



La restauración

CESARE BRANDI

Publicación original: Cesare Brandi (1963) "Restauro", in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Volume XI, Istituto Collaborazione Culturale, Venezia/Roma, cc. 322-332.

Traducción de Ascensión Hernández Martínez y Valerie Magar

Como actividad desarrollada para prolongar la vida de la obra de arte y para restablecer de manera parcial su visión y disfrute, la restauración representa un aspecto fundamental de la cultura y de los estudios histórico-artísticos. Prácticamente esto siempre ha existido en el ámbito de las experiencias empíricas y de la técnica del artesano y del artista. En los tiempos modernos, con el desarrollo de la crítica y la técnica, la restauración ha adquirido una conciencia de sus propios fines y medios mucho más definida, basándose en gran parte en sustentos técnico-científicos y, además, como es obvio, en una metodología crítico-estética, también vinculada con los ideales y conocimientos de diferentes monumentos culturales. A esto han contribuido los museos, las instituciones especializadas y los organismos responsables de la protección de los monumentos, cuyo trabajo en este sector ha adquirido una grandeza determinante.

Concepto de restauración

Por restauración generalmente se entiende cualquier intervención dirigida a devolver la eficiencia a un producto de la actividad humana. Se tendrá entonces una restauración relacionada con objetos industriales y una restauración vinculada con la obra de arte: mientras que la primera terminará imponiéndose como sinónimo de reparación o reipristinación,¹ la segunda diferirá de manera cualitativa, ya que la primera consiste en el restablecimiento de la funcionalidad del producto, en tanto que en la segunda, aunque ese restablecimiento ocurra en ciertos casos, como en la arquitectura, en el ámbito de sus fines secundarios o concomitantes la restauración primaria se refiere a la obra de arte como tal.

Pero el producto especial de la actividad humana al que se da el nombre de obra de arte, lo es por el hecho de un reconocimiento singular que sucede en la conciencia, y sólo después de tal reconocimiento se distingue de manera definitiva de lo que tiene en común con los otros productos. Ésta es la característica peculiar de la obra de arte, en el sentido de que no se investiga en su esencia, sino que se convierte en parte del mundo de la vida, y por lo tanto ingresa a la experiencia individual.

¹ *Ripristino*: reconstitución del aspecto o de la forma original de un monumento mediante la eliminación de añadidos o superposiciones. Nota de las traductoras.

De esta premisa se desprende un corolario básico: cualquier comportamiento hacia la obra de arte, incluyendo la intervención de restauración, depende de que ocurra o no el reconocimiento de la obra de arte como obra de arte. Por lo tanto, también la calidad y modalidad de la intervención de restauración estará estrechamente vinculada con este reconocimiento, e incluso la fase de restauración que de manera fortuita la obra de arte puede tener en común con otros productos de la actividad humana, no representa más que una fase suplementaria relacionada con la calificación que la intervención recibe por el hecho de tenerse que realizar en una obra de arte. De ahí la oportunidad de excluir la restauración, como restauración de la obra de arte, del significado común de restauración, y de articular el concepto basado ya no en los procedimientos prácticos con los que se efectúa, sino en relación con la obra de arte de cuyo estado recibe su calificación.

Sin embargo, la obra de arte, aun diferenciándose de todos los demás productos de la actividad humana, conserva siempre la característica, respecto a las cosas de la naturaleza, de ser un producto de la actividad humana. Y como obra de arte y como producto plantea una doble instancia: la instancia estética, que corresponde al hecho básico de la artísticidad por la cual la obra es obra de arte; y la instancia histórica, que refleja su condición de producto humano en un tiempo y un lugar determinados. Además, el hecho de presentarse al reconocimiento de una conciencia en un tiempo y lugar determinados, le confiere a la obra de arte una segunda historicidad que poco a poco se transfiere en el tiempo.

En este punto se puede definir la restauración, como restauración de la obra de arte, en los siguientes términos: constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte en su consistencia física y en su doble polaridad estético-histórica, con vista a su transmisión en el futuro.

De esta definición surge que el imperativo de la restauración, como aquel más general de la conservación (que no obstante se presenta como restauración preventiva), se dirige en primer lugar a la consistencia material en la cual la imagen se manifiesta. Se plantea así el primer y fundamental axioma: sólo se restaura la materia de la obra de arte.

Pero los medios físicos a los que se confía la transmisión de la imagen no están separados de ésta, sino que son coextensivos de ella: no existe la materia por un lado y la imagen por otro. Y, sin embargo, aunque sea coextensiva de la imagen, no en todo y para todo tal coextensión podrá declararse intrínseca a la imagen. Cierta parte de estos medios físicos tendrá, por ejemplo, una función de soporte, como los cimientos para la arquitectura, la tabla o la tela o el muro para la pintura.

Entonces, si el estado de una obra de arte es tal que su conservación exige el sacrificio o la sustitución de cierta cantidad de los medios físicos con los que se expresó, la intervención deberá realizarse conforme a lo que exija la instancia estética. Pero, por otro lado, tampoco deberá subestimarse la instancia histórica y ésta, además, no se detiene en la primera historicidad; es decir, la que se fundó con el acto de la formulación de la obra, sino que deberá también considerar a la segunda historicidad, que comienza inmediatamente después del acto de la formulación, y continúa hasta el momento y lugar en el que fue reconocida en la conciencia.

La conciliación entre las dos instancias representa la dialéctica de la restauración precisamente como momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte como tal. De ahí el segundo principio de la restauración: debe apuntar a restablecer la unidad potencial de la obra de arte, siempre que sea posible lograrlo sin cometer una falsificación artística o una histórica, y sin borrar ninguna huella del paso de la obra de arte en el tiempo.



ANTIGUO TEATRO DE SAGALASSOS. Turquía. Imagen: Dominio público.

