

CONSIDERACIONES EN TORNO A LA CONSERVACION DE BIENES CULTURALES

Aplicaciones prácticas en la provincia de Murcia



Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia de Alfonso X el Sabio

Sres. Académicos

Excmos. e Ilmos. Sres.

Mis primeras palabras, señores académicos e ilustres amigos, tienen que ser de obligado reconocimiento a quienes de manera tan especial me distinguen al llamarme a formar parte de esta Corporación tan profundamente enraizada en la vida cultural de esta ciudad a la que, por tantos motivos, me siento vinculado.

El honor que me hacéis le estimo tanto que no puedo ocultar que, al recibirle, la satisfacción y el temor se dieron cita. Satisfacción por la distinción que supone el ser uno más entre vosotros, temor por estimar que ha sido vuestro afecto, más que mis méritos, lo que ha motivado una elección que de todo corazón agradezco y a la que correspondo, emocionado, pronunciando con expresiva sinceridad la palabra "gracias".

Cuando vuestro Presidente, el Excmo. Sr. D. Agustín Virgili, me comunicó el acuerdo de la Academia y me indicaba la necesidad de escribir un discurso para el acto de la recepción, me puse a pensar en el tema que había de desarrollar y en el deseo de que tuviera un interés general y que, al mismo tiempo, se refiriera a algunos aspectos murcianos, pensé que podría ser interesante hacer algunas consideraciones acerca de un problema



que en los actuales momentos ha llegado a constituir universal preocupación, con el que por razones profesionales estoy relacionado y que ha tenido repercusiones efectivas en algunas obras de arte y objetos arqueológicos de esta provincia a los que me referiré en rápida ojeada.

Versará mi discurso sobre el tema "CONSIDERACIONES EN TORNO A LA CONSERVACION DE BIENES CULTURALES. APLICACIONES PRACTICAS EN LA PROVINCIA DE MURCIA".



CONSIDERACIONES EN TORNO A LA CONSERVACION DE BIENES CULTURALES

Aplicaciones prácticas en la provincia de Murcia

POR

GRATINIANO NIETO GALLO

LA CONSERVACION DEL PATRIMONIO CULTURAL

En la antigüedad ya existió preocupación porque las obras de arte perduraran lo más posible (1). Los griegos contemplaban con tristeza como las columnas de madera de sus viejos santuarios y sus veneradas "xoanas" de madera también se degradaban por efecto de la acción irreversible del paso del tiempo y de los agentes destructores.

En Queronea, refiere Pausanias, se hacen ungüentos de flores, lirio, rosa, narciso e iris, medicina para los dolores de los hombres. El de rosas sirve, untando con él, para preservar de la corrupción a las imágenes de madera (2).

El propio Pausanias, refiriéndose al Pecilo escribió: "Hay allí escudos de bronce con una inscripción atribuyéndoles a los de Escione y sus aliados, y otros *untados de pez*, para preservarlos de la intemperie y la humedad, que dicen ser de los lacedemonios cogidos en la Isla Esfacteria" (3), y Plinio atestigua que los barnices protectores eran también conocidos al escribir: "célebre entre todos aquel de Apeles, el cual, además de defender la pintura, la cubría con una agradable pátina que daba tono a los colores" (4).

(1) Cagiano de Azevedo, M.: *Conservazione e restauro presso Greci i Romani* Bollettino dell'Istituto Centrale del Resturo 9-10. Roma. 1952.

(2) Pausanias: *Descripción de Grecia*, IX, XLI, 7, traducción de A. Tovar, Universidad de Valladolid. 1946.

(3) Id. I, XV, 4.

(4) Plinio: *Naturalis Historia* XXXV, 97.



De unos años a esta parte se ha puesto de manifiesto un interés creciente en todos los países por atender a la conservación y restauración de su patrimonio artístico y arqueológico, por entender que es un legado fraguado de generación en generación, expresivo como ninguno de la cultura y de la historia de un pueblo, a cuyo disfrute tenemos derecho, y a cuya conservación estamos obligados para poderle transmitir, acrecido, a las generaciones que han de sucedernos.

La complejidad de este Patrimonio es tan grande que, al mismo tiempo que se ha despertado el interés por su conservación, se ha puesto de manifiesto que no cabe bajo la denominación tradicional de "Patrimonio Artístico", por lo que ha sido necesario utilizar una denominación más amplia, como es la de "Patrimonio cultural", a cuya defensa y protección se aplican en todos los países y es objeto de especial atención por los organismos internacionales, especialmente por la UNESCO y por el Consejo de Europa. (5).

Pero antes de seguir es obligado precisar y ponernos de acuerdo en torno a lo que se entiende por *Patrimonio* o por *Bien cultural*.

La UNESCO incluye en la categoría de Bienes Culturales, a todos aquellos que por encima de su valor intrínseco o utilitario, tienen valores específicos ajenos a aquellos, valores que únicamente pueden ser apreciados desde el ángulo de su significación Científica, Artística o Histórica, en una palabra, desde el ángulo cultural (6) y en este aspecto su situación dominical no puede ni debe ser considerada como si de un bien ordinario y corriente se tratara, ya que los bienes culturales, por el mero hecho de serlo, no pertenecen, en cuanto a su significación y en cuanto al mensaje que son capaces de transmitir, no pertenecen tan sólo al individuo que les posee ni al lugar o a la nación donde radican, sino que su significación es de tal naturaleza que, desde el punto de vista cultural y espiritual, pertenecen a la colectividad y pertenecen a las generaciones presentes y a las futuras generaciones, de lo que se deriva la obligación que los individuos y los Estados tienen de asegurar y garantizar, por todos los medios a su alcance, la transmisión de esta clase de bienes a las generaciones futuras, como patrimonio que son de los hombres de hoy y de los que vendrán mañana (7).

(5) Unesco: *La Conservación de los Bienes Culturales*. Vol. XI de Museos y Monumentos, París 1969.

(6) Daifuku, H.: *La importancia de los Bienes Culturales*. En «Museos y Monumentos, XI». *La conservación de los Bienes Culturales*. Unesco, París, 1969, p. 21-29.

(7) Cuevas, Miguel: *La naturaleza jurídica de los bienes afectados al culto oficial*. Cuadernos de Política I. Revista de Occidente. Madrid, 1931.

Almeida, F. P. de: *Proteção Jurídica Internacional da Obra de Arte*, XVI Congresso Internacional d'Históire de L'Art. Lisboa. 1949.



En esto radica el empeño que todas las naciones conscientes de su misión histórica están poniendo en la conservación y restauración de este rico y variado patrimonio cultural a pesar de los difíciles y complejos problemas que su conservación plantea (8).

CONSERVACIÓN-RESTAURACION. SIGNIFICACION Y ALCANCE DE ESTOS VOCABLOS

Al llegar aquí es necesario que nos pongamos también de acuerdo acerca del verdadero significado y de la evolución conceptual que han sufrido, dos palabras con las cuales hemos de enfrentarnos reiteradamente a lo largo de este discurso, ya que el alcance que a una y otra demos informará la postura que sobre estos problemas hayamos de adoptar.

Dado el estado actual del tema, si, entre un público no especializado se habla de que una obra de arte ha sido sometida a un tratamiento de conservación tendrá que realizar un esfuerzo mental para reducir a esquema lo que este proceso representa.

En cambio, si le decimos que una obra de arte ha sido restaurada, inmediatamente forma juicio y reconstruye con su imaginación una serie de delicadas operaciones a que, unos hombres especialmente preparados, haciendo uso de unas recetas más o menos empíricas y de unos secretos de taller celosamente guardados y no menos celosamente transmitidos, han sometido a la obra de arte puesta a su cuidado.

Pero si este concepto podía ser válido hace unos lustros, si esta idea simplista es aceptada por el vulgo, no podemos, sin embargo, identificarnos con ella y por eso es necesario que, antes de seguir, precisemos y fijemos estos conceptos, teniendo en cuenta la actual corriente, ya que ellos son como la piedra angular en que ha de descansar toda la doctrina que vamos a exponer.

Conservar, dice el Diccionario de la Real Academia, es mantener una cosa o cuidar de su permanencia. *Conservación*, es la acción o efecto de conservar.

Restaurar tiene, según la propia Academia, tres acepciones: 1.ª recuperar o cobrar, 2.ª reparar, renovar o volver a poner una cosa en aquel

Cantuchi, Michele: *La tutela giuridica delle cose d'interesse Artistico o Storico*. Padua, 1953.

Martín Mateo, Ramón: *La propiedad monumental*. Revista de Administración Pública, n.º 49. Madrid, 1966.

(8) El Consejo de Europa, en la reunión de Ministros celebrada en 1970, se ha ocupado de la necesidad de dictar disposiciones de rango y alcance internacionales, tendentes a la circulación y venta de obras de arte pertenecientes a los Estados miembros



estado o estimación que antes tenía; 3.ª reparar una pintura, escultura, edificio, etc. del deterioro que ha sufrido.

Estas definiciones filológicas son bien expresivas y claras, a pesar de lo cual las discusiones a que han dado lugar son tan numerosas como antiguas y al repasar los principales autores se saca la impresión de que sienten como una delectación especial en hacer problemático y confuso lo que es diáfano y claro, a no ser que sobre el problema se quiera entablar una cuestión bizantina cuyo final no se llega a entrever.

Ojeando panorámicamente los tratadistas se echa de ver que desde antiguo hay una cierta confusión entre ambos términos; indistintamente se usa el uno o el otro para designar análogas intervenciones, es cierto que no faltan quienes distinguen de manera clara entre conservar y restaurar y adoptan postura ante una y otra acción, y de estas tomas de postura, así como del confusionismo a que hemos aludido, hay numerosos testimonios. Entre ellos vamos a espigar algunos que ejemplifiquen lo que acabamos de afirmar.

Cagiano de Azevedo recoge que ya "San Cipriano señala que no se debía, con la restauración "de complemento", alterar la obra de arte primitiva so pena de hacer una acción injuriosa para con la obra de arte misma y para con su autor" (9).

Frente a esta actitud respetuosa, vemos como en el siglo XVII se adopta una postura distinta. Rubens, que acompañó hasta Valladolid un conjunto de copias de Rafael hechas por Pietro Facchetti, regaladas por el Duque de Mantua al Rey de España, al desembalarlas, las encontró muy estropeadas por la humedad y escribió al Secretario del Duque notificándole que "todos los accidentes que sufrieron quedaron con el aspecto de obras antiguas" (10).

El siglo XVIII es decisivo en la Historia de la Restauración (11). Durante él se escriben los primeros manuales para restauradores que, aun-

(9) Cagiano de Azevedo, M.: *Bolletino dell' I. C. del Restauro*, n.º 9-10. Roma, 1952, p. 60.

(10) G. Bazin: *Le temps des Musées*. París, 1967 p. 117. Sobre historia de la Restauración y su importancia para la Historia del Arte. cf. Marijnissen: *Degradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'Art*. París, 1967. p. 21.

En España a pesar de que se ha contado siempre con buenos restauradores y hasta con algunos tratadistas teóricos, la historia de la restauración está por hacer. Ello justifica que hayamos incitado a algunos alumnos a que elijan este tema para sus trabajos de licenciatura y para sus tesis doctorales. Son tres los que en estos momentos se ocupan, bajo nuestra dirección, en revisar archivos, y en acopiar datos tendentes a poder conocer lo que ha sido y cómo se ha desarrollado la restauración de las obras de arte en España y a saber quiénes han sido sus principales cultivadores y los procedimientos y criterios con que llevaron a cabo sus trabajos.

(11) Cagiano de Azevedo, M. A.: *Una scuola napoletana di restauro nel XVII e XVIII secolo*. Boll. I. C. R. Roma, I, 1950, p. 44.



que no aparecen con carácter independiente, sino en forma de capítulos sueltos insertos en obras generales, ejercen decisiva influencia. Es el siglo en que las técnicas del *reentelado*, *engatillado*, *transposición*, etc., toman carta de naturaleza junto a los restauradores como Pernety, Hacquin, Picault, etc., Venecia y París se convierten en activos centros de restauración y es sorprendente comprobar que muchos principios formulados y practicados por los restauradores venecianos tienen en la actualidad plena vigencia, aunque otros están sometidos a discusión: "Debe respetarse el agradable tono general de viejas pinturas", dice; que "el restaurador se abstenga de todo añadido arbitrario", escribe en otro lugar.

Sorprende que paralelamente a estas doctrinas se desarrollara el que se ha llamado "oscurantismo" en la restauración, o sea la actuación de restauradores afanosos de trabajar en secreto y de hacer alarde de utilizar procedimientos y fórmulas misteriosas; es también el momento en que la máxima aspiración de algunos restauradores era devolver a un cuadro dañado su aspecto original después de haberle restaurado y la máxima aspiración y alarde de maestría de muchos era conseguir que las partes retocadas o rehechas por ellos no se distinguieran del original. Dumesnil, de Bruselas, y Collins, de Amsterdam, etc., fueron maestros consumados en esta clase de restauraciones integradas; es también la época en que las luchas profesionales se personalizan y se ponen de manifiesto de tal manera que trascienden el ámbito puramente profesional para tomar matices políticos. La actitud de Picault en relación con la organización de un concurso público para restauradores, a lo que se oponía la Comisión del Museo de Louvre, cuya apertura se preparaba por entonces, es bien elocuente (12).

El siglo XIX conoce una actividad extraordinaria, aunque no siempre los trabajos se desarrollaron con criterios razonables, a pesar de que no faltó doctrina correcta que distingue entre lo que es Conservación y lo que es Restauración y aconseja el camino a seguir. En este sentido son expresivos los consejos de Adolphe Napoleon Didron (1806-1867): "Conserver le plus possible, réparer le moins possible, ne restaurer a aucun prix", los cuales son concordantes con los que por su parte expusiera Camilo Boito en su "Regla de oro del restaurador": "Guardar debo a los

Stübel, M.: *Gemälde restaurationen in 18 Jahrhundert*, en «Der Ciceron», XVIII, 1926, p. 122-135.

id. *Gemälderestaurationen un ihre Geschichte*, en *Museunskunde*, IX, 2-3, 1937, p. 51-60.

Borrelli, Licia: *Restauro e restauratori di dipinti in Francia del 1750 al 1860*. Boll. I. C. Restauro, Roma, 3-4, 1950, p. 71.

(12) Cf. Marijnissen: *Degradation, Conservation et Restauration de l'oeuvre d'Art*. Bruselas, 1967, 2. vols.



viejos monumentos su venerable y pintoresco estilo —y si añadidos y acabados preveo— que a mi pesar evitar no consigo— haré de modo que todos entiendan— que mi obra es moderna” (13). De esta forma Boito se anticipa a ideas que luego han sido plenamente incorporadas a la teoría y en muchos casos a la práctica de las tareas de conservación de obras de arte.

Paralelamente se echa de ver una preocupación general por estos problemas. En documentos de los archivos de Bruselas del siglo XIX se habla, ya de “reparaciones” que es preciso efectuar en pinturas, ya de “restauraciones”; también se alude al *estado de “conservación”* pero no a *trabajos de conservación* (14).

Se conocen numerosos nombres de artistas restauradores y numerosas obras lamentablemente restauradas. Nombres como Picault y Le Brun en París, Pietro Palmaroli y sobre todo Etienne le Roy en Bruselas, imponen criterios y normas no siempre acertados que dan lugar a censuras y críticas coincidentes por la atención creciente que presta el gran público a los problemas de restauración de obras de arte sobre todo a partir del comienzo de la segunda mitad del siglo XIX.

El retoque plenamente integrado y sobre todo los repintes abusivos casi siempre están a la orden del día, el restaurador no vacila en aplicar nuevos “glazis” y veladuras en zonas que han quedado “crudas” como consecuencia de una limpieza demasiado enérgica, la que no vacila en atenuar mediante una falsa “pátina” cuya palabra entre los neoclásicos y los románticos adquiere fuerza casi mágica, hace entornar los ojos y al pronunciarla se recrea quien lo hace de tal manera que da lugar a veces a situaciones verdaderamente pintorescas cuando no totalmente equivocadas. Se registra un divorcio entre los tratadistas teóricos y los restauradores prácticos. Los primeros acentúan cada día más la separación entre conservación y restauración (15), se manifiestan opuestos al retoque integrado, empieza a hablarse de “retoques discernibles”, se coloca y enjuicia a la restauración en el plano cultural y por vez primera se pone en tela de juicio la oportunidad o no de la restauración. Gracias a estos planteamientos a lo largo del siglo XIX se van echando las bases teóricas que permitirán entrar en el siglo XX por caminos que, si no totalmente desbrozados, están al menos trazados para podernos adentrar por ellos.

(13) Boito, C.: *Il restauratori*. Florencia, 1884.

(14) J. P. Sossons: *Les Primitifs Flamandes de Bruges. Aports des Archives Contemporains*, 1815-1907. Bruselas, 1966.

(15) Dèon, H.: *De la Conservation et de la restauration des tableaux*. París, 1851.

Calvacaselle, G. B.: *Sulla Conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte...* Rivista del comuni italiano, 1863.



