura del restaurador. Sus ideas fueron consideradas como las primeras cartas del restaurador en 1883. Señala la diferencia que deberá existir, siempre, entre el original y los añadidos, y asimismo, recomienda la documentación pertinente y la publicación, sin ningún tipo de ocultismos de los tratamientos y sus respectivas técnicas. Comienza a hablarse de las alteraciones debidas a los materiales constitutivos de cada obra, y se produce un paulatino acercamiento entre la ciencia y

el arte. En Alemania se crea el primer laboratorio dedicado al examen de pinturas (Museum Berlin); en Inglaterra se emiten informes sobre la conservación de los cuadros de la National Gallery, y sobre la acción protectora de los barnices frente a la de los ácidos.

En España, aparecen por vez primera, tratados referentes a la restauración, como el de Vicente Polero y Toledo, el cual no sólo se ocupa de aspectos técnicos, sino, asimismo, de criterios; y el de M. de la Roca y Delgado.

Y, ya en nuestro siglo XX, se empieza a observar, como en otros campos de la vida, una cierta tendencia a un espíritu analista, a la observación de las cosas desde el punto de vista experimental. Son, por fin, los Estados, quienes asumen las responsabilidades de la conservación, por medio de decretos y leyes, así como plazas de funcionarios, llamados conservadores y restauradores. En nuestro país, las plazas de restauradores de pintura y escultura se crean por primera vez, en 1920. Con todos estos avances, se consolida plenamente el concepto de "bien cultural", tomando forma la idea de que ciertas obras de arte no son sólo patrimonio de sus depositarios circunstanciales o de todo un pueblo, sino, incluso, de toda la Humanidad.

A partir de 1964, se suceden las reuniones internacionales, saliendo a la luz nuevos documentos, como las normas de Quito, y la declaración de Amsterdam, con lo que se consolidan los principios, hoy vigentes, de la conservación y la restauración de obras de arte.

En España no se crea un organismo dedicado a la restauración hasta los años sesenta. Antes había habido alguna que otra alusión al tema, como la que lleva a cabo el

marqués de la Vega-Inclán, en 1912, el discurso de ingreso en la academia de la Historia, de D. Modesto López Otero y la contestación al mismo de D. Elías Tormo, optándose por una solución intermedia entre conservadores y restauradores; o la Ley de Defensa del patrimonio Artístico Nacional de 1933, donde en su artículo 19, se es contundente:

"Se proscribe todo intento de reconstrucción de los monumentos, procurándose, por todos los medios de la técnica, su conservación y consolidación, limitándose a restaurar lo que fuere absolutamente necesario, y dejando siempre reconocibles las adiciones".

Asimismo, en 1961 se crea el Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte (ICROA).

En 1972, el Instituto del Restauo, de Roma, emite la Carta del Restauo, concebida, en la actualidad, en la mayoría de los países, al menos occidentales, como la carta magna de la restauración y la conservación de los bienes culturales. En otro número de la revista procuraremos dar a conocer su contenido, por lo interesante de su tratamiento, así como por lo desconocido que resulta, en la mayoría de los casos, los criterios a aplicar en las intervenciones de carácter conservador y restaurador.

Hoy en día, no se concibe una actuación individual en el campo de las intervenciones restauradoras, por el contrario; se propician que todas las actuaciones vayan encaminadas al trabajo en equipo, creándose la conciencia generalizada de que la restauración y la conservación no son un medio, sino un fin en sí mismas. Se trata de documentar de forma exhaustiva todos los tratamientos, así como de publicarlos sin ocultismo. Se investiga sobre nuevos materiales que posean como característica fundamental, la re-

versibilidad, y la inalterabilidad, de tal modo que nunca puedan volverse contratar la materia que deben proteger. Se difunden métodos y actuaciones en congresos internacionales, revisándose continuamente; y si hasta este momento existía el curandero, como ocurría en el caso de la medicina, se crea la figura científica del restaurador-conservador, que iría desplazando, de forma progresiva y generalizada, aunque ésto siga sin ocurrir en unas zonas, caso de Sevilla, a los artesanos poseedores de antiguas técnicas trasnochadas, a pesar de la reacción adversa no sólo de éstos, cosa lógica, sino incluso, de muchos historiadores del Arte, anclados en el más oscuro de los involucionismos.

En el momento en que la conservación y la restauración comiencen verdaderamente a contemplarse como medidas aplicables a necesidades sociales, podremos quizá poner en práctica todo aquéllo que hasta el momento queda en teoría.

De todo lo hablado, que pueda resultar un maremagnum o un totum revolutum, en nuestra sana intención de que sirva de prólogo a un apartado que auguramos muy provechoso para las artes de todo tipo y tiempo, me gustaría ir ampliando detalles que he dejado esbozados por falta de espacio, pero que resultarán muy interesantes, sobre todo cuando nos acerquemos a dos problemas muy candentes en la actualidad, como son las relaciones entre historiadores del arte y conservadores-restauradores, y el problema de los criterios en Andalucía, de forma general, y en Sevilla, en particular, mundo aparte, como veremos, si tenemos la oportunidad de volver a tratar de ello en esta revista.

Un voto de confianza y de apoyo a esta nueva sección de la revista ATRIO, que complementa y completa, así toda la labor que en pos de la historiografía y del arte en

general, está realizando en nuestra Ciudad.

BIBLIOGRAFIA

- Teoría del restauro. Umberto Baldini. Florencia 1981.
- Teoría del restauro. Cesare Brandi. Turín 1977.
- Apuntes de la Cátedra de restauración de la universidad de Sevilla. B.B.A.A.
- IV y V cursos de conservación y restauración de monumentos y ambientes. De Re Restauratoria vol. II Universidad Politécnica de Barcelona. Barcelona 1974.
- Arte de la restauración Vicente Toledo. Madrid 1953.
- Conservación y restauración del arte pictórico. Díaz Martos, Madrid 1975.
- Boletines anuales de la National Gallery (technical Bulletin), números: 1979, 80, 81, 82, 83. (por año) London.
- Teoria vol. II. Umberto Baldini. Florencia 1978. Teoría del restauro e unità di metodología.
- El tiempo de los museos. Bazin, G. Barcelona, 1969.
- Teoria del restauro. Edizioni di Storia e letteratura. Roma, 1963. C. Brandi.
- La importancia de los Bienes Culturales. Daifuku I. Museos y Monumentos XI UNESCO, 1969.
- Carta de Venecia. 1972
- Informe. El conservador-restaurador: Una definición de la profesión. Consejo internacional de museos. Comité de conservación. Francia.