Problemas generales

La materia de la obra de arte

Si subjetivamente se restaura sólo la materia de la obra de arte, como se postuló en el primer axioma, la materia, dado que representa contemporáneamente al tiempo y lugar de la intervención de restauración, requerirá una definición que no puede tomarse de las ciencias naturales, sino que debe obtenerse por vía fenomenológica. Desde este punto de vista, la materia se entiende como "aquello que permite la epifanía de la imagen". Reportada y circunscrita a la epifanía de la imagen, explicita el desdoblamiento entre estructura y aspecto.

Tomemos el ejemplo de una pintura sobre tabla, cuya madera está tan carcomida que ya no ofrece un soporte conveniente: la pintura será entonces la materia como aspecto; la tabla, la materia como estructura, aunque la división puede ser mucho menos clara, ya que, debido al hecho de estar sobre una tabla, la pintura adquiere características particulares que podrían desaparecer una vez transferidas a otro soporte. Por lo tanto, la distinción entre aspecto y estructura resulta ser mucho más sutil que lo que puede parecer a primera vista, y por razones prácticas no siempre será posible mantener una separación rígida. Tomemos otro ejemplo: un edificio derribado a causa de un terremoto, y que en la gran cantidad de elementos supervivientes y en testimonios auténticos se preste aún a una reconstrucción o anástilosis. En este caso, el aspecto no puede considerarse como sólo la superficie externa de los sillares, sino que éstos deberán permanecer como sillares, no sólo en la superficie. Sin embargo, la estructura interna de los muros se podrá cambiar para protegerlos de futuros sismos, y así también la estructura interna de las columnas, si las hay, o de las traveses. Tal es el caso de la reconstrucción de la iglesia de San Pedro en Alba Fucens. En cambio, el caso es inverso para la reconstrucción del templo E de Selinunte, en el que algunos fragmentos de las columnas



IGLESIA DE SAN PEDRO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX. Alba Fucens, Roma. Imagen: Dominio público.



TEMPLO E DE SELINUNTE. Sicilia. Imagen: Valerie Magar.

yacían en el suelo desde hacía mucho más que un milenio, con un deterioro completamente diferente del que habrían sufrido si hubieran permanecido en obra, lo cual determinó la imposibilidad de devolver las partes supervivientes del monumento a su aspecto original. De hecho, los fragmentos corroídos y de colores diversos en el lado en el que yacían en el piso, en relación con aquellos expuestos al aire y al sol, no logran reconstruir la unidad monolítica que postula la columna, incluso si pareciera que se hubiere mantenido la estructura antigua.

En realidad, también la estructura se tuvo que modificar de manera violenta con cemento armado, y con ello no se satisfizo ni la instancia estética ni la instancia histórica, de acuerdo con la cual, en este caso, el monumento debería conservarse ahora como reliquia, en el estado en el que había sido transferido a lo largo del tiempo.

Se han cometido muchos errores funestos y destructivos debido a que la materia de la obra no se investigó en su doble polaridad de aspecto y estructura. Así, una ilusión difundida, que para los fines del arte podría llamarse ilusión de inmanencia, ha hecho considerar idénticos al mármol sin cortar de una cantera dada y al mármol de esa misma cantera que se ha convertido en estatua: mientras que el mármol no tallado posee sólo una composición química idéntica, el mármol de la estatua ha sufrido la transformación radical de ser el vehículo de una imagen; se hizo histórico por obra y gracia de la mano del hombre, y entre su existir como mármol y su ser como imagen, se produjo una discontinuidad insuperable. El hecho de que la materia pueda ser la misma no es suficiente para autorizarnos a completar un monumento inconcluso o alterado, ya que la historicidad que adquiriría la materia por el nuevo uso no debe ser retrocedida en el tiempo, o se cometería una falsificación histórica, además de estética. Es evidente que con base en tal aclaración, el hecho de haber reconstruido la Stoa de Atalo en Atenas con el mismo mármol que se utilizó de origen agrava el error, mientras que la reconstrucción en ladrillo de algunos tramos del Coliseo realizada en el siglo XIX, que fue emprendida sólo para garantizar lo estático de las partes originales que habían sobrevivido, es una muestra de una intervención honesta, por completo fiel a la instancia histórica, aunque, estéticamente, la diferencia de color sea demasiado fuerte. En cambio, la solución de Valadier para las partes desaparecidas del Arco de Tito debe considerarse perfecta, ya que armonizan cromáticamente con las partes originales y varían en la materia empleada (travertino, en lugar de mármol).



STOA DE ATALO. Atenas. Imagen: Dominio público.

Por lo tanto, la materia de la obra de arte nunca es única, incluso cuando la obra es de un material homogéneo –madera, mármol, bronce– debe investigarse como estructura y como aspecto, y en tal caso debe preverse y realizarse la intervención de restauración.

La obra de arte como unidad

El segundo principio postulado para la restauración contempla el restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte. Por lo tanto, el concepto unidad, en referencia a la obra de arte, exige una aclaración sustancial. Y entonces, dado que la obra de arte debe reconocerse como unidad, ¿qué unidad le concierne, aquella del todo o aquella del total? Y dado que le corresponde la unidad del todo, ¿ésta deberá conceptualizarse como la unidad orgánico-funcional que caracteriza al mundo físico desde el núcleo atómico hasta el hombre?

En primer lugar, se enfatiza que, incluso si parece que la primera pregunta concierne a la esencia de la obra de arte, en realidad es una pregunta que surge sólo *a posteriori*, cuando la obra está en el mundo y tiene recepción en una conciencia. Sólo en ese momento, y aún más al tener que practicar una intervención técnica como aquella de la restauración, surge el problema de saber si se debe atribuir la unidad del todo, la unidad verdadera o la unidad del total a la obra de arte. Si de hecho la obra de arte no se tuviera que concebir como un todo, debería considerarse como un total, y por lo tanto debería estar compuesta de partes: esto sería equivalente a volver a proponer para la obra de arte el concepto geométrico que ya, para lo bello, fue refutado por Plotino. Pero la obra de arte en realidad puede presentarse como compuesta de partes, hasta el punto en que, como para un políptico, estas partes pueden separarse materialmente unas de otras, ya que en principio se concibieron como separadas. Sin embargo, incluso en este caso es inevitable concluir que las partes no son verdaderamente autónomas, sino que la partición tiene un valor de ritmo, y en el contexto se pierde el valor individual para fusionarse y reabsorberse en una sola obra. De lo contrario, si las partes permanecen cada una por su propia cuenta, y sólo se abordan materialmente, la obra resultante es un compendio, y aquella reunión tendrá sólo una razón histórica, pero no una validez estética.