Se escriben los primeros tratados sistemáticos sobre restauración y conservación (16); por su parte Pettenkoffer trata de aplicar procedimientos basados en métodos científicos y técnicos a la conservación y regeneración de barnices (17) y aun cuando el sistema no diera a la larga los prometedores resultados con que se presentó tiene el mérito de que fue de este ensayo del que arranca un nuevo planteamiento de los problemas que afectan a la conservación a los elementos materiales de las obras de arte partiendo de las Ciencias experimentales cuyos resultados han llegado a alcanzar niveles insospechados.

En la mayor parte de estas aportaciones encontramos doctrina positiva hasta el punto de que mucha puede suscribirse en la actualidad, por esta circunstancia sorprende más la actitud adoptada por los restauradores y la postura teórica y práctica adoptada por Viollet-le-Duc frente al tema "Restauración", vocable que define así en su Diccionario: "La palabra y la cosa son modernas. Restaurar un edificio no es entretenerle, reparar o rehacerle, es restablecerle a un estado completo que puede no haber existido nunca en un momento dado" (18), definición que como vemos está en contradicción flagrante con los teóricos de la conservación y restauración de obras de arte mueble que se escribían por el mismo tiempo.

Pero como tantas veces acontece, la teoría va por un camino y la práctica sigue otro diametralmente distinto; ello llevó a realizaciones verdaderamente lamentables en el campo que nos ocupa.

Esta situación la refleja expresivamente Marijnissen con estas palabras: "Una ojeada de conjunto a la restauración en el siglo XIX se manifestaría extremadamente diversa y contraria: ilusión vana de hacer revivir el pasado, intervenciones arbitrarias, discusiones bizantinas sobre la anulación del restaurador o sobre la aplicación de un retoque discernible, reserva hostil que se refugia en inútiles discusiones, actividad improvisora, oscurantismo floreciente, introducción del libre examen y, por último, artesanado —preparado o mediocre— que ignora deliberadamente todos los preceptos aprobados como se constata frecuentemente: "Todos los

(16) Poleró, Vicente: *Arte de la restauración. Observaciones relativas a la restauración de cuadros*. Madrid, 1853.

Secco-Suarso, G.: *Manuale ragionato per la parte meccanica dell arte del restauratore dei dipinti*, T. I. Milán, 1866, T. II, 1873, Pub. 1894.

Forni, U.: *Manuale del pittore restauratore*, Florencia, 1866. Riss-Paquot, O. E.: *L'art de restaurer les tableaux anciens et modernes ainsi que les gravures*. Amiens, 1873.

Dalboni, C.: *Traité technique et raisonné de la restauration des tableaux, precedé d'un étude pour la conservation*. París, 1898.

(17) Pettenkoffer, M. von: *Über Olforbe und conservierung der Gemälde Gallerien durch das Regenerations Verfahren*. Brunswichn, 1870.

(18) Viollet-le-Duc. *Dictionaire de l'Architecture*.



buenos principios están en el mundo: no falta más que aplicarlos" (19).

Sobre esto hay que reconocer, "según el propio Marijnissen, que en el siglo XIX se comenzó a entrever la complejidad de los problemas y la contradicción fundamental de la restauración" (20) cuyo fin, alcance y limitaciones no acaban de ser definidas de manera armónica entre lo que se afirma teóricamente y lo que en la práctica se realiza y cuya delimitación con lo que es propiamente conservación tampoco acaba de establecerse, se utilizan uno y otro término de manera indiscriminada y todavía no se ha llegado a formular un claro concepto de lo que es restauración y de qué es conservación. Y se ve que en todos los países hay una alternancia en el uso de ambos términos, lo que impide sacar conclusiones válidas de carácter general que nos permitan formarnos una idea clara y definida sobre la finalidad y alcance de una y otra acción que por lo general, el vulgo y en ocasiones hasta los especialistas confunden y mezclan, a pesar de que ya a mediados del siglo pasado no faltó quien percibió claramente el matiz de ambas acepciones (21), lo que también hizo Pettenkoffer, a pesar de lo cual el término "restauración" se utilizó con más frecuencia. Al terminar el siglo XIX y comenzar el siglo XX se establece una clara diferenciación entre conservación y restauración (22), echándose de ver una cierta preferencia, aunque no exclusivismo, en los países anglosajones por la palabra *conservación* y en los países latinos por el término *restauración* (23).

Con todo, la palabra conservación se va abriendo camino y por ello Max Doerner pudo escribir que la "conservación es una adquisición de nuestro tiempo. Se ha llegado al acuerdo de que no hay que modificar las antiguas y valiosas obras de arte, sino simplemente conservarlas" (24). Este punto de vista es el que en definitiva ha hecho fortuna y se habla de restauración y de conservación de pinturas (25) y al mismo tiempo vemos que con los vocablos clásicos empiezan a alternar otros, tales como: *Examen, Preservación, Cuidado, Tratamiento* (26), actividades a las

(19) Marijnissen, H. J.: *Conservation degradation et restauration de l'oeuvre d'art*. T. I. París, 1957, p. 63.

(20) Id. op. cit., p. 65.

(21) Deon, H.: «*De la conservation et de la restauration de tableaux*». París, 1851.

(22) L. Maeterlinck: «*De l'entretien de la conservation et de las restaurations des tableaux*». Bull. Soc. d'Histoire et d'Archeologie, 1903.

(23) C. Dalbon: *Traité technique et raisonné de la restauration des tableaux*. G. Rathgen: *Die konservierung von Altertumsfunden*. Berlín, 1905.

(24) Max Doerner: *Los materiales de la pintura y su empleo en arte*. Barcelona, 1965, p. 364, 1.ª ed. en alemán 1921.

(25) A. M. Wild: *Méthodes de restauration et de Conservation des peintures...* Mouselon XV, 1931.

(26) Plenderleit: *Examination and Preservation of Paintings: A Digest*. The Museum Journal T. XXXII, 1932-1933.



que se presta especial atención a partir sobre todo de la reunión de la "Office International des Musées" convocada por la Sociedad de Naciones, que se reunió en Roma en 1930, bajo el título "International Conference on the Examination and Preservation of Works of Art". A partir de esta conferencia se difunden una serie de ideas y principios que habían de ejercer evidente influjo no sólo en los responsables directos de la presentación de las obras de arte sino en los restauradores también. Las obras y los artículos sobre conservación y restauración se prodigan unos redactados bajo las directrices del concepto de restauración a ultranza, pero en otros parece de manera inequívoca el concepto de conservación de manera preferente, y se presta especial atención en cuanto a materiales y técnicas se refiere ya que va calando hondo la idea de que la conservación de una obra de arte o de un objeto arqueológico depende en gran parte de la apoyatura material de los mismos y de la buena o mala técnica que se haya utilizado en su realización (27). De aquí la importancia que empieza a darse a los aspectos técnicos, a la documentación de los tratamientos realizados, a los análisis físicos y químicos de la obras, a las condiciones de locales donde se exhiben los objetos iniciándose con ello el desarrollo que habían de alcanzar en las décadas cuarenta, cincuenta y sesenta el estudio, diagnóstico y tratamiento de los bienes culturales, así como el de la museología.

La Oficina Internacional de Museos difundió el informe de la reunión de Roma a través de la publicación del correspondiente "dossier" (28), cuyo título ejerció un impacto efectivo en la fijación de conceptos, a pesar de lo cual el eclecticismo vuelve a surgir cuando el mismo alto organismo publicó en 1939 su "*Manuel de la Conservation et de la restauration des peintures*" en el que pone de manifiesto el hecho de que "la distinción entre conservación y restauración no tiene nada de riguroso (29), si bien trata de delimitar el alcance y los límites, y los principios generales de una y otra (30).

G. Weise: *La conservation des tableaux contemporains*: Museion XX, 1937.

M. Stübel: *Gemälderestaurationen und ihre Geschichte*. Museuskunde IX, 1937.

(27) Sobre la bibliografía principal que se produjo en la década de los años treinta. Cf.: Ruheman, op. cit. p. 400 y Marijnissen, op. cit., p. 427-562.

(28) Les dossiers de l'Office International des Musées, 2. *Documents sur la Conservation des peintures*, París 1933, recogido en «Museion» XLI-LXII, p. 1-272: «La conservation des peintures», 1938.

(29) Op. cit., p. 101.

(30) La Conservación comporta ciertos cuidados que hasta pueden entrañar modificaciones o evitar ciertas disgregaciones materiales del objeto sin que se pueda sin embargo calificar estos tratamientos de restauraciones propiamente dichas. La restauración, tal y como se concibe para una pintura, puede consistir en un tratamiento que no modifique en nada el aspecto de la misma, pero que sobrepasa, con mucho, el campo de la simple conservación, y por tanto la



Aunque no quedara definitivamente zanjado el problema con las conclusiones de la Conferencia de Roma, su difusión tuvo, sin embargo, gran trascendencia pues se consiguió con ello llamar la atención sobre estos problemas con sentido objetivo y con sereno espíritu científico y se echaron las bases de la serie de aportaciones que se han hecho después tendentes a esclarecer el tema.

La creación en 1939 del Istituto Centrale del Restauro, en Roma, inaugurado en 1941 y la favorable fortuna con que fue acogido el nombre, unido al hecho de estar en línea con la que podríamos llamar tradición latina en estos aspectos, tuvo, sin duda, especial influjo en lo mucho que se ha extendido el término "restauración" en los países mediterráneos, frente al de "conservación" más del gusto de los países sajones, pero a pesar de diferencias terminológicas, la finalidad y los límites de una y otra se van perfilando con más precisión cada día y se dan cita en el término "tratamiento" que es con el que en la actualidad se comprende toda intervención que sea preciso hacer en una obra de arte, cualquiera que sea su naturaleza.

En la fijación de estos conceptos ha jugado papel decisivo la creación de organismos internacionales y de centros de estudio en los que a través de reuniones periódicas se informa de los avances realizados, se contrastan opiniones y se adoptan recomendaciones de carácter general.

En este sentido hay que destacar la labor que está llevando a cabo el International Council of Museums (ICOM) creado por la UNESCO en 1944. El "The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works" (I. I. C.), fundado en Londres en 1950 y el International Center for the Study of the Preservation and the Restoration of Cultural Property", creado en 1959 por la Conferencia General de la UNESCO, con sede en Roma, cuyos trabajos y publicaciones están contribuyendo muy positivamente en la fijación de conceptos a pesar de que todavía no hayan arriado banderas totalmente los seguidores de una y otra terminología.

Los nuevos conceptos se van abriendo camino paralelamente a la ampliación que ha tenido la valoración que antes se daba a las obras de

competencia de un profano...». Bajo el epígrafe *Conservación* incluye este texto cuanto afecta «a la higiene de las pinturas conservadas en los museos, así como el utillaje, los procedimientos y las condiciones de examen que permitan establecer, partiendo del estado de las obras, un diagnóstico pertinente». Bajo el epígrafe *Restauración* incluye «las operaciones que exijan la intervención del especialista, del técnico, en razón a que afectan directamente a la estructura material de la obra bien entendido que, doctrina en cierto aspecto ético y métodos materiales no sabrían separarse, cualquiera que sea la operación que se intente, ya que se trata siempre de objetos a conservar bajo el ángulo a la vez de la documentación histórica y científica, de la estilística y de la estética», op. cit., p. 101.



arte, a las que únicamente se consideraba desde el ángulo de su importancia estética y concretamente del de la estética del momento, y este enfoque es el que determinaba la postura del restaurador ante la obra que tenía delante. Por esta razón se ha podido escribir muy exactamente que "la restauración es el espejo del gusto y de la actitud crítica de toda época" (31).

Pero en la actualidad el ángulo visual desde el que se analizan y estudian los bienes culturales se ha ampliado, se analizan y estudian desde el ángulo de la estética las obras que poseen valores estéticos indiscutibles pero paralelamente se ha llegado a la conclusión de que las obras de valor estético indiscutibles, y a veces aún el de aquellas que no lo tengan tan acusado, tienen otros que en modo alguno pueden ser desdeñados, los cuales dimanarían del hecho de que son obras que se han producido en un determinado momento, en un lugar determinado y en unas determinadas circunstancias, y así consideradas se convierten en documentos de valor histórico-cultural insospechado ya que al ser estudiados e interrogados desde el ángulo histórico y social pueden aportar preciosa información acerca de una serie de aspectos que de otra suerte quedarían sin documentación precisa.

Al tiempo que se ha ampliado el horizonte en el que se estudian y valoran las obras de la actividad humana que hemos convenido en llamar bienes culturales, y a medida que los métodos de estudio se perfeccionan y se dispone de nuevos datos para poder adentrarse en el conocimiento de la estructura íntima de la materia y de las causas que contribuyen a su degradación, se perfilan y aclaran ideas y conceptos y concretamente los que se refieren a la finalidad y alcance de las palabras sobre las que estamos discutiendo.

En torno a ellas, a pesar de cuantos esfuerzos se han hecho, no se ha llegado a establecer unanimidad absoluta a pesar de lo cual las posiciones se aproximan y no dudamos en afirmar que no pasará mucho tiempo sin que se lleguen a establecer conclusiones que permitan descender a unos y otros de sus posiciones para llegar a un entendimiento internacional aceptado por todos.

En el estado actual del problema, en cuanto a nomenclatura se refiere, siguen vivas las posturas tradicionales representadas por los países latinos y por los anglosajones.

Entre los primeros ya queda señalado que la predilección por la palabra "restauración" es manifiesta y se sigue utilizando por el peso de la

(31) Cagliano de Azevedo, M.: *Il gusto nel restauro delle opere d'Arte antiche*. Roma, 1948, p. 5.



tradición en parte y por entender que el término "restauración" es bien expresivo de una tarea, a pesar de que reconocen que "la restauración ha llegado a alcanzar un conocimiento más definido de sus propios fines y medios, que se funda en gran parte sobre bases técnico-científicas de un lado y de otro, como es obvio, sobre una metodología crítico-estética, ligada también con los ideales y conocimiento de los variados monumentos culturales" (32).

Cesare Brandi es el campeón de esta postura y desde su puesto del Istituto del Restauro y a través de una serie de artículos (33) en los que insistentemente aparece el término "restauración", artículos que han culminado en su: "Teoría del Restauro" (34) es, sin duda, quien de manera más efectiva ha contribuido al auge que la palabra ha tenido entre los pueblos latinos.

Brandi dice que generalmente se entiende por restauración "cualquier intervención tendente a poner en valor un producto de la actividad humana", pero añade que cuando se trata de obras de arte "la restauración debe tender fundamentalmente a conservar la obra de arte en cuanto tal" y apoyándose en esto sostiene la conveniencia de "exceptuar la restauración de obras de arte de la acepción común que se tiene de la palabra restauración y articular el concepto no ya en base a los procedimientos prácticos con los cuales se actúa, sino en relación con la obra de arte en cuanto tal de la cual recibe calificación".

Brandi hace hincapié en el hecho de que la obra de arte, como producto humano que es, tiene una doble significación: estética e histórica, y esta consideración le lleva a definir la restauración —en cuanto restauración de una obra de arte— de la siguiente forma:

"La restauración constituye el momento metodológico del examen de la obra de arte en su constitución física y en el doble aspecto estético-histórico, con vistas a su transmisión al futuro" (35).

(32) Brandi, C.: *Enciclopedia Universale dell'Arte*. Vol. XI. Col. 322. Venecia. Roma, 1963.

(33) Brandi, Cesare: *Il fondamento teorico del restauro*. Bolletino del Istituto Centrale del Restauro, I, 1950, p. 5-12.

Id.: *Principes de la restauration des oeuvres d'art. Italia*, L'Amour de L'Art, XXX, 1950, p. 21-26.

Restauro dell'opere d'arte secondo l'istanza della Historicita. Boll. I. C. R., 1952, p. 19-21.

Id. *Il restauro dell'opere d'arte secondo l'istanza estetica o dell'artisticita* Boll. I. C. R., 1953, p. 3-8.

Id. *Il restauro e l'interpretazione dell'opere d'arte*. Annali della Scuola Normale Sup. de Pisa XXIII, 1954, p. 90-100.

(34) C. Brandi: *Teoria del Restauro*. Roma, 1963.

(35) *Enciclopedia Universale dell'Arte*. Vol. XI. Col. 323.



Es pues, para él, la restauración una etapa del estudio de la obra de arte que debe “referirse en primer término a la consistencia material de la misma, en la cual se manifiesta la imagen” y en este aspecto formula el siguiente axioma: “Se restaura sólo la materia de la obra de arte”; pero, como la obra de arte y la materia que la soporta son inseparables, se establecen muchas veces unas tensiones difíciles de diferenciar sin infringir un serio daño a la significación histórica de la propia obra y teniendo esto en cuenta el propio Brandi enuncia un segundo principio de restauración: “La restauración debe tender al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte de tal forma que sea posible reconocerla sin cometer un falso artístico o un falso histórico y sin borrar ninguna traza del paso de la obra de arte en el tiempo” (36). Pero si la palabra “restauración” parece que ganaba terreno en la década de los años cuarenta, su contenido, en cambio, se hacía vacilante y en ocasiones se confundía con el fin asignado a la conservación “En esta etapa cultural —1850-1950— escribe Cagianò de Azevedo, la restauración tiene una vía claramente señalada, la de la conservación pura y simple de la obra de arte” (37).