Aparece entonces como una ilación necesaria que la atracción especial que la obra de arte ejerce sobre sus partes, cuando está compuesta de partes, es ya la negación implícita de éstas como constitutivas de la obra de arte. Tomemos el caso de una obra de arte que, mucho más que un políptico o una pieza de orfebrería, está compuesta de partes que tomadas por separado no tienen ningún valor formal particular, sino que sólo, a lo sumo, son la fuente de un hedonismo genérico conectado a la belleza de la materia, a la pureza del corte, y así sucesivamente. Tomemos el caso límite; es decir, el de las teselas de los mosaicos y de los sillares de una arquitectura. Sin explicar ahora el valor del ritmo, que sería un retorno a la esencia, queda, desde el punto de vista asumido que es el de la recepción de la obra de arte, que tanto las teselas de los mosaicos como los sillares, una vez disueltos por la concatenación formal en la que el autor los dispuso, permanecen inertes y no conservan ninguna huella, o apenas una huella escasa, de la unidad en que habían sido cimentados por el artista. Por lo tanto, el mosaico y la construcción de sillares representan el caso que demuestra con mayor elocuencia la imposibilidad de que la obra de arte se conciba como un total, cuando en su lugar debe realizar un entero.

Y, sin embargo, esta unidad del entero que debe atribuirse a la obra de arte no puede después conceptualizarse siguiendo los pasos de la unidad funcional u orgánica del mundo de la naturaleza, que puede experimentarse y llevarse a leyes universales, dado que la obra de arte siempre está replegada en sí misma y no se puede experimentar, sino sólo contemplar. Por lo tanto, si un animal no tiene una extremidad, está mutilado o bien deforme; pero la imagen de un animal al que no se le puede ver una extremidad no está mutilada ni deforme, es sólo

la imagen que se ve. Un gato de angora podrá tener un ojo azul y uno verde, y sólo si se le ve de perfil, se supondrá, sobre una base estadística, que el ojo que no se ve también tiene el mismo color, pero un gato de angora pintado de perfil no tiene el otro ojo ni del mismo color ni de otro, simplemente no tiene el otro ojo, porque en la imagen aparece como un gato sólo por un valor semántico limitado a aquello que ha relevado la imagen, no en su unidad orgánica-funcional por la cual un gato tiene dos ojos.



GATO BLANCO Y JARDÍN DE MARIPOSAS. Arthur Heyer (1872-1931), óleo sobre tabla.
Imagen: Dominio público.

Las proposiciones anteriores adquieren una importancia fundamental justo para la restauración, ya que establecen los límites infranqueables de la intervención de restauración en sí misma y, al mismo tiempo, garantizan la extensión de la intervención legítima.

Se puede deducir que si la unidad que compete a la obra de arte es la del entero y no aquella del total, incluso si se rompe físicamente, deberá continuar subsistiendo en potencia como un todo en cada uno de sus fragmentos, y esta potencialidad será exigible en proporción directa a la traza formal que sobreviva en el fragmento.

En segundo lugar, se infiere que si la forma de cada obra de arte individual es indivisible, cuando la obra de arte se separe materialmente se podrá intentar desarrollar la unidad potencial original que cada uno de los fragmentos mantiene en proporción con la supervivencia formal, aún recuperable en éstos.

Con estos dos corolarios se niega que se puede intervenir en la obra de arte mutilada y reducida a fragmentos "por analogía", porque el procedimiento por analogía exigiría como principio la equiparación de la unidad intuitiva de la obra de arte con la unidad orgánica o funcional con la que pensamos la realidad existencial basada en la experiencia.

En consecuencia, la intervención de restauración dirigida a rastrear la unidad original, desarrollando la unidad potencial inmanente en los fragmentos, debe ser contenida para llevar a cabo sólo las sugerencias implícitas en los fragmentos mismos, o fundamentadas en testimonios auténticos del estado original de la obra. Pero esta intervención integradora cae naturalmente bajo la instancia estética y bajo aquella histórica que, en la conciliación recíproca, deberán determinar el momento en el que se tendrá que detener la intervención y la manera de equilibrarla para evitar tanto una ofensa estética como una falsificación histórica.

Tres principios esenciales se basan en la necesidad de esta conciliación. Con el primero de ellos se exige que la integración siempre sea fácilmente reconocible. Por lo tanto, la integración debe permanecer invisible a la distancia a la que debe contemplarse la obra de arte, pero reconocible de inmediato, y sin la necesidad de subsidios especiales, tan pronto como se llegue a una observación cercana. El segundo principio está vinculado con lo que se ha dicho sobre el tema de la obra de arte, es decir, que ésta es insustituible sólo mientras colabora directamente con el aspecto figurativo de la imagen, en la medida en que es aspecto y no del todo por ser estructura. Por último, en el tercer principio se prescribe que toda intervención de restauración no debe hacer imposible; de hecho, debe ser capaz de facilitar las eventuales intervenciones futuras. Sin embargo, sigue habiendo un caso que no se subsume en automático a los tres principios expuestos antes, como en el que, o por el estado extremo de fragmentación de la obra, o por una prevalencia del interés histórico sobre aquel estético, se prefiere no proceder a completar algo. En otras palabras, surge el problema de las lagunas. De hecho, es evidente que incluso si se renuncia a desarrollar el aspecto figurativo residual de la imagen, sería muy difícil dejar a la obra de arte mutilada en el estado en que la tradición de los años la ha dejado. Se plantea así, más allá del restablecimiento de la unidad potencial de la imagen, el problema de las lagunas.