Manejando la bibliografía más general se echan de ver las vacilaciones y dudas que existen en el uso de uno y otro término, aunque no falta quien les contraponen como antagónicos (38) y tanto en Europa como en América se utiliza una u otra palabra de manera indiscriminada (39).

Por el año 1950, los conceptos “conservación y restauración” empezaron a perfilarse con caracteres más definidos y junto a ellos o en sustitución de ellos aparece el término “tratamiento” que, por su parte, ha hecho fortuna y que parece que está llamado a desplazar a los otros desde que Morton Bradley publicó su libro (40) y, sobre todo, a partir del momento en que el Instituto Real del Patrimonio Artístico, de Bruselas, dirigido a la sazón por P. Coremans, al redactar el dictamen que había de ser informado por la Comisión Internacional encargada de supervisar el trabajo que había de llevarse a cabo en el Político del Cordero Místico le definió como “tratamiento”; tratamiento que era “una operación de naturaleza técnica, tendente a prolongar al maximum la vida de la obra —con-

(36) Id. id. Col. 324.

(37) *Il gusto nel restauro delle opere d'arte Atiche*, p. 82.

(38) Rosen, D.: *Preservation versus restoration. Magazine of Art*. XXXIV, 1941.

(39) Stout, G.: *The care of pictures*. Nueva York, 1948. Yeck, Sheldon: *On the conservation of early American paintings*. Nueva York, LIII, 1948.

Augusti, S.: *Técnica e restauro*. Nápoles, 1949.

Wehlte, K.: *Probleme der gemäldeerhaltung*. Zeitschrift für Kunstgeschichte Munich-Berlín XII, 1949.

(40) Bradley Morton: *The treatment of pictures. Art Technology*. Cambridge, Mass. 1950.



servación— con un mínimun de intervención quirúrgica —restauración” (41).

De que todavía por los años cincuenta no había un criterio uniforme, da testimonio el título y el contenido de un artículo de Murray Plase (42) en el que la palabra “conservación” engloba tanto la preservación de los objetos como su restauración y reparación.

De nuevo Coremans, en 1953, muestra su predilección por la palabra “tratamiento” la cual, dice, “cubre todas las manipulaciones técnicas aplicadas a la pintura”, si bien distingue entre el tratamiento de conservación que tiende sobre todo a prolongar la vida de una obra y a mantenerla en su estado actual, pero mejorado, y el tratamiento de restauración, que implica por parte del restaurador, operaciones de carácter quirúrgico, tendentes a volver la obra a su estado original”, como si esto fuera posible (43).

Este planteamiento era claro y expresivo, no obstante lo cual, el propio Coremans no se preocupa de utilizarle de manera sistemática, pues no tardará en establecer la diferenciación existente entre “*Investigación científica*”, tomada en sentido de investigación de laboratorio físico-químico y “*restauración*” de pinturas según su significación más amplia, o sea todo tratamiento aplicado a una pintura de caballete” (44). A pesar de los intentos y aunque se ve en él una línea clara por englobar en un único término ambos vocablos, el peso de la tradición sigue actuando en él, aunque se esfuerce por unificarles, siendo en este aspecto significativo el párrafo que consignó en su informe a la UNESCO, con ocasión de la misión que llevó a cabo en España: “Se contraponen frecuentemente la conservación y la restauración cuando ambas se complementan y de hecho la última no constituye más que una fase importante ciertamente de la primera. La conservación tiende, ante todo, a retardar o a detener la alteración de los materiales antiguos y a preservarles para las generaciones futuras..., la restauración, por el contrario, se preocupa ante todo de la presentación de estos vestigios que completa y reconstruye según principios —la Historia nos lo enseña— que varían con frecuencia y tan completamente como los de cirugía estética... (45) y algún tiempo después diría: “La conservación tiene prioridad sobre la restauración... Esto está tanto más jus-

(41) Coremans, Paul: *Eyck fecit. Traitment de l'Agneau Mystique*. Bruselas, 1951.

(42) *La Conservation des objets de Musées et son avenir*, en «The care of paintings». Unesco. París, 1951, p. 122.

(43) Coremans, P.: *L'Agneau Mystique en Laboratoire...*, p. 19.

(44) *La recherche scientifique et la restauration des tableaux*. Bul. I. R. P. A. IV, 1961, p. 109, Bruselas.

(45) Coremans, P.: Misión Unesco en España 6-23 oct. 1963.



tificado cuanto que los principios de la restauración varían en función de la naturaleza del objeto y de su estado de conservación" (46).

La dualidad conservación-restauración sigue latente, y ello a pesar del impacto que produjo la aparición de "Studies in Conservation" y el, sin duda intencionado, título de la obra de Plenderleith que tanta difusión y tan buenos servicios está prestando (47).

Los términos conservación y restauración, con todo, se han seguido utilizando, ello influyó en la denominación del Instituto Central de Conservación y Restauración de Madrid, creado en 1961.

Marijnissen, por su parte, tampoco se ha liberado del peso de la tradición en su documentado libro, antes por el contrario y a pesar de que reconoce que "toda restauración sería implica, por el hecho de serlo, un tratamiento de conservación" establece, sin embargo, diferencias entre una y otra: "La diferencia esencial entre la conservación y la restauración propiamente dicha, creemos poder definirla así, dice: "La conservación se abstiene de todo añadido que tienda conscientemente a completar la obra, en tanto creación artística que es; ... La restauración implica uno o varios añadidos —ya sean discernibles o integrados— que tienden conscientemente a completar la obra, en tanto creación artística que es" (48).

En otros términos, la conservación se ocupa, en primer lugar, de los aspectos técnicos del problema y desde el punto de vista artístico acepta eventualmente el estado fragmentario de la obra" (49).

(46) Coremans, P.: *Training of technical personel Conservation*. Informe presentado en la 7.ª Conferencia General del ICOM. Nueva York, 1965.

(47) H. J. Plenderleith: *The Conservation of Antiquities and works of Art*. Oxford, 1956.

Hay traducción francesa por Philippot y española realizada por A. Díaz Martos intitulada: *La conservación de Antigüedades y obras de arte*. Publicación del I. C. C. R. Madrid, 1967.

(48) R. H. Marijnissen: *Degradation, Conservation, Restauration de l'oeuvre d'Art*. Bruselas, 1967, p. 301 y 371.

(49) Marijnissen, R. H.: *Degradation, Conservation et restauration de l'oeuvre d'art*. Bruselas, 1967, p. 301.

En el mismo lugar señala los diferentes tipos de intervención que pueden darse en un tratamiento de conservación los cuales pueden reducirse a uno o a varios de los actos siguientes:

- 1.—Fijación, encolado o reencolado de los fragmentos de una obra dañada.
 - 2.—Consolidación de materiales débiles.
 - 3.—Saneamiento de materiales dañados.
 - 4.—Tratamientos preventivos contra los elementos nocivos y destructivos del medio tales como humedad, contaminación del aire, etc.
 - 5.—Eliminación de restauraciones anteriores que constituyen daño para la obra.
 - 6.—Corrección o eliminación de un tratamiento exterior cuya naturaleza desfigura la obra.
 - 7.—Limpieza en todas sus formas.
 - 8.—Protección de la obra contra los accidentes o suciedad.
- Marijnissen. Op. cit., pág. 371. Anota como restauraciones se deben considerar las siguientes operaciones:



Para Marijnissen "La conservación es fundamentalmente problema de los técnicos. Sus directrices estarán basadas, de una parte, en el conocimiento de los materiales y de las técnicas artesanales y, de otra, es el conocimiento de los materiales y técnicas utilizadas en el tratamiento".

Para el mismo autor, "La restauración implica una o varias añadiduras —ya sean reconocibles, ya sean imitativas y reintegradas— que tienden, conscientemente, a completar la obra de arte en tanto creación artística que es" (49), y a continuación se plantea el espinoso problema de cuál debe ser el camino a seguir.

No obstante, a pesar de tanto como se ha escrito y opinado sobre los vocablos de que nos venimos ocupando, las posiciones siguen irreductibles y así hemos visto que los términos conservación y restauración se reparten casi por igual el contenido de la obra de Marijnissen y que, por el contrario, en la obra de Ruhemann (50), la más importante junto con la anterior de las que se han publicado en los últimos años, se agrupan los capítulos de la parte central de la misma bajo el epígrafe "Technique and ethics of restoration", lo cual no deja de ser significativo.

A pesar de que existen claras diferencias conceptuales y de significación entre "conservación" y "restauración", sin embargo, en la práctica se confunden y mezclan y es frecuente que con un mismo vocablo se designen actuaciones totalmente diferentes en ejecución e intencionalidad.

Por ello, personas especialmente cualificadas en este campo se han podido manifestar en estos términos: "Es frecuente introducir una distinción entre restauración y conservación. Esta distinción es preciso señalar que tiene una significación puramente práctica, su fin principal está en oponerse a las reconstituciones abusivas y a las falsificaciones. Sería, sin embargo, ilegítimo ver en ella la base de dos formas de trabajo radicalmente diferentes" ... (51).

De lo que llevamos expuesto podemos deducir que conceptualmente hay diferencias entre lo que es "conservación" y lo que es "restauración" que, según determinados autores, existe una diferencia clara entre el alcance y los fines de una y otra actividad, pero que, en la mayor parte de

1.—Todas las intervenciones que tienden a rehacer un volumen o a rellenar una laguna.

2.—Todos los retoques, por pequeños que sean, hechos en el dibujo, en el color o en el modelado de una obra pictórica.

3.—Todas las operaciones que tienden a provocar o a imitar los fenómenos de la vejez con el fin de obtener así una integración difícilmente reconocible de los retoques en la material original circundante.

(50) Ruhemann Helmut: *The Cleaning of Paintings*, Londres, 1968.

(51) Nme. G. Tripp, M. M. Rotondi, Sneyers et P. Philippot: *Le statut des Restaurateurs*. Rapport presentado a la reunión del grupo de trabajo sobre la formación de los Restauradores. Roma, mayo-junio, 1970. Texto mecanografiado.



las ocasiones, ambas se interfieren y mezclan siendo prácticamente imposible su diferenciación.

Es posible que las discusiones se hayan planteado al pretender reducir a reglas de carácter general algo tan heterogéneo y sutil como son los "tratamientos de los Bienes Culturales", cada uno de los cuales tiene su personalidad, sus problemas propios y diferenciales, su vida íntima, en una palabra, que obliga a que cada uno deba ser tratado en particular sin pretender reducir a un simple esquema o a un enunciado general, algo que por su variedad y complejidad escapa a toda fórmula uniforme y a todo esquema preconcebido.

Por esto, nos parece innecesario tratar de determinar concretamente y de manera minuciosa los fines y lo que se entiende por conservación y restauración, ya que en la realidad nos encontraremos siempre con interferencias, y en cambio abogamos por la conveniencia de que se agrupe bajo una denominación única cuanto afecte a las intervenciones que sea necesario hacer en los bienes culturales, con vistas a su conservación para el futuro.

El vocablo que puede servir para esto es "*Tratamiento*" o, acaso mejor, por su mayor amplitud "*Patología*", término que ya ha hecho fortuna en relación con los libros y que también puede tenerla en relación con los demás Bienes Culturales en razón a que abarca tanto el estudio, como el diagnóstico, como el tratamiento que sea necesario aplicar en cada caso determinado y concreto.

• • •

Una vez que hemos tomado conciencia exacta de la obligación que cada generación tiene de coayudar a la conservación de los Bienes Culturales que ha heredado y de la manera de enfrentarse con esta necesidad, teniendo en cuenta el doble ángulo de su valoración, tanto estética como histórica, podemos adentrarnos en el atractivo y apasionante campo y en los complejos problemas que el cumplimiento de la finalidad señalada ofrece, teniendo en cuenta que para hacerlo, científica y responsablemente, hay que partir del principio de que estamos ya muy lejos de aquellas épocas en que el restaurador se asemejaba a un alquimista medieval, que trabajaba aislado a fin de guardar celosamente procedimientos y fórmulas, que se resistía sistemáticamente a consignar el proceso del tratamiento a que era sometida la obra confiada a su cuidado y en los que, la finalidad principal, era el hacer alarde de una maestría profesional cuyo principal objetivo a cumplir era el que nadie pudiera reconocer la parte rehecha de la original o el demostrar cómo era capaz de se-



parar una capa pictórica de su soporte original, por el mero afán de "captar" a incautos y sin tener en cuenta el daño que una operación de este tipo entraña para cualquier obra que haya sido traumatizada por este prurito de "maestría" mal entendida.

En la actualidad estamos asistiendo a un cambio radical. Es cierto que junto a Restauradores conscientes de su responsabilidad y perfectos conocedores de su oficio, todavía quedan otros que se recrean en conservar fórmulas secretas sin ninguna realidad ni consistencia científica, restauradores frente a los cuales hay que prevenirse, ya que en la mayor parte de los casos o están mercantilizados o tienen un falso prurito de saber cosas que nadie sabe y de conservar fórmulas y recetas que no resisten el análisis científico más elemental y cuyo uso resulta en muchas ocasiones contraproducente en gran manera para la conservación correcta de las obras a que se aplique, de ello tenemos ejemplos reiterados. Cuadros a los que, para rejuvenecer los colores, se han impregnado, por ambos lados, de una capa de aceite y ante los cuales la impresión inmediata al tratamiento fue favorable, se les ha visto ennegrecer de manera irremediable como consecuencia del enranciamiento de las materias oleaginosas con que fueron tratados, sin que haya ya posibilidad alguna de liberarlos de las funestas consecuencias de aquel tratamiento irresponsable; otros, en los cuales se utilizó el alquitran como aglutinante para reintegrar lagunas y cuyas fatales consecuencias también se han dejado sentir después; pigmentos y disolventes que se han empleado en retoques y reintegraciones sin conocer las propiedades que tienen y cuya reacción posterior ha sido totalmente nefasta para las obras en los que han sido empleados; los ejemplos podrían multiplicarse para llegar a la conclusión de los peligros que entraña el tratamiento de una obra de arte, que se desee conservar en todo su valor y significación estética e histórica, por procedimientos empíricos o rutinarios.

En nuestra época estamos asistiendo a un cambio muy esperanzador en este campo de actuación y la colaboración entre Restauradores profesionales, Historiadores de Arte, críticos y científicos es más estrecha cada día.

La conservación y la restauración de las obras de arte constituyen una parcela de la ciencia perfectamente acotada y definida en la que si bien es verdad que una buena parte tiene que apoyarse en la habilidad manual de quien haya de llevar a cabo el trabajo y de la cual no es posible prescindir, no es menos cierto que esta labor tiene necesariamente que ser el resultado de un estudio científico de la obra que haya de ser sometida a tratamiento, estudio que tiene que ser acometido en estrecha



colaboración, como veremos, por arqueólogos, historiadores y críticos de arte y también por científicos experimentales ya que, como órganos vivos que son, las obras de arte tienen un aspecto que escapa a la consideración y análisis de los críticos y estetas y todo cuanto afecta a su aspecto material se comporta de tal forma que su estudio y tratamiento tiene que venir del frente de las ciencias físico-químicas, única manera de que se pueda hacer una labor eficaz.

Con todo hay que tener cuidado en no sobrevalorar el aspecto material del propiamente estético o histórico. La contemplación de cualquiera de ellos sin tener en cuenta el otro puede llevar a errores de perspectiva importantes, de aquí el que para obviar estos inconvenientes hayan surgido de algún tiempo a esta parte los Centros e Institutos de Conservación y Restauración de obras de arte en los que con todo rigor científico, sin misterios, ni reservas de ninguna clase, con los métodos de trabajo más depurados, se analizan, estudian, diagnostican y tratan cuantas obras lleguen a estos centros que pueden calificarse como auténticas clínicas del Patrimonio Cultural, en las que quedan recogidos y puntualmente consignados, cuantos incidentes se desarrollan en torno a cada una de las obras que a ellos llegan, con lo que se va acumulando una experiencia rigurosamente científica cuyo valor es insospechable en los momentos actuales pero que llegará a ser una fuente de información y conocimiento fundamental para quienes en el futuro tengan la responsabilidad de conservar el Patrimonio Cultural que se ha ido formando a lo largo de generaciones.

EL "TRATAMIENTO" CIENTIFICO DE LAS OBRAS DE ARTE

Al llegar a este punto es tentador hacer algunas sumarias indicaciones acerca de los auxilios que las ciencias experimentales prestan en la actualidad en el campo específico de la conservación de los Bienes Culturales.

Desde que en 1888 se creó el Laboratorio del Museo de Berlín hasta la fecha ha sido largo el camino que se ha recorrido y desde luego eficaz.

Los medios que hoy pone la ciencia a nuestro alcance para examinar las obras de arte, establecer su diagnóstico y determinar el tratamiento adecuado son extraordinarios (52).

(52) Couto, J.: *A accaoe dos fisicos e dos quimicos nos laboratorios dos Museos de Arte*. Gazeta Física. Vol. I, Fasc. 6. Lisboa, 1938.

Coremans, P.: *L'introduction d'un nouveau critère dans l'appréciation des oeuvres d'art: Les sciences naturelles*. Alummi XIX, n.º 3-4. Bruselas, 1950, p. 292.



Gracias a ellos no sólo disponemos de eficaces auxiliares para estudiar y analizar la capa superficial, sino que gracias al empleo de los Rayos X, de los rayos infrarrojos, de los ultravioleta, de los rayos Gamma o de los rayos Beta, podemos adentrarnos en el conocimiento de la estructura interna de las obras, conocer su estado de conservación, las causas que motivan su degradación y el comportamiento de los remedios que se haya estimado conveniente utilizar.

Gracias a los datos que podemos obtener con el microscopio, con el espectrógrafo de emisión o con el espectrofotómetro de rayos infrarrojos, podemos conocer la naturaleza de pigmentos y aglutinantes, la de los barnices y las propiedades que reúnen los disolventes que sea preciso utilizar, si se hace necesaria la limpieza, las características y la naturaleza de los agentes que contribuyen a la degradación de las piezas arqueológicas (cloruros, carbonatos, sulfatos, etc.).

En los modernos materiales, encontramos colaboradores valiosos cuyas propiedades debidamente conocidas y utilizadas permiten obtener resultados importantes cuando se trata de consolidar una pintura, una piedra o una cerámica, de forrar un lienzo, de sanear un soporte de madera o de preparar un soporte adecuado para trasladar a él un mosaico romano o una pintura mural, o de hacer un retoque sin temor a que con el tiempo se altere su aspecto.

Pero si en lo que se refiere al tratamiento material de las obras de arte estamos en condiciones de aplicarle con casi seguridad de éxito, no estamos en condiciones de hacer análoga afirmación en el momento que se trata de establecer el tratamiento que deba aplicarse teniendo en cuenta la significación estética, cultural o histórica que toda obra de arte tiene.

Es en el instante de tener que decidir el tratamiento adecuado y sobre todo en el momento de decidir cuál debe ser el criterio a seguir en su aplicación cuando se presentan los mayores problemas en razón a que según el ángulo en que se coloque quien haya de marcar el camino a seguir variarán los puntos de vista.

De Laet. S. J.: *Les sciences naturelles au service de l'Archeologie*. Alumni XIX, n.º 3-4. Bruselas, 1950, p. 30.

Hours-Median, M. A la decouvert de la Peinture par les méthodes Physiques. París, 1957.

Coremans, P.: *La recherche scientifique et la restauration des tableaux*. Bol. del IRPA. T. IV Bruselas, 1961.

Barker, N.: *The Application of Science in Examination of Works of Art*. Museum of Fine Arts. Boston, 1967.

Nieto, Gratiniano: *Auxilios que la Ciencia presta para la conservación de los Bienes Culturales*. Ponencia presentada al XIX Congreso Luso-Español para el progreso de las Ciencias. Lisboa, 1970. Informes y Trabajos del I.C.C.R., número 11. Madrid, 1970.



Si lo que se valora y trata de poner de relieve es la significación histórica y cultural de la obra sometida a tratamiento, todo deberá subordinarse a destacar el valor que como testimonio tiene la obra de referencia, pero si lo que se quiere valorar son sus valores estéticos, toda intervención en la obra deberá tender a poner éstos de manifiesto. Más adelante nos ocuparemos de la trascendencia que esto tiene en el criterio que debe presidir el tratamiento de los Bienes Culturales en el que ocupa lugar principal el que se refiere a la limpieza de obras de arte y de objetos arqueológicos, problema arduo sobre cuyo alcance difícilmente se pueden poner de acuerdo quienes le enjuician ya que es un problema subjetivo aunque para su resolución jueguen de manera fundamental razones derivadas de las exigencias de conservación de la propia obra.

PINTURA

La conservación de las obras pictóricas presentan muchos y variados problemas, pues son muchos y muy activos los agentes de degradación que actúan sobre ella, lo que da lugar a que cada cuadro sea un caso específico y peculiar, cuyo diagnóstico y tratamiento hay que hacer de una manera individualizada. Con todo, hay problemas comunes y sobre todo hay criterios y puntos de vista que se han ido depurando a lo largo del tiempo y su fijación ha dado pie para que se vaya estableciendo una auténtica Teoría de la Restauración.

En sucesivos apartados nos vamos a referir a algunos de estos aspectos comunes, ante los cuales el Conservador y el Restaurador deben adoptar posturas definidas, para lo cual es preciso que tengan conceptos claros de los problemas que con carácter general suelen plantearse.

LA LIMPIEZA :

PROBLEMAS RELACIONADOS CON ELLA

El problema de la limpieza de las obras de arte ha sido muy debatido desde siempre y facetas importantes de él son las que se refieren al desbarnizado de los cuadros y a la pátina, al levantamiento de retoques y repintes antiguos, etc. Este problema puede decirse que está planteado desde que por un Decreto de Chio se ordenó la restauración y limpieza de una estatua el año 322 a. J. C. y sobre este tema se sigue discutiendo en la actualidad.

En el siglo XVII, Baldinucci mostraba su prevención en relación con la limpieza de pinturas y se lamentaba del desgaste que sufren por la intervención del hombre, decía que "el riesgo de ver partir las "velature",



los medios tonos y los retoques, que son los últimos toques de donde procede una gran parte de la perfección de la obra es grande (53); en el siglo XVIII había ya plena conciencia de los peligros a que se exponía la pintura con la limpieza (54) y a propósito de la limpieza de algunas obras se suscitaban enconadas controversias las cuales aunque no siempre hayan sido justificadas han tenido por lo general un resultado positivo. Las dos tendencias que tanto antagonismos habrían de suscitar, la de los defensores de la limpieza total —ingleses, americanos— y la de los que propugnaban una limpieza atenuada —postura mantenida por franceses, belgas, italianos, españoles— se manifiesta en esta centuria. Bottari se erige en campeón de la tesis del “justo medio” seguida por todos los países latinos (55).

En el siglo XVIII Lebrun llamaba la atención de los “amateurs” para que no perjudicaran las pinturas al levantar los viejos barnices y señala que había maestros que retocaban sus obras después de haberlas barnizado (56).

En el siglo XIX siguen vivas las discusiones y no faltan voces de singular significación que se quejen de lo sucias que estaban algunas obras maestras del Vaticano. George Sand escribía a Delacroix en 19-VI-1855: “Las Logias se ven sólo con los ojos de la fe; todo está harapiento en ellas; las Stancias están tan negras que se puede ver en ellas todo lo que le parezca a uno” (57).

Poco después parece que se abría un rayo de esperanza con el método propuesto por Pettenkoffer para regenerar barnices (58) en 1863, pero a poco de su difusión ya se afirmó de manera categórica que la invención del Dr. Pettenkoffer era un lamentable error de sabio que no había considerado más que el efecto inmediato sin tener en cuenta

(53) R. Bazin: *Le Temps des Musees*. París, 1967, p. 117.

(54) Marijnissen, op. cit., p. 65-80.

(55) Bottari: *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*. 1754.

(56) «Debo advertir a los amateurs que usen la mayor circunspección cuando quiten los viejos barnices de las pinturas de Metzú que así como Lairesse y Gaspar Netscher, retocaba frecuentemente sus obras después de haberlas barnizado. Es necesario, yo lo repito, mucha precaución, y además grandes conocimientos, para no estropear las pinturas de estos hábiles maestros. Si se las limpia desconsideradamente se las perderá y no se hará más que aumentar la rareza de sus obras buenas y bien conservadas. Muchos pretenden tener secretos seguros para limpiar las pinturas. ¡Charlatanes de los que no se puede fiar! Todo el secreto consiste en conocer bien cómo pintaba el pintor y cómo juzgar las diferentes suciedades que cubren la pintura, a fin de operar con conocimiento y paciencia».

(Lebrun, J. B. P. *Galerie des peintres flamandes, hollandais et allemands*. 1792, I, II, p. 47).

(57) Gilson: *Pintura y realidad*, p. 84.

(58) Pettenkoffer, M. von: *Über Ölfarbe und Conservierung der Gemäldegalerien durch das Regenerations Verfahren*. Brunswick, 1870.



el poder corrosivo del alcohol que él debía saber es funesto para la pintura al aceite (59), a pesar de lo cual todavía se practica, con técnica perfeccionada en algunas galerías de países situados al otro lado del telón de acero (60).

En la segunda mitad del siglo se levantaron dos famosas controversias una con ocasión de la limpieza que hizo Villot de algunas obras del Museo del Louvre y otra con motivo de la limpieza de obras en la National Gallery.

En relación con la primera E. Perrin se manifiesta así: "La limpieza decía, no debe pretender aproximarse a lo que había sido la armonía cromática de la obra en su estado primitivo. Los que quieren quitar la pátina engañosa que con el tiempo ha tomado la obra no hacen en definitiva otra cosa que caer en un mal queriendo evitar otro" (61). Mientras tanto los recelos frente a la limpieza de pinturas antiguas siguen manifestándose. En 1908 el diputado E. Vandervelde, hizo una interpelación al Ministro de las Ciencias y de las Artes belga en relación con la restauración de la "Virgen del Canónigo Van der Paele", de Van Eyck. "Es posible que algunas reparaciones sean necesarias para poner el cuadro en buenas condiciones, decía el diputado, pero cuando se habla de reparaciones de pinturas, es preciso temer que se proceda a las limpiezas cuyos resultados no sabemos. Cuando se va a los Museos de Berlín, se asombra uno de la ausencia completa de "pátina" sobre los cuadros... temo que si se toca al Van Eyck de Brujas se llegue a los mismos resultados" (62). Frente a esta postura recelosa y timorata de quienes creen que toda intervención de limpieza de un cuadro es peligrosa se levantan otras voces que la defienden y en la actualidad se acepta como doctrina "que en la mayoría de los casos las pinturas pueden ser sometidas a tratamiento de limpieza" (63) a pesar de cuya declaración no falta quien, un poco anacrónicamente, se plantea la pregunta de si es necesario y conveniente limpiar los cuadros (64).

(59) J. Blockx: *Compendium a l'usage des artistes peintres et des amateurs de tableaux*. Gante, 1881. Reed, Londres, 1926.

(60) Iltsen, et V. Karasseva: *Méthodes et procédés...*

Reunion mixte et du Sous-Comité de l'ICOM pour le traitement des peintures. Leningrado, Moscou, 1963.

(61) E. Perrin: *Les restaurations au musée du Louvre*. Revue Européene T. IX, Paris, 1860, p. 227.

(62) Sossons, J. P.: *Les Primitifs Flamandes de Bruges*. Aports des Archives contemporains, 1815-1907. Bruselas, 1966, p. 181.

(63) Office International des Musées. Manuel de la Conservation et de la restauration des peintures. Paris, 1939, p. 106.

(64) Flerens, P.: *Faut-il nettoyer les tableaux anciennes?* Revue General Belge XL, 1947.

Weins, Fritz: *Wo sind Firnisabnahmen unerlässlich?* Maltechnik LXI, 1955.



Sobre este punto Juan Couto anota que "nadie discute hoy le legitimidad de la restauración. Es cierto que hay una falange de batalladores que consideran estragada una obra restaurada. Es una idea falsa y una idea que pasó. No se debe restaurar por sistema. Se restaura cuando es necesario y la restauración sólo se practica cuando un estudio previo, meticulado, bien documentado y discutido aconseja la actuación del restaurador" (65).

Por su parte Enrique Lafuente Ferrari adopta una posición totalmente definida: "Rechazar toda limpieza o desbarnizado de cuadros por el peligro que pueden comportar sería tan irracional como rechazar en principio toda operación quirúrgica en razón a los peligros que pueden derivarse de ella y sin tener en cuenta sus ventajas, es decir, la posible restitución de la salud que puede traernos", y más adelante dice: "Afirmar que los cuadros de los Museos no pueden tocarse jamás, es tan absurdo como renunciar a la medicina por huir de los malos médicos y, en definitiva, creer que los sucios barnices depositados sobre las capas de las más admirables obras maestras por restauradores de los siglos XVIII o del XIX son tan intangibles como si se tratara de la reliquia de un santo" (66).

Partiendo del principio hoy generalmente aceptado de que las pinturas pueden ser sometidas a tratamientos de limpieza queda planteado el problema de cuál deba ser la intensidad de ésta y de nuevo posturas irreconciliables se ponen de manifiesto. Unos son partidarios de limpieza integral, a fondo, otros militan en el campo de la prudencia aduciendo para ello razones de peso que parecen desconocer los primeros.

La primera postura es la mantenida por los técnicos de la National Gallery, y de acuerdo con ella Sir Kenneth Clark, en una conferencia que pronunció en 1938 sobre "La estética de la restauración", se expresaba así: "Si hacen falta principios en esta materia creo que lo mejor es buscar acercarse lo más posible al aspecto original del cuadro... cuando la superficie del cuadro está impregnada de una espesa capa de barniz viejo, su apariencia es con frecuencia desagradable, y cuando se trata de la obra de un artista cuyos efectos dependen en gran parte de la naturaleza del grano, su valor puede encontrarse casi enteramente destruido" (67). El error de este punto de vista estriba en el hecho de que es prácticamente imposible encontrar el "estado primitivo de una pintura" en razón

(65) Juan Couto: *Aspectos actuales do problema do tratamento das pinturas*. Lisboa, 1952.

(66) Prólogo a la obra de Stout: *«Restauración de pinturas»*. Madrid, 1960.

(67) Clark, Kenneth: *The care of paintings*. Unesco, 1951, p. 68.



a que como se sabe "el tiempo altera de mil maneras las pinturas" (68) el estado primitivo de una obra "stricto sensu" es una ficción (69), "es preciso admitir que el estado original de una obra, es decir aquel en que el artista la ha dejado cuando acabó el proceso creador, es en cualquier caso imposible de restablecer, ni siquiera determinar objetivamente. Ninguna restauración podrá nunca pretender restablecer el original estado de una pintura. No podrá más que revelar el estado actual de las materias originales" (70), en razón a la serie de alteraciones y de modificaciones que a lo largo del tiempo se van produciendo en los pigmentos aglutinantes y barnices, los cuales son imprevisibles y totalmente irreversibles, por esto, todo lo más que podemos encontrar al hacer una limpieza a ultranza es el "estado actual" de la obra en ningún caso encontraremos "el estado primitivo", "el estado original" de la misma cuando fue realizada (71).

A pesar de todo, las posturas adoptadas por los partidarios de la limpieza total y los que defienden la conveniencia de una limpieza prudente, llegan a situaciones irreductibles y en momentos hasta cómicas. Las discusiones planteadas sobre esta cuestión volvieron a ponerse de actualidad con ocasión de la limpieza de los cuadros de la National Gallery en 1946, lo que dio ocasión a que de nuevo se expusieran puntos de vista totalmente opuestos (72). Ante el cariz de los acontecimientos, la National Ga-

(68) Guillerme, J.: *L'atelier du temps*. Paris, 1964, p. 115.

«El intento de querer poner una obra antigua en su estado primitivo puede ser calificado de utópico» (), id., pág. 5-6.

(69) Maljnissen: *Degradation...* p. 221.

(70) Philippot, Paul: *La notion de patina et le nettoyage des peintures*. Bul. IRPA. IX, 1966, p. 138.

(71) Sobre la acción del tiempo en la pintura, las opiniones de los artistas y de los críticos van encontrados.

Hogarth, en un grabado, trató de dejar plasmada la «acción nefasta del tiempo que «oscurece» las pinturas y en su «Analysis of Beauty, Londres, 1753», escribía: «Nada más absurdo que la opinión que el tiempo añade belleza a las pinturas; al envejecer el aceite toma un color amarillento y después de la alteración de los colores, al no ser igual para todos, puede concordar con la intención del artista... El tiempo no puede operar sobre ellos más que de la manera que nos enseña la experiencia diaria, es decir que uno se oscurece y otro aclara, un tercero toma un tono diferente y un cuarto, el azul ultramar, conserva en el fuego su brillantez primitiva».

Sobradamente conocida es la frase de Goya en carta a su amigo Zapater: «También el tiempo pinta» y por su parte Ingres afirmaba, «el tiempo terminará mi obra», afirmación que no comparte Gilson quien apunta que «para todos los pintores, el tiempo se produce como un colaborador que interfiere y aquí de nuevo se inscribe la materialidad de las obras pictóricas en su existencia estética». (*Pintura y realidad*, pág. 87).

Sobre este punto cf.: Kurz, Otto: *Time the painter*. The Burlington Magazine CV, 1963, p. 94-97. Londres, 1952. Considera los efectos del tiempo, el cambio de aspecto de los barnices en la pintura y la actitud del pintor ante este fenómeno.

(72) Catalogue of Exhibition og Cleaned Pictures. National Gallery. Londres,



lery designó un comité de expertos especialmente cualificados, el que bajo la presidencia de J.R.H. Weaver redactaría un informe en cuyas conclusiones manifiestan su conformidad con los puntos de vista de los técnicos de la National Gallery y con los métodos utilizados en la limpieza de las pinturas (73).

Los problemas que plantea la limpieza de pinturas se discutieron a nivel de especialistas en la Asamblea Internacional de Museos convocada por el ICOM, que se celebró en Londres en 1948. En ella se entabló una fuerte discusión sobre el problema de la limpieza, entre los que propugnaban una limpieza total y los que propugnaban una limpieza que no llegue a poner al descubierto la capa pictórica en toda su riqueza. De momento, se resolvió la situación creando una Comisión con representantes de trece naciones, encargada de estudiar el problema, el cual estaba, y sigue planteado en la actualidad, entre los partidarios de la limpieza total y los que propugnan una limpieza prudente. "El fin asignado a esta Comisión fue el de buscar todos los medios de conservar en un estado tan satisfactorio como sea posible los cuadros y presentarlos en la medida apropiada, bajo el aspecto que presentaba en su origen" (74).