El problema de las lagunas

También este problema surge sólo por parte del usuario de la obra de arte; más aún, es específicamente el problema de la recepción histórica de la obra de arte sin intervención actual o con la mínima intervención.

Una laguna, por lo que respecta a la obra de arte, es, fenomenológicamente, una interrupción en el tejido figurativo, como lo es una interrupción en el texto de una obra que no se ha transmitido íntegramente. Pero aquello en lo que difiere la laguna de la obra de arte de la laguna del texto es que la laguna de la obra de arte asume una importancia en sí, como un aspecto figurativo negativo. La laguna, de hecho, tendrá una conformación, por fortuita que sea, y también podrá tener un color si es sólo una interrupción de la materia como aspecto. Por ejemplo, si consiste sólo en la caída de la capa pictórica o del revestimiento de mármol que cubre una estructura arquitectónica. Como tal, con la conformación (o también con el color) que presenta a la vista, se inserta en el tejido figurativo como figura sobre un fondo, y de inmediato hace retroceder el tejido figurativo como fondo, en lugar de ser figura. Con ello, a la mutilación de la imagen se añade una pérdida de valor intrínseca de la imagen, por la cual las partes intactas también sufren. Por haber intuido confusamente aquello que aquí se expone en términos de la *Gestalt-psychologie*, derivó la primera solución empírica de la "tinta neutra", cuando se rechazaron las integraciones de fantasía y analogía. Con la tinta neutra se buscaba apagar la emergencia en primer plano de la laguna, y se buscaba colocarla en sordina con una tinta que tuviera el menor timbre posible. El procedimiento era honesto, pero empírico e insuficiente.

De hecho, fue fácil objetar que no existe una tinta neutra; que cualquier presunta tinta neutra en realidad influía en la distribución cromática de la pintura, en la cual cada color no tiene un valor de manera aislada, sino por el contexto cromático en donde se encuentra inserido. La solución no podía separarse de la selección de un color, sino de la espacialidad de la pintura, dado que en la retrocesión de la pintura como fondo que determinaba la laguna era necesario obtener que fuera la laguna —por medio de la percepción— la que se convirtiera en fondo de la pintura.

No se trataba, por lo tanto, de atenuar la laguna o de diluir sus márgenes, que de todas era la peor solución, con lo cual se diluía la totalidad de la pintura subsistente, sino que era necesario elegir, respecto del contexto cromático en el que se inserta la laguna, un tono que no hiciera avanzar sino retroceder, y cuando la estática del color lo permitiera, darle a la laguna un nivel más bajo en relación con la superficie de la pintura. De este modo, sin ilusionarse por abolir la laguna, se obtiene que la laguna no se proyecte hacia adelante y no se insiera en el contexto pictórico: simbólicamente permanece como el espacio blanco del fondo en donde cayó la palabra. La solución, en cambio, con la que se reconstituye la continuidad figurativa del contexto pictórico, solución que deberá ser siempre reconocible a simple vista, se asimila con la palabra o las palabras entre corchetes con las que la filología literaria propone reconstruir la continuidad en el sentido de un texto mutilado.

La probidad y la conveniencia para la percepción del método sugiere entonces, de una vez a otra, soluciones simples y adecuadas, como exponer el lienzo o la superficie de la tabla original en la pintura, o de la estructura del muro o del enlucido de un fresco, y la urdimbre de un tapiz o una alfombra.

En cuál de los tiempos de la obra de arte debería de situarse la intervención de restauración

Ya se ha aclarado que la historicidad de la obra de arte es doble, y ahora se puede puntualizar con mayor precisión que son tres los tiempos que deben considerarse para que la intervención de restauración pueda inserirse legítimamente en la obra de arte.

El primer tiempo consiste en lo que permanece la manifestación de la obra de arte mientras es formulada por el artista. El segundo tiempo abraza el intervalo que hay entre el fin del proceso creativo (sin prejuicio del punto, acabada o no, en que la obra haya sido dejada por su autor) y el momento en el que nuestra conciencia recibe la obra de arte. Por último, el tercer tiempo consiste en la recepción misma por parte de la conciencia.

También en este caso, por el hecho de no haber definido bien los tiempos relativos a la obra de arte, han derivado intervenciones de restauración presuntuosas, inoportunas y dañinas. La confusión más sencilla es aquella que identifica el tiempo de la obra de arte con el presente histórico en el que el artista, el observador o ambos viven.

Pero una vez diferenciada en sus tres fases, y dado que la temporalidad de la obra de arte ha entrado a formar parte del mundo de la vida, una confusión de este tipo se vuelve imposible. Resulta claro que de ningún modo la intervención de restauración podrá reinserirse en el momento de la formulación de la obra, retroceder en el tiempo y transformarse de restauración a creación. Ésa es la restauración de fantasía. El segundo momento de la temporalidad de la obra de arte propone, en cambio, problemas sutiles cuando se considera el intervalo que discurre entre el fin del proceso creativo y la recepción de la obra. Parecería de hecho que este lapso no puede volver a estar en la consideración de la obra de arte como objeto estético, porque

ésta ya se ha convertido en inmutable e invariable; pero argumentando de este modo se descuidaría el hecho básico del carácter físico de la obra de arte: dicho carácter físico puede ser mínimo, pero no puede faltar jamás. En relación con la intervención de restauración, es justo este carácter físico el que podrá haber sufrido alteraciones particulares. Pero además de este caso, existe el hecho de las alteraciones, modificaciones que la obra pudo haber experimentado en varias ocasiones a lo largo de su transmisión en el tiempo.

Tanto las primeras alteraciones como las segundas deberán de ser consideradas a la luz de las dos instancias, histórica y estética, pero no podrán nunca dar lugar a la pretensión de inserir la intervención de restauración en este segundo tiempo, siempre anterior a la recepción actual. Por supuesto, aclarado de este modo resolvería una pretensión absurda ya que el tiempo es irreversible, y sin embargo es la pretensión lo que está en la base de la repristinación del siglo XIX.

Excluyendo entonces el primer y segundo tiempos para la intervención de restauración, el único momento legítimo para la acción de restauración es aquel del presente mismo de la conciencia receptora. La restauración, para ser una operación legítima, no deberá de asumir el tiempo como reversible, ni abolir la historia. Además, la acción de restauración, y por la misma exigencia que impone el respeto de la compleja historicidad que compete a la obra de arte, no deberá de plantearse como secreta y casi fuera de tiempo, sino que deberá permitir el modo de ser identificada como evento histórico, tal y como lo es por el hecho de ser una acción humana y de insertarse en el proceso de transmisión de la obra de arte en el futuro. En la práctica, esta exigencia histórica deberá traducirse no sólo en la diferencia de las zonas reintegradas, sino en el respeto de la pátina y en la conservación de muestras del estado previo a la restauración.

Problemas de restauración según la instancia histórica

Si la conciliación de la instancia histórica y de la instancia estética representa la dialéctica de la restauración, y esto no puede realizarse legítimamente sin aquella conciliación, es necesario evidenciar los problemas específicos que plantean una y otra parte, para valorar hasta qué punto la conciliación podrá practicarse sin arbitrariedad o prepotencia. Será entonces necesario, desde el punto de vista de la instancia histórica, iniciar con la consideración de límite extremo; es decir, a partir del momento en el que el sello formal impreso en la materia prácticamente haya desaparecido y el monumento mismo se encuentre casi reducido a un mero residuo de la materia con la que fue compuesto.

Por lo tanto, el primer grado que debe considerarse en la obra de arte para los fines de la instancia histórica proviene de la ruina. Sin embargo, sería un error creer que de la realidad tangible de la ruina pueden extraerse las normas mismas de su conservación, porque con ésta no se define una verdadera realidad empírica, sino que se enuncia una característica que compete a algo pensado al mismo tiempo desde el ángulo de la historia y de la conservación; es decir, no sólo limitado a su consistencia presente, sino en su pasado, del cual extrae el único valor, aquella presencia actual carente en sí de valor o con muy escaso, y en el futuro, el cual debe asegurarse: en cuanto vestigio o testimonio de la obra humana y punto de partida de la acción de conservación. Una ruina será, por lo tanto, todo aquello que testimonia la historia humana, pero con un aspecto muy diferente y casi irreconocible con respecto al original.

Éste es el único caso en el que por la degradación de la obra de arte en ruina, también puede asimilarse a la ruina de una obra de arte la ruina de lo que nunca fue obra de arte y ni siquiera obra del hombre, pero que, aunque sea un elemento natural, constituye un testimonio histórico: como el tronco seco del roble de Torcuato Tasso en San Onofrio en Roma, que se debe conservar para el futuro como si fuera la ruina de una escultura de madera.



44 A. ROMA. Quercia del Tasso.

EL ROBLE DE TORCUATO TASSO. Roma. Imagen: Dominio público.

Es evidente que la restauración, cuando se refiere a la ruina, sólo puede consistir en la consolidación y conservación de la materia de que consta la ruina. Sin embargo, no debe considerarse obvio el juicio del momento en que la obra de arte casi desaparece para convertirse en ruina —como lo era la *meta sudans* en Roma—, y cuando en cambio los vestigios formales supervivientes la rescatan de ser definida como ruina y permiten una intervención de restauración no limitada a la pura conservación. Es discutible el ejemplo de la iglesia de Santa Clara en Nápoles, completamente destruida en su maravillosa recreación (no restauración, nótese) del siglo XVIII, y reaparecida tras los bombardeos como una iglesia gótica angevina, además con mutilaciones gravísimas e irreparables que no podían ni siquiera contar con la supervivencia de soluciones arquitectónicas análogas; hubiera sido mejor si se conservara como ruina en lugar de ser restituida a una forma que, tal y como ahora se ve tras la intervención innovadora (no restauración, ni recreación), ciertamente no tuvo nunca. La conservación como ruina habría mantenido aquello que es cierto en el monumento, una eficacia evocadora infinitamente más rica de la que permiten las reintegraciones esquemáticas y rígidas que recibió.



META SUDANS. Roma. *Imagen: Valerie Magar.*



BASÍLICA DE SANTA CLARA. Nápoles. *Imagen: Dominio público.*

Pero el problema crucial, conforme a la instancia histórica, consiste en la conservación o remoción de los añadidos y, en segundo lugar, en la conservación o remoción de las reconstrucciones. Claro, mientras que en el caso de la ruina la mayoría de las veces la instancia histórica será única, en los añadidos y las reconstrucciones el problema no es sólo histórico sino también estético. Sin embargo, el problema debe examinarse en el campo histórico, en primera instancia.

Desde el punto de vista histórico, el añadido y la interpolación sufrida por una obra humana no es sino un nuevo testimonio del quehacer humano y del tránsito de la obra de arte en el tiempo: en este sentido, el añadido no difiere, por esencia, de aquello que es el cepo original y tiene los mismos derechos a ser conservado. En cambio, la remoción, aunque también sea el resultado de una acción realizada en un determinado momento y se insiera igualmente en la historia, en realidad destruye un documento y no se documenta a sí misma, por lo que podría llevar a la destrucción y por tanto a la obliteración de un traspaso histórico importante al futuro, y en cualquier modo a la falsificación de un dato.

Por lo tanto, de las consideraciones precedentes se deriva que la conservación de los añadidos debe ser la norma, y su remoción la excepción. Todo lo contrario de aquello que el empirismo del siglo XIX y los siempre recurrentes vándalos (véase por ejemplo la reciente, así llamada, restauración del Santo Domingo de Siena) aconsejarían para las restauraciones.