La Comisión del ICOM para el tratamiento de pinturas en su primera reunión, diciembre 148, decidió hacer una encuesta sobre el desbarnizado de pinturas.

Envió un cuestionario a las principales Galerías y, como era de esperar, la posición de la National Gallery, en relación con la limpieza es la siguiente: "Es difícil responder a un cuestionario que establece una distinción arbitraria entre limpieza y otros procedimientos de conservación. Tal distinción es peligrosa y falsa".

"Al envejecer la pintura se transforma, por un proceso normal de degradación: aparece una craquelura, la pintura pierde su frescura o se decolora; algunas capas pictóricas se hacen más transparentes. Estas alteraciones afectan a la naturaleza misma de la pintura y es necesario resignarse; ellas constituyen la verdadera "pátina" de una pintura antigua.

1948. *The probleme of cleanning*. Editorial de The Burlington Magazine LXXXIX 1947, p. 329-330.

Plenderleith. H. J.: *Cleaned pictures at the Natioal Gallery*. Nature CLX Londres, 1947, p. 525.

Constable, W. G.: *Cleaning and care of the National Gallery pictures*. Nature CLXII, Londres, 1948, p. 166.

Rees Jones, Stephen: *The cleaning controversy: fuster Conmments*. The Burlington Magazine CV. 1963, p. 97-98.

(73) Weaver, J. R. H.: *The National Gallery Report of expert inquiry on cleaning pictures*. The Times. Mayo 8, 1948.

También se reprodujo parcialmente en *The care of Paintings*. Unesco, 1951.

(74) Coremans, Paul: *Le nettoyage et la restauration des peintures anciens*. Museum, 3. 1950, p. 230.



Por lo general es posible distinguir éstas de las aportaciones casi inevitables de sustancias extrañas: suciedades diversas, retoques o repintes (que con frecuencia se decoloran con el tiempo) capas de barniz que han amarillado y han oscurecido, o que antes de su aplicación han sido teñidas para enmascarar una deterioración o para adaptar la pintura al gusto de una época posterior. Cada una de estas diferentes aportaciones altera el carácter de la pintura original”.

La National Gallery estima que deben ser suprimidas en todos los casos que puedan serlo sin peligro. Son partidarios de la limpieza “integral”, “una limpieza parcial puede alterar todavía más este carácter”.

“El deber de un museo público es presentar los cuadros tan libres como sea posible de alteraciones. Sólo se puede establecer una regla: “presentar la obra bajo un aspecto tan próximo como sea posible al que tenía en su origen. La suciedad, el barniz que ha oscurecido o que se ha hecho semi-opaco, los barnices teñidos aplicados después de la terminación, los retoques que no concuerdan con el original, los repintes que lo recubren, los añadidos a la composición, tales son los diferentes factores que vienen a alterar el carácter original de la obra. Una limpieza parcial no constituye más que una nueva falsificación”.

“El Comité Weaver ha hecho observar que la limpieza no constituye más que una parte de un programa de conservación a largo plazo. El fin de la National Gallery es conservar su colección en buen estado, utilizando los métodos y un material que permitan prolongar al máximum el intervalo entre dos tratamientos consecutivos de una misma obra.

“El primer deber de todo museo, cuando se inicia un tratamiento de limpieza o de otra clase, es vigilar porque ninguna parte de la pintura original sufra el menor daño” (75).

A propuesta de la Comisión del ICOM, la UNESCO dedicó varios números de la Revista Museum a recoger artículos referentes al tratamiento de pinturas que fueron reunidos luego en un volumen (76) y en su introducción, T. Rousseau, afirma categóricamente que “la limpieza y la restauración de pinturas en la medida que designen el levantamiento de la suciedad, de los barnices amarillados y de los repintes que encubren el original, son, en la actualidad, reconocidos útiles”.

En el mismo volumen, René Huyghe recomienda la prudencia cuando se trata de decidir sobre el desbarnizado en razón a que muchos pintores, después de terminar su obra, la perfilaban con “glazis”, que fácilmente se

(75) *Le Dévernissage des Tableaux a la National Gallery. The Care of Paintings.* Unesco, 1951, pág. 127.

(76) *The care of Paintings. Le traitement des peintures.* Unesco. París, 1951.



borran con los disolventes si no se manejan con cuidado (77). "La restauración, dice, es una cuestión moral y el restaurador tiene el deber más estricto de extremar sus escrúpulos más que de eludirlos... Debe pensar que la duda, por pequeña que sea, exige la abstención; en este campo está prohibido, porque es irreparable, engañarse; el error por prudencia espera el porvenir sin comprometerlo; el error por presunción es definitivo".

Brandi, al informar sobre la restauración de la "Pietà", de Sebastián Piombo, afirma que en esta obra son frecuentes los "glazis" y veladuras, técnica que, según el Monje Teófilo, se conocía desde el siglo XIII (78).

Coremans, por su parte, afirma en su aportación que "la limpieza y restauración de una pintura es una operación puramente "material", de carácter netamente "técnico" (79), opinión contra la que se levantó Urbani (80), anotando que "es absurdo tratar de descubrir bajo la capa de suciedad un utópico "estado ideal" de la obra, tal como fue pintada". Señala "la dificultad de distinguir en una limpieza radical la presencia de veladuras, cuya presencia se presupone en todo tipo de pinturas".

Van Schendell informa acerca del desbarnizado que se llevó a efecto en la "Ronda de Noche", de Rembrandt, en el que de acuerdo con el dictamen de la Comisión designada al efecto "la película de barniz fue casi totalmente quitada" (81). El propio Schendell resume el estado de la cues-

(77) *The Care of Paintings*. Unesco, 1951, p. 83.

(78) «La técnica de los glazis, y de las «veladuras», afirma, no se describe con claridad en los tratados. Pertenece más a la práctica que a la teoría. Pero ya que el concepto de «patina» no es romántico como lo he demostrado y que era ya corriente en tiempos de Baldinucci, las recetas de barniz oscurecidos y teñidos que se encuentran a partir del s. XV, demuestran que en esta época se utilizaba para la puesta a punto de la pintura una especie de tintura final cuyo papel no era hacer brillante la pintura», p. 101. «No queremos negar que todos los barnices preparados con nafta no hayan ensombrecido con el tiempo, pero no es menos cierto que estos barnices no debían ser incoloros en su origen y que eran buscados por esa especie de velo oscuro que ellos hacían caer sobre la pintura».

«Entre los dos males, el ensombrecimiento actual y la supresión radical, no hay que dudar que tanto para la historia como para la estética, el menor mal es el primero».

Brandi, Cesare: *La restauración de la «Pietà» de Sebastián del Piombo*, en *The Care of Paintings*. Unesco, 1951, p. 96.

(79) Coremans, P.: *Le nettoyage et la restauration des peintures anciennes*. Unesco. *The Care of Paintings*.

(80) Un'inchiesta internazionale sulla pittura. Bull. I. a Rest. 3-4. Roma, 1950. p. 149.

(81) A este propósito escribe: «La Ronda de Noche» queda en la historia de la pintura como uno de los más colosales equívocos debido al oscurecimiento del barniz. Su nombre lleno de misterio le obtuvo en el XVIII, cuando la suciedad había transformado hasta tal punto el aspecto que no podía descifrar el tema. Se había creído ver sombras nocturnas atravesadas por luz artificial allí donde Rembrandt había pintado una compañía de guardias cívicos saliendo para la parada un día de fiesta.

En 1704 se la embadurnó por ambas caras con aceite de lino cocido. En 1758 ya se decía que estaba de tal forma sucia que no se podían ver algunos detalles. Ha sido objeto de muchas lamentables restauraciones —las reseña— por lo que



tión en 1950 y dice que, sobre el problema del desbarnizado, no se ha llegado todavía a una entente internacional, pero se han aproximado las posturas entre los "totalitarios" y los "prudentes". "No hay casos generales, dice, cada pintura requiere un tratamiento individual". "En problemas de limpieza, el primero y soberano principio debe ser la prudencia", y al informar de las conclusiones a que llegó la Comisión especial designada por el ICOM en sus diversas reuniones, expone los puntos divergentes que se manifestaron en ellas y dice que la Comisión no se manifiesta unánime más que para afirmar que es preciso acometer un programa general de investigación (82), testimonio de lo difíciles y complejos que son cuantos problemas se relacionan con la limpieza y desbarnizado de las pinturas que son, por otra parte, los que más llaman la atención del público cuando enjuicia una pintura que ha sido tratada.

Por la misma época, Sánchez Cantón sostenía en el Congreso Internacional de Historia del Arte, celebrado en Lisboa, que Velázquez utilizaba barnices coloreados y llamaba la atención sobre el cuidado que se debe tener cuando sea preciso limpiar y levantar un barniz (83).

En cambio, en el mismo Congreso, Leo van Puyvelde, defendió la limpieza integral y sostuvo que "la teoría que preconiza la "media limpieza" es tan nefasta como la de los que piden dejar las pinturas antiguas bajo el encanto de la pátina del tiempo" (84).

Brandi, por su parte, en un importante trabajo (85), se esforzó por demostrar que los antiguos barnices muchas veces eran pigmentados deliberadamente y apunta el peligro de que con una limpieza a fondo puede eliminar una aportación deliberada del artista. Y de su uso a partir del siglo XIV habla Cagliano de Azevedo (86). Opinión que ha sido más tarde

la Comisión para las pinturas de la villa de Amsterdam decidió que la *pellicula de barniz fuera casi totalmente quitada*, intentando mantener una capa muy delgada de un tono apenas perceptible a fin de atenuar los contrastes entre las partes gastadas y las intactas.

El disolvente empleado consistió principalmente en alcohol y acetona, mezclado en proporciones diversas según las capas a remover. Se aplicó con pincel y se neutralizó con trementina.

Shendell opina que los glazis resinosos raramente se constatan en obras anteriores al XVIII.

Quelques remarques sur le dévernissage de la «Ronde de Nuit», en The Care of Paintings, p. 106.

(82) Van Schendell: *La Comisión del Icom para el Tratamiento de las Pinturas et le probleme du dévernissage*. En Unesco. *The Care of Paintings*. p. 141.

(83) Sánchez Cantón, F. J.: *Un aspect de la Restauration des Peintures XVI Congrès International d'Histoire de l'Art*. Lisboa, 1949, p. 75.

(84) Leo van Puyvelde: *L'Honnêteté Scientifique et le nettoyage des tableaux anciennes*. XVI. Congrès Int. d'Histoire de l'Art. Lisboa, 1949.

(85) Brandi, C.: *The Cleaning of pictures in relation to patina, vermish and Glazes*. *The Burlington Magazine* XCI. Londres, 1949, p. 183-186.

(86) Cagliano de Azevedo, M.: *Vernici semplici e colorate del Sec. XV*. *Boll. I. Rest.* n.º 1. Roma, 1950, p. 39.



corroborada por otros autores, y especialmente por Otto Kurz, quien recoge un buen número de descripciones y recetas demostrativas del uso de barnizado del barniz coloreado por los antiguos maestros (87).

La contestación a los puntos de vista de Sánchez Cantón y de Brandi no se hizo esperar y la dieron los propios técnicos de la National Gallery Mac Laren y Werner, quienes, tras examinar las tesis de Brandi, llegan a la conclusión de que "no está demostrado el uso de pigmentos en los barnices —aparte de las veladuras— por los pintores antiguos" (88).

El batallador Brandi no sólo no se da por vencido, sino que contrataca con gran copia de argumentos y defiende su postura, hace reparos a la constitución del Comité designado por la National Gallery, así como a las conclusiones erróneas que formula, "las cuales derivan, según él, del hecho de no considerar la operación de la restauración desde el ángulo de la crítica filológica... Es todo cuestión de teoría, no de método, dice. "No puede darse un método bueno junto a una teoría inexistente o errónea" (89).

A los argumentos aducidos por Brandi en defensa del uso de los barnices coloreados hay que añadir los de sus colegas Cagliano de Azevedo (90) y Urbani (91) quien añade otra serie de datos y comentarios de Cennini referentes a barnices coloreados y glazis, demostrativos de que eran utilizados por los antiguos Maestros.

En el momento en que estaba en su punto álgido la discusión del problema, la Revista "Alumni", de Bruselas, dedicó un número extraordinario a esta cuestión, en el que prestigiosas figuras expusieron el estado de la misma desde diversos ángulos (92).

Poco después Codemans, abundando en la opinión de Van Schendell, decía que "no toma partido en la controversia, demasiado teórica, que separa a los partidarios del desbarnizado total y a los del aligeramiento del

(87) Kurz, Otto: *Varnishes, tinted varnishes and patina*. The Burlington Magazine CIV, 1962, p. 56.

(88) *Some factual observation on varnishes and Glazes*. The Burlington Magazine XCII, 1950, p. 189-192.

(89) *Some factual observations on varnish and Glazes. (Alcune osservazioni di fatto in torno a vernici e velature)*. Bolletino del Istituto del Restauro. n.º 3-4. Roma, 1950.

(90) Cagliano de Azevedo: *Vernici semplici e colorate del secolo XV*. Boll. Inst. del Restauro n.º 1. Roma, 1950, p. 39.

(91) Urbani: *Book of Art... by Cennini, concerning several technical problems of restoration*. Boll. I. Rest. n.º 2, 1950, p. 62.

(92) Alumni. Vol. XIX n.º 3-4. Bruselas, 1950. La iniciativa de este número especial debió partir de P. Coremans, a quien se debe el artículo que se inserta en el volumen sobre *L'introduction d'un nouveau critere dans l'appréciation des oeuvres d'art: Les sciences naturelles*. Se insertan también los siguientes trabajos sobre limpieza y restauración de pinturas: Rene Huyghe: *Position du problème*. Paul Flerens: *Le point de vue du critique d'Art*. Walther Vanbese-laere: *El punto de vista del director de Museo*. R. Sneyers: *Le point de vue du laboratoire*. G. L. Stout: *Le point de vue du conservateur*.



barniz, ya que cada pintura constituye un caso particular que debe ser resuelto no en función de graves y sabias teorías, sino según las exigencias de cada caso" (93).

A pesar de lo mucho que se ha discutido y escrito sobre el problema en los últimos años, la realidad es que no se vislumbra que se llegue a un acuerdo, ni entre los especialistas ni entre los amateurs. El peso de la tradición es muy fuerte y el gran público no puede independizarse fácilmente de él. Constable ya reparó en ello al decir que "la costumbre de vivir constantemente con pinturas cuyos colores se han amortiguado con el tiempo tiene, sin duda, por efecto hacer al ojo incapaz de gozar de un color fresco" (94). Este punto de vista ha sido en nuestros días recogido por Max Friedländer, quien escribe: "Nuestro gusto descansa en convenciones, no estamos acostumbrados a percibir el estado primero de los cuadros..., nuestros ojos están embotados y viciados. El aspecto de las pinturas al salir del taller nos llamaría la atención por su crudeza y falta de coesión. Los antiguos restauradores sabían bien que después de la limpieza de las pinturas había que "envejecerlas", es decir, hacerlas cálidas y armoniosas de nuevo por medio de barnices coloreados (95) y Berenson, abundando en el mismo punto de vista escribió que "lejos de gozar de la materia de una pintura, el espectador se encuentra, por así decir, delante de una capa enmascarada y repintada que esconde la corrupción subyacente". "Cuando se trata de hacer desaparecer esta suciedad, este barniz, estos repintes, el amateur se siente ultrajado..., hasta tal punto estamos habituados a los cuadros cuyos tonos están alterados y a las esculturas sin colores" (96).

A pesar del peso de la tradición que justifica mucho la pereza mental que nos sumerge en la rutina, pensamos que a medida que pasa el tiempo el recelo que existe frente a la limpieza de las pinturas tenderá a desaparecer, de una parte en razón a que los restauradores son más conscientes y responsables cada día y su preparación y el conocimiento de las técnicas de los grandes maestros es mayor cada vez, y de otra a que estamos asistiendo a un cambio en la valoración de los colores. "Cada época tiene

(93) Con gran finura no exenta de ironía, dice que la discusión entre los «totalitarios» y los «prudentes» es una discusión bizantina. «No puedo creer, dice, que sea difícil a los partidarios y a los adversarios del desbarnizado completo apreciar en su valor exacto la *capa infinitesimal de barniz que les separa* y agruparse para defender mejor la «conservación» de las obras contra las restauraciones muy personales que ponen de manifiesto el «savoir affaire» del restaurador en detrimento de la salud de la obra, de su integridad histórica y estética». «Les Primitifs Flamondes: 2 l'Agneau Mystique au laboratoire». Amberes, 1953, p. 10.

(94) Citado por Guillerme: *L'atelier du temps*, p. 164.

(95) Id., id., pág. 169.

(96) Berenson: *Esthétique et histoire des Arts visuelles*. París, 1953, pág. 71. Ref. por Guillerme, op. cit., p. 169.



una óptica de los colores dominantes. La nuestra se caracteriza por su predilección por la luz, se encanta con los contrastes, busca el choque cromático" (97); este cambio en la valoración cromática a que estamos asistiendo ha de influir, sin duda, en la valoración de la limpieza de una pintura siempre que ésta se haga científicamente y, sobre todo, de manera respetuosa y correcta, respetando en todo su integridad hasta los más pequeños matices debidos a la mano del maestro que la produjo.

Pero si hay base para abrigar esperanzas de que los prejuicios que todavía existen entre los amateurs cambien, aunque sea poco a poco, no estamos seguros de poder afirmar otro tanto en relación con las posturas encontradas de los especialistas, a pesar de cuanto se ha hablado y discutido en las reuniones organizadas por el Sub-Comité del ICOM para el tratamiento de pinturas y en otra serie de reuniones y seminarios científicos (98). Entre los especialistas las posiciones de los que proponen una limpieza a fondo y los que abogan por una media limpieza siguen irreductibles, a pesar de que se haya escrito que están ya a menos distancia que el grosor de una capa de barniz.

El estado actual del problema y la demostración de que las diferentes posiciones siguen vigentes, puede seguirse con detalle en las obras y trabajos de J. Guillerme, de Philippot, Marijnissen y de Ruhemann (99); Philippot señala que "en la práctica, el desbarnizado completo no se justifica más que excepcionalmente, porque casi siempre afectará a la pátina, exaltando la materia en detrimento de su transfiguración formal en la imagen (100), Guillerme dice que "La intervención del restaurador debe estar regulada por el conocimiento exacto del oficio del pintor; ahora bien, el examen clínico que revela esta técnica queda elemental y falso si se practica con el prejuicio de la limpieza radical; los ligeros glazis de una pintura corren el riesgo de pasar desapercibidos bajo las suciedades habituales y más todavía bajo los espesos repintes que con frecuencia les oculta", y más adelante se pregunta: "¿A qué se debe el partido de radicalismo frecuentemente adoptado, del que el Museo de Trafalgar Square da, sin duda, el más claro y lamentable ejemplo?" (101).

(97) J. Guillerme: *L'Atelier du temps*, p. 170.

(98) Seminario sobre la limpieza de superficies barnizadas, organizado por la Intermuseum Conservation Association, en Oberlind, Ohio, 1958. En él, R. L. Feller, Elizabeth H. Jones y N. Stalov, presentaron una importante comunicación bajo el título «On picture varnishes and their solvents», Ohio, 1969.

(99) J. Guillerme: *L'Atelier du temps*. París, 1964. P. Philippot: *La notion de patine et la nettoyage des peintures*. Bol. IRPA. IX, 1966, pág. 138. R. H. Marijnissen: *Degradation, Conservation, Restauration de l'oeuvre d'Art*. Bruselas, 1967. H. Ruhemann: *The Cleaning of Paintings*. Londres, 1968.

(100) Op. cit., pág. 138.

(101) Op. cit., p. 169-170.



Marijnissen, por su parte, después de un detenido análisis del problema y haciendo gala de una gran prudencia, señala que "ignoramos lo que era en realidad, en los siglos XIV y XV, el barniz de una pintura y señala que se puede preguntar si en el origen ciertas pinturas estaban efectivamente provistas de una capa protectora" (102). Al referirse a la limpieza de los cuadros dice que "el término limpieza es muy general e impreciso" y frente a los dos grados de limpieza que establece la Office International des Musées "nettoyage superficiel" y "depillement" (103). Marijnissen distingue tres grados en la limpieza de una pintura:

a) Limpieza superficial, cuando no se hace más que quitar la suciedad existente que hay encima de la capa de barniz, sin afectar para nada a ésta.

b) Aligeramiento o adelgazamiento de la capa de barniz, tarea delicada que presenta serias dificultades de ejecución.

c) Limpieza a fondo para dejar totalmente libre el original sin barnices, repintes, ni restauraciones anteriores (104).

Estima, por su parte, que el delicado problema del desbarnizado total no es cuestión que deban decir por una parte los técnicos de laboratorio y por otra los críticos y los restauradores "La experiencia y los conocimientos técnicos deben caminar juntos con la prudencia", idea en la que abundó también Huyghe cuando escribió: en el problema del desbarnizado "entre el mal remediable y el mal irremediable, una conciencia clara de la responsabilidad no puede vacilar" (105).

Ruhemann, fiel a los principios anglosajones, en su reciente e importante obra (106), no duda en dejar sentado que la limpieza ha llegado a ser una técnica que se apoya en conocimientos científicos rigurosos.

Tan encontradas opiniones nos elevan a la conclusión de que, en problema de la limpieza, no es posible adoptar principios a priori. Es menester tener en cuenta los argumentos que aducen los totalitarios y los que aducen los prudentes, y de unos y otros sacar las conclusiones que sean válidas para cada caso concreto, sin prejuicios ni de grupo.

La capacidad de diálogo del responsable del tratamiento con la obra de arte, se manifestará en el momento de decidir hasta dónde se debe llegar con la limpieza y la manera de efectuar ésta, mejor que en cualquier otro instante. La decisión que haya de tomarse después de este diálogo debe estar presidida por la máxima prudencia y, una vez decidida, debe

(102) Marijnissen: Id., op. cit., p. 22.

(103) Office Int. des Musées: Manuel... p. 122.

(104) Marijnissen: Op. cit., p. 348.

(105) Huyghe, R.: *Le problème du devernissage des peintures anciennes et le Musée du Louvre*. Museum III-IV, 1950-1951.

(106) Ruhemann, H.: *The Cleaning of Paintings*. Londres, 1968.



estar seguida de una vigilante observación continua, a fin de que si la obra lo pide se pueda, en cualquier momento, modificar el criterio inicialmente adoptado.

LA PATINA

Intimamente ligado al problema de la limpieza y desbarnizado, está el que se refiere a la pátina, cuyo concepto ha dado lugar también a amplias discusiones, que van desde los que sienten una admiración reverencial por ella, hasta quienes abogan porque no se utilice este término en trabajos científicos, dada su imprecisión y vaguedad (107).

Para los que propugnan la limpieza total de los cuadros, la "pátina" no debe tenerse en cuenta en el momento de realizar aquella, frente a esta postura, Brandi sostiene que "la pátina documenta el paso mismo del tiempo en la obra de arte y desde el punto de vista histórico debe ser conservada"; sin embargo, desde el punto de vista estético dice que en un solo caso debe ser legítima la conservación de la "pátina", cuando sirve para amortiguar la excesiva vivacidad de los colores. En general, en toda la obra de Brandi se echa de ver una gran reverencia por la "pátina" (108).

Para Philippot la "pátina" es el efecto normal del tiempo sobre la materia. "La pátina no es otra cosa que el conjunto de una serie de alteraciones normales que afectan al aspecto de la obra sin desiguararla precisamente porque se trata de alteraciones "normales" (109).

Marijnissen sostiene en cambio que el término de pátina aplicado a las pinturas da lugar a equívocos y que debe evitarse su empleo cuando se trata de pinturas. "Nos parece, dice, que nada justifica el empleo del término "pátina" para designar los diferentes fenómenos debidos al envejecimiento de la capa pictórica y de las capas de protección... todos estos fenómenos se dejan distinguir y describir. Una denominación general no puede más que prestarse a confusión... El término "pátina" es impropio para designar fenómenos tan diversos, por lo general que es, y propone que se reserve su uso sólo para referirse a la corrosión de los anti-

(107) Un buen resumen de la evolución que ha tenido la valoración de la pátina puede verse en J. Guillerme: *L'Atelier...*, p. 160.

(108) C. Brandi: *Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza della historicità*. Boll. Inst. del Restauro n.º 11-12, p. 118.

C. Brandi: *Il restauro dell'opera d'Art secondo l'istanza estetica e della artisticità*. Boll. Inst. del Restauro, n.º 13, Roma, 1953, p. 3.

Id. Enciclopedia Italiana dell'Arte. Restauro, col. 330.

Id. Teoría del Restauro, Roma, 1963.

(109) Philippot, P.: *La notion de patine et le nettoyage des peintures*. Bol. del IRPA, n.º IX. Bruselas, 1966, p. 138.



guos objetos de bronce o para indicar los fenómenos de superficie de las pinturas debidos al roce, al desgaste, etc." (110).

No cabe duda que hablando con propiedad el punto de vista de Marijnissen es correcto pero estamos ante uno de esos casos en que el significado inicial de un vocablo ha sido ampliado por el uso y partiendo del hecho real de que hay una serie de fenómenos que a lo largo del tiempo se van produciendo en la obra de arte, aunque no sea con demasiada precisión pueden ser englobados genéricamente bajo la palabra "pátina". fenómenos que en modo alguno hay que confundir con la capa de suciedad que a lo largo del tiempo se va acumulando sobre una obra de arte mal atendida o con el amarilleo o cuarteado de un barniz que desfigura totalmente la capa pictórica que subyace bajo él aunque al quitarla sólo podemos contemplarla en el estado preciso en que ha llegado a nosotros, estado que es totalmente irreversible y que no hay posibilidad de modificar so pena de alterar profundamente la esencia íntima y peculiar de la obra. Evidentemente la naturaleza de los diferentes fenómenos que se producen en la materia pictórica que englobamos bajo el nombre de "pátina", con la ayuda del laboratorio pueden llegar a determinarse exactamente y ello permite llegar a una precisión deseable en la denominación de los mismos pero no siempre es posible contar con esta ayuda en el momento de analizar un cuadro y ello a pesar del riesgo que toda denominación general entraña y sobre todo teniendo en cuenta que el uso le ha consagrado no vemos dificultad en que siga utilizando la palabra pátina para designar "che il venerabile vecchio del tempo ha prodotto", como decía Orsini recogiendo lo dicho por Algarotti, procurando al hacerlo, siempre que sea posible, determinar la naturaleza de la misma y procurando en cualquier caso no confundir la suciedad que se ha ido acumulando sobre la superficie pictórica, o el barniz que ha amarilleado o se ha torcido con la evolución normal que el paso del tiempo se da en toda obra de arte.

La suciedad y el barniz, cuyas propiedades de transparencia se han perdido se interponen de manera nefasta entre el espectador y la obra de arte aunque ésta sólo podamos contemplarla en el estado en que a nosotros ha llegado aunque el transcurso del tiempo la haya hecho distinta del original, resultando difícil determinar, sin un estudio analítico detenido, si la armonía cromática con que a nosotros ha llegado es mejor o peor que la tuvo en el momento de salir de manos del artista, en cualquier caso tenemos que admitir que es diferente, pero real, y esta realidad es la que nos permite apreciar y valorar en su entidad en el

(110) Marijnissen: Op. cit., pág. 166 y ss.



momento en que la contemplamos la supresión de la capa de suciedad y de los barnices degradados por cuya razón la eliminación de aquella es obvia y la supresión de éstos en la medida que representan un obstáculo para la contemplación del estado actual de la obra artística también lo es, si bien para llevar a cabo esta operación haya que actuar con extrema prudencia a fin de evitar daños que pueden ser irreparables dada la especial técnica de veladuras utilizada por algunos artistas.

Es en este momento de determinar el alcance de la limpieza en el que se tiene que poner más de manifiesto el conocimiento y la sensibilidad de los historiadores del arte, de los científicos y de los restauradores responsables de tomar una resolución y de realizarla, decisión y realización que deben estar siempre presididas por una norma: la de la prudente abstención en cuanto aparezca la menor duda en cuanto al tratamiento a seguir o en cuanto al alcance que deba tener la limpieza.

REPINTES, RETOQUES, AÑADIDOS.

También relacionado con el problema de la limpieza está el que se refiere al levantamiento o no de repintes, retoques y añadidos, entendiéndose por *repinte* toda capa de color que ha sido aplicada por mano distinta a la del artista creador y que oblitera y tapa total o parcialmente la capa original; por *retoque*, además de las pequeñas pinceladas que da el autor una vez terminada su obra (111), toda intervención posterior que tiende a llenar una pequeña laguna integrándose totalmente en la obra de arte, y por *añadido* toda intervención que amplía la obra original o que está pintada en el lugar que ocupó una parte del original. Es cuando hay que estudiar más detenidamente el valor histórico y estético de la obra (112). Si lo que predomina en ella es la significación histórica habrá de tenerse especial cuidado en no eliminar nada que pueda menoscabar esta significación. La primacía de los valores históricos sobre los demás, nos llevaría a formular el axioma de que todas las adiciones que se hayan hecho a una obra de arte deben ser conservados, lo que

(111) Palomino, A.: Museo Pictórico. Ed. Aguilar. Madrid, 1947, p. 1.161.

(112) En relación con los métodos que se pueden utilizar para distinguir los colores originales de los añadidos puede consultarse el importante trabajo de H. Ruhemann: *Criteria for distinguishing Additions from original paint*. Studies in conservation, vol. III, n.º 4, 1958, p. 14.

Sobre criterios y métodos de enfrentarse con los repintes al hacer el tratamiento de una pintura pueden consultarse: J. Guillerme: Op. cit., p. 108-112; R. H. Marijnissen: Op. cit., p. 207 y 357 y Fernanda Viana: *Descoberta de pintura original sob repintes*. Comunicación presentada en el Coloquio sobre Conservación y Restauración de Obras de Arte XXIX Congreso Luso-Español para el Progreso de las Ciencias. Lisboa, 1970.



como veremos está en pugna con las conclusiones a que se llega cuando el razonamiento se formula desde el punto de vista estético, camino que nos llevará a conclusiones diferentes.

Al examinar una obra desde el punto de vista estético tenemos que hacer abstracción de la parte material que la sirve de soporte y considerar fundamentalmente sus valores estéticos y su unidad formal a fin de poder llegar a conclusiones válidas. Pero antes de llegar a éstas será conveniente considerar también la significación histórica pues a veces la importancia de ésta nos llevará a modificar conclusiones formuladas con carácter general.

Desde el punto de vista estético todos los añadidos y todas las zonas rehechas de una obra de arte constituyen elementos perturbadores para su correcta lectura y por tanto parece que podría formularse el principio de que deben ser suprimidas, el cual estaría en pugna con el que formulemos al considerar las exigencias históricas.

Pero a pesar de que parece lógico el principio expuesto no lo es tanto cuando nos enfrentamos con casos determinados y concretos, cada uno de los cuales será necesario analizar y estudiar de manera pormenorizada.

De aceptar en toda su significación el principio anotado tendríamos que propugnar en aras de un purismo estético la supresión del transparente de la Catedral de Toledo, pongo por caso, o el gran baldaquino barroco de la Catedral de Santiago de Compostela, el mismo principio llevaría a aconsejar la demolición del Palacio Carlos V en la Alhambra de Granada o de la Catedral cristiana inserta en la Mezquita cordobesa.

Sin embargo hay que tener en cuenta que hay añadidos y repintes que alteran gravemente la significación estética de la obra de arte hasta el punto que no sólo interrumpen sino altera gravemente su lectura, tal es el caso de un lienzo del Museo de Santa Cruz de Toledo en el que se efigia a San Pedro sentado, con las piernas cruzadas sobre las que caían los pliegues de un manto; al ser sometido a tratamiento se pudo comprobar que aquellos pliegues eran un añadido posterior inspirado sin duda por un espíritu timorato para el que no era honesto ver a San Pedro con las piernas desnudas (láms. I y II). Otro tanto hemos tenido ocasión de observar en una preciosa tabla flamenca de Agaete (Las Palmas) a la que espíritus tan púdicos como irrespetuosos con el arte añadieron unos paños para tapar las desnudeces del Niño que perturbaban gravemente la contemplación del conjunto.

Otras veces los añadidos son consecuencia de cambios de gusto; tal aconteció, por ejemplo, en las magníficas tablas que Pedro Berruguete



pintó para el retablo de Paredes de Nava cuyos fondos de oro fueron cubiertos en el siglo XVI con burdos paisajes que alteraban totalmente la fuerza expresiva como se pudo comprobar apenas se liberó a uno de ellos de los añadidos que le bastardeaban.

Hay en cambio añadidos que están de tal manera fundidos con la original que sería audacia injustificada a todas luces tratar de levantarlos, tal acontece por ejemplo con los que seguramente a raíz de su llegada a España modificaron en parte una de nuestras mejores tablas flamencas, "La Virgen de la Mosca", de la Colegiata de Toro (Zamora), en la que ni la firma de Fernando Gallego, ni la toca de la Virgen, ni la "mosca" que da nombre a la tabla, pertenecen a la misma mano que hizo el resto de la composición, pero que están tan íntimamente ligados y fundidos con ella, que bajo ningún concepto sería aconsejable hacer desaparecer los elementos añadidos.

A pesar de los ejemplos que acabamos de exponer, teniendo en cuenta que por lo general son los valores estéticos los que predominan en las obras de arte, se puede señalar que la doctrina más general es la que sostiene que los repintes que cubran parte de la pintura original deben ser levantados si bien hay que tener especial atención al hacerlo en evitación de los daños que pueden ocasionarse a la capa pictórica original para evitar los cuales es necesario que previamente se hayan determinado con exactitud las zonas originales de los añadidos.