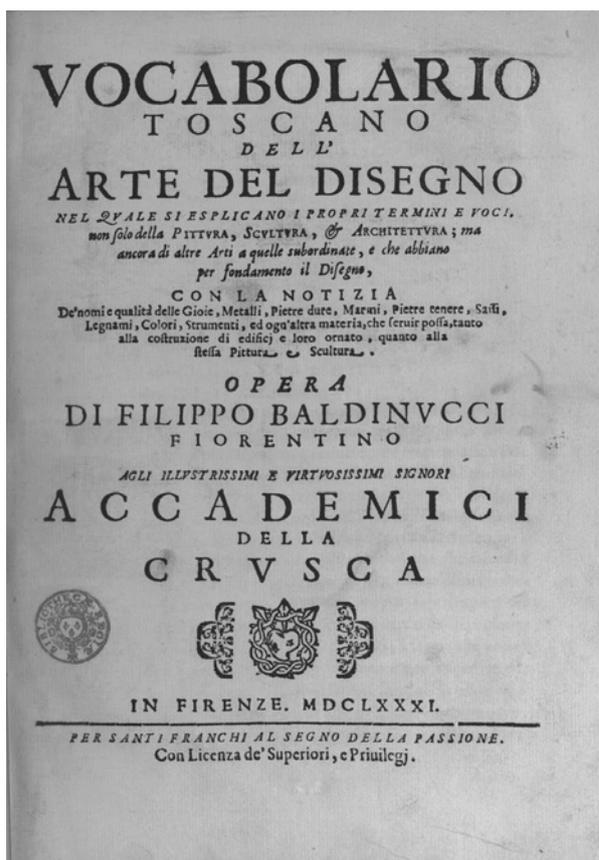
La pátina según la instancia histórica

Existe un caso en que el añadido identificable en la obra de arte no se presenta necesariamente como el producto de una acción, y es aquella alteración o sobreposición que ha recibido el nombre de pátina.

La pátina no representa una concepción romántica incluida en el siglo XIX dentro del gusto por la pintura antigua, sino que se encuentra ya como noción articulada y definida en el siglo XVII en el *Vocabolario delle arti del disegno* de Baldinucci, cuando encontró una acogida natural en los talleres o estudios de los artistas. Incluso antes del siglo XVII, sería arbitrario afirmar que no fuera identificada y que los artistas no contaran con ella, con las modificaciones, siempre bien conocidas, aunque no exactamente previsibles, que el paso del tiempo genera en la materia de la obra de arte. En ciertos casos, como para la pintura y escultura griegas, ciertos procedimientos documentados históricamente, aunque desconocidos en la materia, atestiguan que la pérdida de tono, el apagado de una materia demasiado brillante, se deseaba sin esperar a la obra del tiempo, con los procedimientos del *atramentum* de Apelles y la *ganosis* de las estatuas. Pero al tener que examinar la pátina en su legitimidad o ilegitimidad para la restauración, y no ya dentro de determinadas tradiciones histórico-artísticas, desde el punto de vista histórico se debe reconocer que es un modo de falsificar la historia en sus testimonios (como lo son también las obras de arte), si éstos son depurados de su antigüedad, si se obliga a la materia a adquirir una frescura, un corte limpio, una vehemencia que contradiga la antigüedad que la obra atestigua.

Cualquier privilegio de la materia sobre la actividad del hombre que la ha forjado no se puede admitir por la conciencia histórica, dado que la obra tiene valor por la actividad humana que la ha forjado y no por el valor intrínseco de la materia: valor comercial que es irrelevante en la recepción de la obra como obra de arte.

Por lo tanto, desde el punto de vista histórico, la conservación de la pátina como conservación de aquel particular ofuscamiento que la novedad de la materia recibe a lo largo del tiempo y que es, por lo tanto, testimonio del tiempo transcurrido, no sólo es aconsejable sino requerida de manera obligatoria.



VOCABULARIO TOSCANO
DE LAS ARTES Y EL DISEÑO.
Filipo Baldinucci.
Imagen: Dominio público.

Problemas de restauración según la instancia estética

Sometiendo a la instancia estética a los mismos problemas que se han examinado a la luz de la instancia histórica, resultará evidente que la ruina sólo puede tratarse como ruina, y la intervención de restauración debe desarrollarse, por lo tanto, únicamente en dirección de la conservación y no de la reintegración. Por esto, en este primer grado de la acción de restauración no puede haber materia de confrontación entre instancia histórica e instancia estética.

La situación cambia cuando se pasa al problema de la conservación o a la remoción de los añadidos y de las reconstrucciones, ya que éstos raramente estarán superpuestos a las ruinas, y más bien sobre obras perfectamente vitales, en las que la tentación de repriminación puede actuar con mucha fuerza.

Como afirmación general, en lo que respecta a la instancia estética, el añadido debería de ser retirado. Se invierte el problema en relación con lo que se reconocía con base en la instancia histórica. Pero la contradicción, en la mayoría de los casos, será más aparente que real. De hecho, el imperativo de la remoción del añadido no puede ser obligatorio más que en el caso de un añadido que se haya realizado sin una reelaboración del texto completo, ya sea pictórico, escultórico o arquitectónico, sino como una irrupción irrespetuosa del monumento, únicamente debida a un vulgar utilitarismo o a una moda veleidosa.

En cualquier caso en el que el añadido o la modificación se haya hecho de tal modo que se moldee otra vez el texto precedente en una nueva unidad formal, o que represente una inserción explícitamente elaborada de forma que concilie dos figuraciones teóricamente discordantes, el imperativo de la conservación será tan perentorio para la instancia estética como para la instancia histórica.

Véase el caso de la fachada de Santa María en Cosmedin, en Roma, exquisitamente reelaborada en el siglo XVIII y cancelada sin pensar, cuando el monumento, en su versión más antigua, no presentaba ninguna preeminencia sobre la nueva forma recibida. Más aún lo sería el caso del interior de San Juan de Letrán, con el magnífico revestimiento plástico que le dio Borromini. Y los ejemplos podrían ser infinitos, ya que en la mayoría de los casos las modestísimas y provinciales arquitecturas románicas y góticas desde el Renacimiento y hasta el siglo XVIII han sido transformadas en monumentos de notable, y a veces excepcional, valor arquitectónico.