En los retoques hay que distinguir los que hayan sido hechos por el propio autor de la obra una vez terminada ésta y los que sean debidos a manos extrañas. Sobre los primeros no se hace cuestión y en relación a los segundos, si son de buena calidad, no recubren ninguna parte de la pintura original y la alteración que pueden haber sufrido sus colores no desentona de la general de la obra, deben conservarse en la medida de lo posible (113). Sobre la manera de realizar los retoques nuevos volveremos al hablar de la reintegración de lagunas.

Por lo que se refiere a los añadidos se ha registrado una evolución en los criterios que se han adoptado a partir del siglo XVIII en que se aconsejaba la supresión de todo añadido de una manera indiscriminada, concepto que sobre todo en arquitectura fue seguido, desgraciadamente, al pie de la letra por Viollec-le-Duc y sus seguidores. Actualmente —en arquitectura también— se ha producido una reacción frente a la tesis purista y se aboga por la conservación de los añadidos con tal de que no enmascaren zonas originales. Brandi, en un determinado momento afirmó

(113) Office International des Musées: *Manuel de la Conservation et de la Restauration des peintures*, p. 182.



que "la conservación de los añadidos debe considerarse norma: excepción la remoción" (114), pero años después adopta una postura más amplia y afirma que "en la conservación o en la remoción de los añadidos debe existir siempre un juicio de valor que determine el predominio de la exigencia histórica o de la exigencia estética" (115), punto de vista que nos parece totalmente aceptable ya que en lugar de posturas apriorísticas y dogmáticas suspende el juicio decisorio hasta que la obra de que se trate marque el camino a seguir. A título de ejemplo citemos las Hilanderas de Velázquez. A simple vista, hecho que el estudio radiográfico de la obra confirma (116), se puede apreciar la faja que tiene añadido el cuadro en la parte superior y la que tiene en la parte de abajo, pero a pesar de tener conciencia plena de este hecho, a pesar de poderse asegurar que estas zonas añadidas no lo fueron por Velázquez, ¿se concibe que pueda haber quien abogue por la supresión de estos añadidos? Si existiera quien tal sugestión formulara, desde el ángulo en que estamos situados y dado el concepto vigente en la actualidad no dudaríamos en tildarle de audaz irresponsable.

De lo expuesto se deduce que ha habido épocas, y todavía existen personas que creen que toda intervención de limpieza de un cuadro es peligrosa, y que hay obras, en cambio, defensoras de la limpieza a fondo. En la actualidad estos puntos de vista radicales han sido superados por muchos de la misma forma que se han superado tantos conceptos relacionados con las costumbres, la moral etc., y se afirma sin reservas de ninguna clase "que en la gran mayoría de los casos las pinturas pueden ser sometidas a tratamiento de limpieza" (117) si bien es preciso extremar la vigilancia y la prudencia al hacerlo en evitación de daños irreparables, a pesar de lo cual todavía existen quienes se plantean la pregunta de si es necesario y conveniente limpiar los cuadros (118).

Sobre este problema y como resumen de lo expuesto, puede decirse que no ha habido obra de arte en la que se haya intervenido que no haya suscitado agrias polémicas por parte de críticos y pseudocríticos. Famosa entre las que más, fue la que se suscitó con motivo de la limpieza de los

(114) C. Brandi: *Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza della historia*. Boll. I. dell Restauro, n.º 11-12. Roma, 19, p. 115.

(115) C. Brandi: *Teoria del Restauro*. Roma, 19, p. 72.

(116) Menéndez Pidal, Gonzalo y Diego Angulo Iníguez: *Las Hilanderas de Velázquez, radiografías y fotografías en infrarrojo*. Archivo Español de Arte, XXXVIII, 1965, p. 1.

(117) Office International des Musées. París, 1938-9, 106.

(118) Smet, Fde.: *Quand faut-il nettoyer les tableaux anciens?* Gand Artistiques, IX, 14 1930.

Flerens, P.: *Faut-il nettoyer les tableaux anciens?* Revue General Belgue, 1947.



cuadros de la National Gallery de Londres ya aludida, no lo fue menos la que se originó en torno a la limpieza de las fachadas de los principales monumentos de París, y reciente está la que se levantó con motivo de la limpieza, a mi juicio ejemplar, que el restaurador Sr. Arpe, ha llevado recientemente a cabo en "La familia de Carlos IV" de Goya, conservada en el Museo del Prado, cuyo forrado ha permitido asegurar la conservación de esta obra y cuya limpieza ha motivado no sólo el que se pueda gozar toda la riqueza cromática de la paleta de Goya sino que ha permitido además que se acusen con todo vigor elementos que antes pasaban desapercibidos en la composición general del cuadro.

Con más irresponsabilidad que conocimiento, pero con sinceridad sin duda constantemente asistimos a la exposición de críticas, de elogios y de puntos de vista de los más divergentes en relación con una misma obra y es que el gusto ni se puede codificar ni someter a normas y, por otra parte, es tan cambiante como lo son el tiempo y las circunstancias (119). Cuando se limpia una obra de arte, aun sin haberse tomado la molestia de estudiar la documentación y las razones que haya habido para hacerlo, se adoptan posturas irreductibles y apasionadas. Y mientras unos se deshacen en elogios al poder contemplar la obra con todo el valor en que ha llegado a nosotros, sin pretender nunca que sea el estado en que salió de manos del maestro, intento vano e inútil que en ningún caso debe perseguirse, otros lanzan sus dardos criticando duramente el tratamiento que ha liberado al cuadro o a la escultura de la capa de suciedad y polvo que el tiempo ha ido acumulando sobre ella, impidiéndonos su contemplación.

En este aspecto es bien significativo el tratamiento de limpieza que se ha llevado recientemente a cabo en los frescos que Goya pintara en el Pilar de Zaragoza, especialmente el de la Cúpula de la Capilla de la Regina Martirum que estaban cubiertos con una capa de humo, polvo y sustancias grasas, producto de la combustión de las miles de velas que anualmente arden ante la Virgen del Pilar, la cual en algunas zonas alcanzaba hasta 3 mm. de espesor impidiendo toda valoración estética de esta obra primeriza y fundamental en la producción del pintor de Fuendetodos, de la que siempre se hablaba, sin concederla importancia, a base de los bocetos que se conservan en Zaragoza, pero que hoy, después de haberse limpiado se puede gozar con todos sus valores y se puede estudiar la manera de hacer de Goya, quien en ocasiones dibujaba con punzón sus composiciones, sobre el enlucido que luego coloreaba con

(119) Cagianno de Azevedo, M.: *Il gusto nel restauro delle opere d'Arte Antica*. Roma, 1948.



pinceladas vigorosas y firmes logrando hacer una obra tan expresiva y llena de fuerza y tan rica en valores cromáticos que ya no se podrá considerar como obra secundaria sino que pasa a ocupar un puesto fundamental dentro de la producción del genial pintor aragonés.

En este sentido podrían multiplicarse los ejemplos. Bien expresivos son los cuadros de Mateo Gilarte (120), conservados en el Museo de Bellas Artes de Murcia, los cuales no solamente presentaban alarmantes síntomas de degradación como consecuencia de las malas condiciones climáticas del Museo, sino que además una capa de suciedad y un barniz cuarteado se interponían entre el espectador y las obras haciendo imposible la contemplación de sus calidades. La contemplación de la fotografía del cuadro que representa el Buen Pastor en la que se ve la cata que se hizo antes de la limpieza que se llevó a cabo en el Museo del Prado es bien significativa de que el tratamiento que se hizo no sólo era necesario en función de la conservación de los cuadros sino que era absolutamente precisa desde el punto de vista de su significación estética, lo que igualmente puede deducirse del examen de las reproducciones del lienzo que representan a la Virgen. (Láms. XVII a XX). Otro tanto se puede deducir del tratamiento a que ha sido sometido en el I. C. C. R. el retablo de San Miguel conservado en el Museo de la Catedral de Murcia, el cual estaba totalmente falseado por la suciedad y por una capa de pintura que cubría todos los fondos y arquitecturas doradas del retablo, pintura cuya dureza era de tal naturaleza que fue necesario utilizar los detergentes más enérgicos para poderla levantar. (Láms. III a X).

De haber seguido los principios formulados por quienes afirman que toda limpieza de un cuadro es perjudicial no se hubieran levantado estas capas de pintura y suciedad que de manera tan evidente restaban importancia a esta obra tan representativa de la pintura murciana primitiva, pero era un caso claro en el que sobre los principios de la historicidad se impusieron los derivados de las exigencias estéticas cuyos principios, como Brandi ha escrito, deben predominar siempre cuando se trate de pronunciarse en relación con la conservación o renovación de añadidos (121).

REINTEGRACION DE LAGUNAS.

Expuesta la doctrina referente a la limpieza, desbarnizado, pátina y conservación o no de repintes y añadidos, es decir, cuanto nos lleva a

(120) Pérez Sánchez A.: *Mateo Gilarte un casi zurbaranesco*. Arch. Esp. Arte, núms. 146-147, 1964, sostiene que estos cuadros son de Mateo Gilarte y no de Orrente como se afirmaba tradicionalmente.

(121) C. Brandi: *Teoría del Restauro*, p. 72. Roma, 1963.



dejar a la obra de arte en el estado en que ha llegado a nosotros podemos pasar a ocuparnos de otras cuestiones llenas de interés también las cuales se refieren a los conceptos que estimamos válidos en la actualidad en relación con el tratamiento de las obras de arte desde el punto de vista de su unidad formal, de su significación estética y de la función que tienen que cumplir, aspectos que afectan principalmente a los criterios que deben adoptarse para resolver los problemas que se derivan del tratamiento de las zonas en que la pintura original ha desaparecido, es decir de las lagunas y de los retoques, problemas a los que recientemente Philippot ha prestado especial atención (122) y posteriormente Brandi, J. Guillerme y Marijnissen (123).

La primera cuestión que se plantea es determinar si las lagunas deben o no deben ser reintegradas.

Si contestamos a ella teniendo sólo en cuenta la significación histórica de la obra de arte, no vacilaremos en afirmar que la reintegración de una laguna no es necesaria, pero no hay que olvidar que, como hemos visto, en toda obra de arte, hay que tener en cuenta además su significación estética y en este sentido, no cabe duda, que las lagunas causan muchas veces una serie de perturbaciones en la unidad de la obra y dificultan su lectura y en razón a esto su reintegración o por mejor decir "su interpretación", siquiera sea a título de hipótesis, no sólo no debe ser recomendada sino que está plenamente justificada. Sobre este problema ya se definió claramente la Oficina Internacional de Museos (124). Brandi trató luego de poner de manifiesto "la unidad potencial" que en toda obra de arte existe, y la necesidad de que todo tratamiento que se lleve a cabo tienda a potenciar esta unidad sin que en ningún caso aspire a querer establecer una mimesis entre la parte antigua y la nueva, las cuales

(122) Philippot, F.: *Le probleme de l'integration des Lagunes dans la restauration des peintures*. Boll. del IRPA II, Bruselas, 1959, p. 5. Philippot A. y P.: *Reflexions sur quelques problemes esthetiques et techniques de la retouche*. Boll. del IRPA III, Bruselas, 1960, p. 163.

(123) C. Brandi: *Comunicazione al XX Congresso di Storia dell'Arte*. Nueva York, 1961. La reproduce en «*Teoría del Restauoro*», p. 100. Guillerme, J.: Op. cit., 208.

Marijnissen, R. H.: Op. cit., p. 232.

(124) «La solución diferirá del todo según se trate de una pequeña craquelura, o de la desaparición de un gran trozo del tema, o si la mitad de la pintura está perdida. En este último caso será necesario dejar la tabla en el estado en que se encuentra tomando las debidas medidas de conservación. Las intervenciones que se hagan dependerán del fin que tenga la obra y se adoptará uno u otro según los casos que serán distintos según se trate de una obra que debe ser conservada por el tema que representa o por su valor artístico o si es para un Museo o para una colección particular». Office Int. des Musées: *Manuel de la Conservation*, 1938, p. 106.



deben quedar perfectamente diferenciadas (125), puntos de vista que han defendido también G. Urbani y Cagiano de Azevedo (126), así como Reis Santos en reciente comunicación (127).

Lo que será empeño vano será tratar de recrear la obra de arte mutilada y por ello hay que estudiar en cada caso las circunstancias concurrentes y determinar hasta qué punto las partes conservadas son suficientes para poder, a base de ellas, restablecer la unidad potencial que en toda obra de arte existe; si esto se logra a base de lo conservado no será preciso acudir a la reintegración de las lagunas para restablecerla, pero si las lagunas son de tal naturaleza que hacen ilegible la obra, o perturban de tal manera su contemplación que impiden que la unidad estética se ponga de manifiesto apoyándose en la fuerza que fluye de las partes conservadas, habrá entonces que plantearse la necesidad de acudir a la reintegración, o mejor aun, a la "interpretación", lo que según Philippot deberá hacerse como si se tratara de una hipótesis, de un acto de interpretación crítica destinado a restablecer una continuidad formal interrumpida teniendo en cuenta el estilo de la obra, el tamaño y la localización de las lagunas (128) a cuyos condicionantes hay que añadir otros entre los que cuenta como principal el destino que haya de darse a las obras (129).

Con estas premisas volvemos a situarnos en puntos de vista ya expuestos, en puntos de vista encaminados al estudio previo e individualizado de cada caso determinado y concreto ya que una cosa es una laguna en una pintura mural románica por grande que ésta sea, otra las que pueden aparecer en una tabla castellana con gruesa preparación y otra completa-

(125) C. Brandi: *Il restabilimento dell'unita potenziale dell'opera d'arte*. Bollettino dell'Istituto Centrale de Restauro 2. Roma, 1950, p. 3.

(126) G. Urbani: *Atti del I Convegno Internazionale per le Art figurative*. Florencia, 1950, p. 168.

Cagiano de Azevedo, M. A.: *Ancora delle integrazioni delle lagune*. Boll. Ist. C. del Restauro, n.º 9-10, 1952, p. 101.

(127) Reis Santos, M.: *Conceito adoptado no preenchiemento de lagunas para una maior valorizacao da pintura*. Coloquio sobre conservación y restauración de obras de arte XXIX. Congreso Luso-Español para el progreso de las Ciencias. Lisboa, 1970.

(128) Philippot, A. et P.: *Le probleme de l'integration des lagunes dans la restauration des peintures*. Bull. del IRPA II. Bruselas, 1959.

(129) «El resultado de una restauración, escribió Coremans, debe quedar comprensible para quienes algunos decenios después deben seguir el trabajo. Los responsables del ICCR deberán preocuparse también del destino de la obra confiada a sus cuidados y preguntarse si es ante todo un documento de estudio, una obra ofrecida a la contemplación pública o un objeto de culto. Por diferentes que sean las soluciones pueden ser aceptables con tal que la intervención quirúrgica se reduzca al mínimo y que tiende a asegurar la unidad estética, histórica y arqueológica de la obra restaurada».

P. Coremans: *Mission Unesco en Espagne: El Instituto Central de Conservación y Restauración*. Bruselas, 1963.



mente distinta las pequeñas lagunas o falta de pintura que pueden afectar a una tabla flamenca de delicada factura.

Al llegar a este punto de nuevo hacen su aparición las exigencias históricas que demandan que cualquier reintegración que se haga sea fácilmente reconocible lo que si en ocasiones es atendible no lo es en otras en las que la delicadeza del estilo y de la técnica con que está hecha la obra exige una restauración totalmente integrada ya que de lo contrario resultaría una grave perturbación para la lectura de la obra.

En los casos en que la calidad de la obra no exija una restauración integrada, la exigencia histórica pide que la reintegración sea fácilmente reconocible lo que puede lograrse mediante el relleno de la laguna con lo que se ha venido en llamar un tono neutro, tono neutro que en realidad no existe, o acudiendo a la técnica del "regattino" que si desde cerca permite reconocer fácilmente la reintegración, contemplada la obra de lejos queda fundida y mezclada con las partes originales; también puede quedar diferenciada utilizando tonos más claros para reintegrar las zonas que falten, o dejando las lagunas que hayan de reintegrarse en un plano más bajo que el que tenga el original. La adopción de una u otra fórmula deberá elegirse teniendo en cuenta las exigencias estéticas de cada obra.

Por último no faltan defensores de la total abstención cuando existan lagunas apoyándose en el principio de que teniendo en cuenta que en todo fragmento original se conserva una parte de la unidad total que existía en la obra de arte cuando esto se produjo, no es necesario bastardear la fuerza unitaria que de los elementos originales trasciende, punto de vista que efectivamente es defendible para obras cuya ejecución, estilo y finalidad no exijan una restauración integrada.

Del efecto que este criterio produce se puede juzgar por la tabla de San Juan de Ortega conservada en la Catedral de Burgos, en la que, una vez que se ha saneado su soporte y se ha fijado su capa pictórica, destacan las zonas conservadas en las que algunas lagunas agresivas se han reintegrado mediante el procedimiento del "regattino" pero en la que, las más importantes, se han dejado intocadas, pudiéndose apreciar la calidad del soporte de madera, que para nada perturba la lectura de la obra. (Lám. XLIII).