BASÍLICA DE SAN JUAN DE LETRÁN. Roma. Imagen: Valerie Magar.

Ni siquiera en una pintura o una escultura se puede asegurar que el añadido o la reconstrucción deban siempre removerse. Véase el ejemplo de la *Madona de Lippo Dalmasio* en el Baraccano en Boloña, repintada y completada por Cossa; o la *Madona del Bordone* de Coppo di Marcovaldo (iglesia de Santa María de los Sirvientes en Siena), repintada en parte cerca de 50 años después, por un discípulo de Duccio di Buoninsegna; y entre las esculturas, aquella del púlpito de Nicola Pisano en Siena, reconstruida con los añadidos muy elaborados de Riccio. Se trata siempre de casos en los cuales la remoción de los añadidos sería una locura, incluso para la instancia estética.

Incluso en aquellos casos en los que parece evidente que se deba promover sin duda alguna la remoción de un añadido, como para las coronas impuestas a las imágenes sacras, a menudo con graves daños materiales por los clavos y las abrasiones, ésta se debe a veces postergar. El ejemplo más característico es el del famoso *Volto Santo* de Lucca (San Martino), cuyo multiseccular adorno forma parte de la imagen y de las almenas del sepulcro de Cecilia Metella, o en el arco de Augusto en Rímini. Las nuevas entidades híbridas resultantes tienen el derecho de ser respetadas también por la instancia estética.



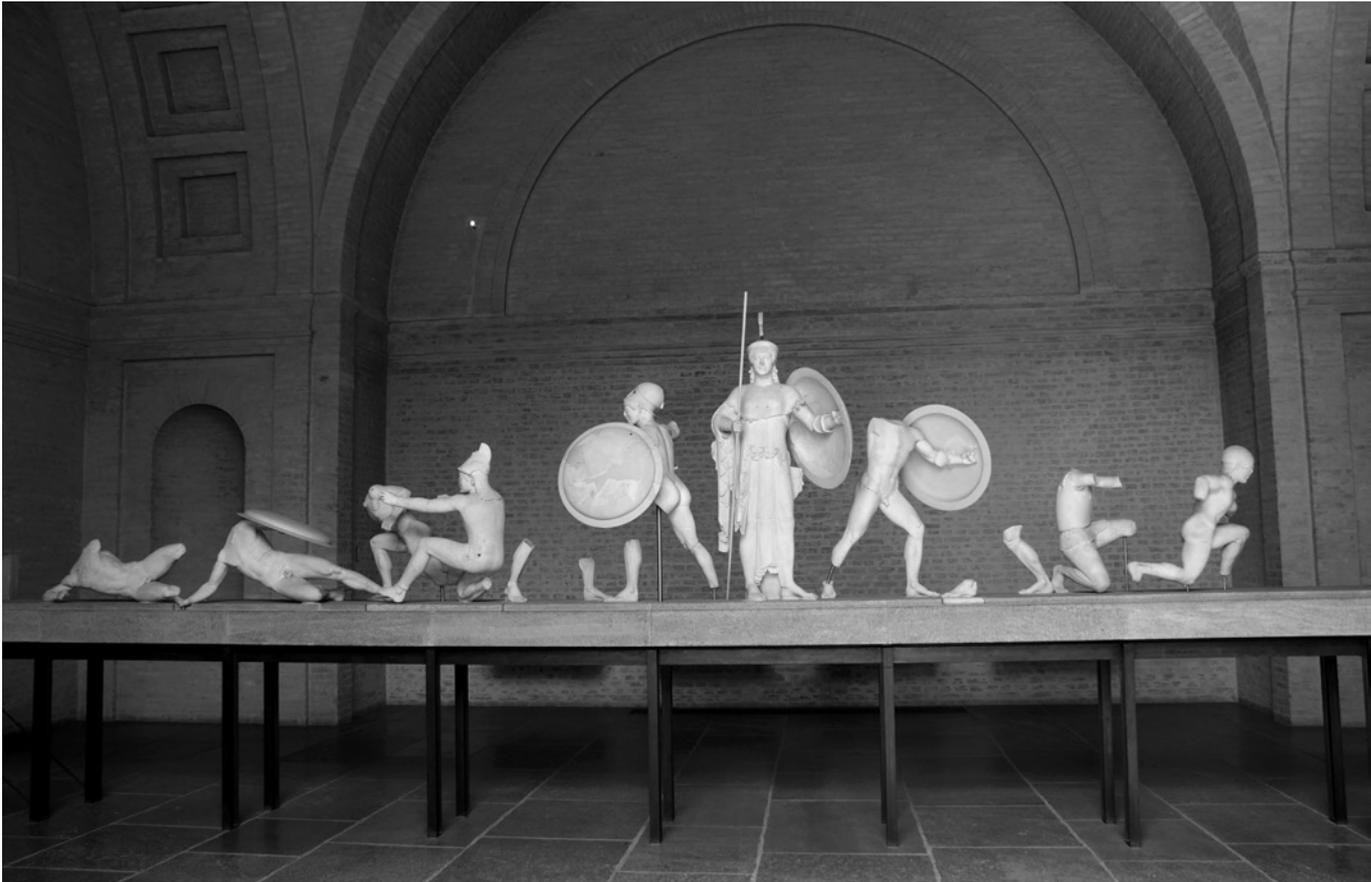
MADONNA DEL BARACCANO. Pintura al fresco, Francesco del Cossa, 1472, Bolonia. Imagen: Dominio público.



SEPULCRO DE SANTA CECILIA METELA. Roma. Imagen: Valerie Magar.

Si se pasa el problema de los añadidos al de las reconstrucciones, aunque no siempre se pueda mantener una distinción clara, no cabe duda de que la reconstrucción, por la dosis mayor o menor de arbitrariedad y de fantasía que contiene, debería de poder eliminarse, siempre y cuando su supresión pudiera dar lugar a una restitución del estado *quo ante*. Pero por desgracia esta restitución casi nunca será posible, tanto en arquitectura como en escultura, ya que la reconstrucción altera los puntos del contexto antiguo con el que se vinculaban, de tal modo que la remoción de la reconstrucción dejaría a la obra con una nueva mutilación, con frecuencia más nociva, visible, que la reconstrucción misma. Esto se puede decir especialmente para el uso común hasta el siglo XIX de completar las estatuas antiguas mutiladas con fragmentos añadidos y elaborados *ex novo*. Para aplicar estos nuevos fragmentos, la fractura antigua debía cortarse o nivelarse, o incluso ajustarse para encajar de modo que, al retirar ahora el fragmento añadido, aquel corte mecánico descubierto constituyera una nueva mutilación, mientras que era más fácil eliminar la reconstrucción o el añadido mentalmente.

Así sucedió con el *Apolo Belvedere* en el Vaticano, y también sería el caso de las estatuas de los frontones de Egina (Munich, Staatliche Antikensammlung) si se retiraran los añadidos por Thorvaldsen. Fue también un grave error recomponer, más allá de las copias, el *Laocoonte*, de acuerdo con una versión conceptualmente más cercana a la original, ya que el grupo, antes de la última intervención, era aquel transmitido de Miguel Ángel a Montorsoli en el siglo XVI, y que había adquirido su lugar en la historia del arte.



FRONTÓN DEL TEMPLO DE AFAYA, Egina. Gliptoteca de Múnich. Imagen: Dominio público..

La pátina según la instancia estética

Pudiera parecer que para la instancia estética, en un solo caso resultaría legítima la conservación de la pátina; es decir, cuando el apagamiento de la excesiva viveza de los colores bajo el velo del tiempo haya sido previsto de forma expresa por el autor. Pero sería un grave error limitar la conservación de la pátina a estos casos muy raros para determinar si hay más de una excepción. En realidad, el problema de la conservación de la pátina, desde el punto de vista estético, se resuelve con base en la propia fenomenología de la obra de arte.

La clave para la solución la ofrecerá la materia que constituye a la obra de arte. Puesto que la transmisión de la imagen se produce por hecho y acto de la materia, y que el papel de la materia es ser transmisora en sí y por sí, nunca deberá prevalecer sobre la imagen, sino estar subordinada a ésta. Por esto, la pátina, desde un punto de vista estético, es la imperceptible impalpable sordina que el tiempo sobrepone a la materia, que se ve constreñida a mantener su rango más modesto en el seno de la imagen. Con esto se legitima, también desde el punto de vista estético, la conservación de la pátina. Sólo entonces, en segunda instancia, se puede descender del puro enunciado teórico para indicar aquella clase de casos en los cuales la pátina no constituye sólo el sojuzgamiento de la materia a la epifanía de la imagen, sino incluso una potenciación cromática, como ocurre con la arquitectura. Hace más de cuatro siglos que se reconoció esta contribución de la belleza del tiempo a los monumentos, admitida por poetas y pintores que han capitalizado el flujo cromático de la pátina y que, por ejemplo, no hace muchos años, la costosa e irrespetuosa limpieza del Coliseo quiso destruir.

Por último, es necesario destacar el extremo peligro y la extrema dificultad que para una pintura implica la remoción de la pátina, tan estrechamente unida a barnices y veladuras, que puede provocar su ruina si se trata impulsivamente, como si todo lo que retiraran los disolventes de mediano poder debiera considerarse, para las pinturas antiguas, una superposición indebida. El clamor desatado, por desgracia en vano, por las agresivas limpiezas realizadas en algunas de las obras maestras de la pintura italiana y flamenca en la National Gallery de Londres demuestra los daños incalculables e irremediables que produce el empirismo disfrazado de falso científicismo, en la restauración como en otros campos.

La restauración preventiva

La restauración preventiva es una dirección inusual que podría también inducir al error de creer que puede existir una especie de profilaxis que, aplicada como una vacuna, puede inmunizar a la obra de arte en el transcurso del tiempo. Al contrario, por restauración preventiva debe entenderse todo aquello que busca prevenir la necesidad de una intervención de restauración, de modo que la restauración preventiva no resulta menos importante que la restauración efectiva. Las autoridades dedicadas a la conservación de las obras de arte deberían dirigirse hacia la restauración preventiva.

La importancia de la restauración preventiva, como prevención y salvaguarda, está naturalmente afirmada en la definición de restauración, identificada en el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, y ya no con base en los procedimientos técnicos exigidos por la intervención de restauración.

Como prevención y salvaguarda de la obra de arte, la restauración preventiva toma las direcciones más variadas, y la definición de estas direcciones deberá deducirse de la naturaleza de la obra de arte. En la medida en que la obra de arte se define en primer lugar en su doble polaridad, histórica y estética, la primera línea de investigación será aquella relativa a determinar las condiciones necesarias para el disfrute de la obra, como obra de arte y como monumento histórico.

En segundo lugar, la obra de arte se define por la materia o por las materias de las que está compuesta: aquí la investigación deberá centrarse en el estado de consistencia de la materia, y sucesivamente en las condiciones ambientales, en la medida en que permitan, hagan precaria o amenacen directamente a la conservación.

Es claro, en este punto, que al igual que en la restauración efectiva, deberán confluír en la restauración preventiva los resultados, descubrimientos, las invenciones científicas que estén relacionadas con los campos que interesen a la subsistencia de la obra de arte: de las investigaciones sobre la luz y sobre los efectos de la luz, y la elección de fuentes de iluminación; e igualmente para el calor, la humedad, las vibraciones, los sistemas de acondicionamiento, de embalaje, de suspensión, de desinfección.

En este sentido, la lista jamás podrá ser definitiva, sino que requerirá de actualizaciones continuas.

*