Inseparable del problema anterior es el que se refiere a la manera de hacer los retoques de integración cuya necesidad se plantea hoy como ineludible obligación. No obstante hay que señalar que hoy como ayer se manifiestan dos tendencias antagónicas, una la que defienden los comerciantes y coleccionistas poco exigentes que prefieren que al retocar



una pintura se la deje como recién salida de las manos del autor, la otra representa la postura opuesta y, con Pettenkofer, cuyo punto de vista se condensa en la frase "el cuadro debe mostrar dignamente su vejez", sostiene que una pintura antigua merece el mismo respeto que un documento y que por tanto nadie tiene derecho a "mejorarle". Admitimos efectivamente que nadie debe "mejorar una pintura", pero al mismo tiempo afirmamos que cualquier persona debidamente preparada puede "interpretar" esa pintura, y, si fuera necesario, debe intentar leer lo que en ella falta con el mismo espíritu crítico con que un epigrafista interpreta y formula hipótesis en relación con las palabras que faltan en una inscripción, sin que ello comprometa la autenticidad de la parte original de la misma.

Queda no obstante determinar cuál debe ser el alcance y la técnica del retoque, si debe ser "integrado" o reconocible, si debe aspirar a fundirse con la obra original o por el contrario si debe tender a diferenciarse de ella (130) y sobre este punto una vez más tenemos que ser eclécticos y señalar la necesidad de no formular juicios apriorísticos. En aras de una honestidad y de una sinceridad obligada propugnamos la conveniencia de que los retoques sean fácilmente reconocibles, pero esta afirmación que proclamamos como ideal, sólo en determinadas circunstancias sirve y debe ser utilizada siempre que las exigencias estéticas no demanden un retoque integrado, y cuando esto suceda, debe cuidarse de que quede debidamente documentado, de que la reintegración se haga con materiales de carácter permanente, de que éstos sean perfectamente reversibles y que se hagan con una técnica que sin tratar de imitar la del maestro permita lograr análogos valores cromáticos que los que él consiguió. Habrá en cambio obras en las que no sólo no sea recomendable el retoque integrado sino que sea aconsejable el retoque claramente discernible. En este caso varios caminos se ofrecen al restaurador: 1.º, dejar las zonas que es necesario retocar a diferente nivel que el original, cubriéndolas entre colores "neutros" o iguales a los que tienen las zonas contiguas, solución purista que no todas las obras soportan; 2.º, reintegrar al mismo nivel utilizando tonos ligeramente más bajos que los originales, lo que en ocasiones da lugar a un mosaico demasiado acusado, incompatible con la unidad estética de la obra; 3.º, reintegrar al mismo nivel mediante la técnica del "régattino", la cual permite entonar exactamente la zona reintegrada, la cual a la vez queda perfectamente reconocible. Este sistema es el más recomendado y si no está más prodigado es sin duda por las dificultades de realización que entraña, ya que en definitiva lo que persigue es una "reintegración integrada" que sea a la vez "discer-



nible”, empresa difícil por el antagonismo que en ella se plantea, pero no imposible de realizar por un restaurador experto. Al realizarse se pone en juego la pericia y sensibilidad del restaurador de lo que depende fundamentalmente el resultado final del tratamiento; nunca mejor que este momento está justificado el “festina lente”; el éxito o el fracaso de un retoque depende de una manera fundamental también de la calidad de los materiales empleados (131) y del que se dejen secar debidamente las diferentes capas que es preciso dar para hacer un retoque correcto.

En cualquier caso los retoques a pesar de que actualmente se dispone de medios para poder identificarles con seguridad, deben quedar perfectamente documentados, para poder disipar toda sospecha y suministrar a la posteridad la historia material de la obra lo que será de especial utilidad en el caso de futuros tratamientos.

En relación con el criterio a seguir cuando existen lagunas en zonas doradas lo recomendado por los organismos internacionales es que “en general no se debe nunca intentar reemplazar las faltas de un dorado por aplicaciones de una nueva lámina de oro. Conviene limitarse a hacer los

(130) Estas cuestiones se discutieron ampliamente sin que se llegara a conclusiones concretas en el XXVIII Congreso Internacional de Historia del Arte, en el que los más destacados especialistas presentaron importantes comunicaciones. Están recogidas así como las discusiones en «Studies in Western Art. Actes of the twentieth International Congress of the History of Art». Vol. IV. Princeton University Press, 1963.

También se ha ocupado detenidamente de este problema Marijnissen (op. cit., p. 381-387) y de la dificultad de establecer una doctrina de carácter general, son aleccionadores sus puntos de vista que expresa así: «El retoque discernible no se debe rechazar. En ciertos casos estará indicado, pero su aplicación generalizada no parece realizable ni deseable ya que en el plano estético no es capaz de neutralizar los efectos perturbadores de los desgastes a los cuales se trata de poner remedio», p. 381. A continuación apunta que «el punto de vista doctrinal que se opone a toda restauración bajo el pretexto de que equivale a una falsificación de documentos históricos está actualmente sobrepasado. La autenticidad se comprueba por el dossier técnico»... Sin llegar a la conclusión de recomendar la restauración integrada, «hemos creído demostrar, dice, que en ciertos casos es deseable —a veces necesaria— y justificable» y más adelante se pregunta: «¿El descrédito que actualmente pesa sobre la restauración llamada creadora e integrada no será consecuencia de la penuria creciente de mano de obra cualificada?»

Por ello escribe en otro párrafo: «La teoría de la restauración es con frecuencia incoherente, ilógica y contradictoria». De donde se deduce una vez más la imposibilidad de dar reglas apriorísticas y uniformes. Cada obra tiene unas características, tiene unas necesidades, unas exigencias históricas y estéticas, vive en un ambiente determinado y estos aspectos son en definitiva los condicionantes del tratamiento a que debe ser sometido y del criterio que haya de adoptarse para su aplicación.

(131) En la actualidad se dispone ya en el comercio de pigmentos especiales para retoque los cuales disueltos con «paraloid» están dando resultados excelentes dadas sus condiciones de estabilidad y de reversibilidad. En el Instituto se usan los preparados por la firma Maimeri, de Roma. Sobre este aspecto, cf. Straub, R. E.: *Retouching with synthetic resin paint*. The Museums Journal Londres, LXII, 1962, p. 113-119, y Feller Van Schendell y Thomson: *Synthetic materials used in the conservation of cultural Property*. Centro de Roma, 1960.



retoques en el tono del bol. No existen actualmente más que muy pocos doradores que sean capaces de reconstruir un viejo dorado dañado o que falte y de darle su verdadera cualidad y tonalidad y todavía menos capaces de trabajar con un punzón según las reglas de este arte" (132). El último párrafo transcrito y el recuerdo de la pregunta que se formulara Marijnissen en la que plantea si el descrédito que actualmente pesa sobre la restauración integrada no será consecuencia de la penuria creciente de mano de obra cualificada, nos lleva a pensar si en la recomendación de la Oficina Internacional de Museos no habrá pesado más la conciencia de dificultades para la realización de una tarea que criterios puramente objetivos y estéticos y, si esto parece que se vislumbra, de la mano viene la pregunta, ¿en el caso de que existan doradores "capaces de trabajar con punzón según las reglas del arte" debe darse validez a la recomendación transcrita? Como en todo problema de restauración de nuevo tenemos que rechazar normas de carácter general. En el caso del dorado, será conveniente distinguir entre aquellas lagunas de las cuales no quede la menor huella de cómo pudieron estar doradas, de aquellas otras que conserven testimonio indudable de cuál fue su decoración. Para las primeras, una prudente abstención será lo recomendable pero ¿debemos mantener el mismo criterio cuando se trata de la laguna existente en una tabla castellana en la que se conservan zonas importantes del dorado original y para cuya restauración disponemos de doradores que conservan y practican las técnicas tradicionales de dorar, incluso son capaces de trabajar con punzón según las reglas del arte? ¿No resulta más perturbador una laguna en desacuerdo con el resto de la superficie dorada que esa laguna reintegrada con la misma técnica y siguiendo el mismo tema que se conserva en la parte original?

La experiencia que llevamos viviendo nos lleva a la conclusión de que las lagunas de las zonas doradas en las que no se conservan testimonios ni vestigios originales no se deben dorar sino simplemente entonar con bol con las zonas circundantes, que las zonas en que se conserve el viejo dorado aunque presente pequeñas lagunas no es prudente tampoco la integración, pero en los casos de que existan lagunas apreciables y se conserven elementos o zonas que puedan servir de indudable orientación y quizá pensamos que en aras de la unidad estética de la obra es aconsejable la prudente reintegración documentada ya que con ello no se hace otra cosa que completar con las mismas técnicas y con análogos materiales una zona en cuya ejecución más intervino la actividad artesanal que la capacidad creadora del artista.

(132) Office International des Musées: *Manuel de la Conservation...*, p. 194.



Barnizado

En relación con las obras pictóricas queda, para terminar, referirnos al tan discutido problema del barniz.

Los barnices, al menos los usados hasta la fecha, con el transcurso del tiempo amarillean y se llegan a hacer tan opacos que no es posible gozar de la jugosidad de la gama cromática subyace bajo ellos, ya que se interpone entre ella y el espectador falseando totalmente la calidad de la obra. Cuando este caso se presenta y ante las dificultades y fracasos que la regeneración de los barnices plantea, desde el punto de vista estético no habrá más remedio que pronunciarse por su levantamiento, como ya se ha anotado al tratar de la limpieza, momento delicado en el que toda prudencia será poca, y que son muchos los riesgos que se corren al realizar esta operación si previamente no se han tomado una serie de garantías que nos informen acerca de la naturaleza del barniz, del disolvente más adecuado para levantarlo, sobre si existan veladuras sensibles a la acción del disolvente que se emplee, etc. pero los problemas del desbarnizado no terminan aquí sino que se continúan ante la necesidad de proteger de nuevo la capa pictórica la cual al ser liberada de la capa de suciedad y del barniz que la protegía se nos presenta a veces con una agresividad cromática que da lugar a las agrias críticas que a veces se formulan ante un cuadro que ha sido sometido a las operaciones indicadas el cual a veces sufre una transformación de tal naturaleza que se hace prácticamente irreconocible.

En este momento de la limpieza y del levantamiento del barniz es cuando tiene que ponerse más de manifiesto la capacidad y sentido de responsabilidad del restaurador y de los técnicos con los que trabaja.

Al levantar el barniz debe poner el máximo cuidado en que el disolvente no afecte a las veladuras que pueda haber en la zona superficial de la capa pictórica, debe procurar no eliminar los vestigios normales que sin perjudicar la obra de arte, va acumulando el tiempo sobre la materia de que está compuesta, debe rehuir intentar llevar a la obra al estado en que debió estar cuando se produjo ya que sobre ser ello imposible, porque "también el tiempo pinta" como dijo Goya refiriéndose a las reacciones y modificaciones que en el transcurso del tiempo se producen en los aglutinantes y pigmentos, no a la suciedad y alteración de los barnices, como algunos a la ligera sostienen, "la restauración, para que sea una operación legítima no deberá pretender hacer reversible el tiempo ni abolir la historia" (133) sino que debe tender a que podamos gozar de

(133) C. Brandt: Op. cit., p. 54.



la obra de arte en el estado a que ha llegado a nosotros garantizando a la vez su conservación para las generaciones que nos han de seguir.

Ya se ha señalado que el barniz es la capa protectora que se extiende sobre la pintura una vez que ésta se ha terminado de hacer o después de haber sido sometido a tratamiento. Generalmente los cuadros recién barnizados a base de resinas blandas tienen un aspecto brillante y que da lugar a que no sea grata la impresión que produce al espectador, de otra parte es frecuente también que como consecuencia de no haber dejado secar debidamente los retoques se produce rechupes y desigualdades en la superficie que dan lugar a desequilibrios ópticos nada favorecedores para la obra.

El brillo excesivo del barniz puede fácilmente corregirse mediante la aplicación sobre el barniz bien seco de una capa imperceptible de cera, y de unos años a esta parte se están utilizando con éxito resinas sintéticas, y resinas acrílicas y ceras microcristalinas, productos que, al parecer, son perfectamente estables y fácilmente reversibles.

Con todo pese a lo mucho que en este campo se está trabajando todavía no se ha encontrado el barniz "ideal", si bien puede anotarse la predilección que se marca en favor del uso de la resina sintética AW2 de la casa alemana BASF (134). Aunque por su reversibilidad el problema de los barnices no se preste a las polémicas a que otros aspectos del tratamiento de pintura da lugar; sin embargo se le debe prestar más atención de lo que comúnmente se le presta ya que como hemos señalado aunque no tenga especial importancia desde el punto de vista de conservación de la obra sin embargo la tiene grande desde el ángulo del gran público ya que por lo general es el aspecto que juntamente con el que se refiere a la limpieza más rápidamente impresiona a los ojos del espectador de aquí que sea aconsejable el abordarle con toda clase de precauciones tendentes a lograr desde el primer momento una favorable impresión.

Los problemas que hemos citado se han planteado en obras de Murcia y su provincia que han sido tratadas en el I.C.C.R. con los criterios anotados. Así en la gran tabla que representa la Crucifixión del Museo Salzillo, donde el carácter de la obra se estimó necesaria una restauración integrada ofreciendo en la actualidad el aspecto que se puede apreciar en la lámina XV.

(134) Sobre el barnizado de pinturas y características de los diferentes barnices así como sobre métodos de aplicación Cf. Doerner, Max: *Los materiales de pintura y su empleo en arte*, Barcelona, 1965. Ruhemann, H.: *The Cleaning of Paintings*. París, 1968, p. 269. Feller, R. L., Jones, E. H. y Stolow, N.: *On picture varnish and their solvents*. Ohio, 1959. Feller, R. L.: *Characteristics of resin AW2*. Bulletin of the American Group IIC III n.º 1, 1962.



El mismo criterio se adoptó para la integración de las pequeñas faltas existentes en las tablas del retablo atribuido a Pedro de Fábregas (láms. III a XII) del Museo de la Catedral, y para la tabla de Santa Ursula (lám. XVI); para los lienzos del Buen Pastor y de la Virgen de Mateo Gilarte conservados en el Museo de Bellas Artes (láms. XVII a XX) y para el tratamiento del lienzo que representa a la Inmaculada del Museo Salzillo (láms. XXI y XXIII), cuya ficha pormenorizada del tratamiento se da más adelante.

ESCULTURA

Los problemas que presenta el tratamiento de las esculturas y relieves son en muchos aspectos diferentes a los que plantea la conservación de pinturas a pesar de que en algunos puntos coinciden.

En contraste con el interés que desde siempre ha despertado la conservación de las pinturas, el tratamiento de las esculturas y sobre todo el tratamiento científico es cuestión relativamente reciente, en la que de poco tiempo a esta parte se han hecho importantes aportaciones, especialmente en lo que a esculturas policromadas se refiere (135).

De estas cuestiones se ha ocupado recientemente P. Philippot, quien las ha sistematizado de manera acabada. También Ballestrem y Taubert han hecho importantes aportaciones (136).

(135) Se citan a continuación algunos de los trabajos más recientes sobre esta cuestión:

Rorimer, J.: *The restoration of the medieval sculpture Metropolitan V. 2*, 1936, p. 6.

Saupique, M. Georges: *Quelques réflexions sur le problème de la sculpture dans la restauration*. Congrès International des Architectes et Techniciens des Monuments Historiques. París, 1960, págs. 244-248.

Tauber, J.: *Zur Restaurierung von Skulpturen*. Museumkunde 1, 1961, p. 7-21.

Philippot, P.: *La restauration des sculptures polychromes. Introduction historique*. Bruselas, 1967.

Aberle, Brigitte y Manfred Koller: *Konservierung von Holzskulpturen. Probleme und Methodem*. Viena, 1968.

Von Imhoff, H. Ch.: *Examen de deux sculptures polychromes du Musée National Suisse*. Zurich. Reunion du Comité ICOM pour la Conservation. Amsterdam, 1969.

IRPA: *Sculpture for the report on examination or treatment*. Reunion du Comité ICOM para la Conservation, Amsterdam, 1969, y en *Studies in Conservation*, Vol. 15, N.º 41.

Ballestrem, Agnes: *Sculptures Polychromes: Bibliographie*. Reunion du Comité ICOM pour la Conservation. Amsterdam, 1969.

Abrantes, Paula: *Estudo e tratamento de uma escultura modificada no seculo XVIII*. XIX Congreso Hispano-Portugués para el Progreso de las Ciencias. Lisboa, 1970.

Recchiuto, Alberto: *Metodología para el estudio de la policromía en la escultura en madera*. XIX Congreso Hispano-Portugués para el Progreso de las Ciencias. Lisboa, 1970.

(136) P. Philippot: *Problemes esthétiques et archeologiques de conservation des sculptures polychromes*. Comunicación presentada en la reunión del ICOM. Nueva York, 1970.



En la escultura juegan factores que en la pintura no se dan siendo el volumen la principal nota diferencial, a ella se unen después otros que derivan de cómo se use y del papel que se asigne a la policromía, la cual contribuye, muy eficazmente, a subrayar la significación y el valor expresivo de la escultura.

La escultura tiene su razón de ser en el volumen y esta circunstancia la coloca en un plano totalmente diferente al que ocupa la pintura en el momento de tener que enfrentarse con problemas que su conservación plantea.

En este aspecto la aguja de la brújula estética ha variado totalmente su norte desde la época medieval hasta nuestros días.

El ideal de belleza en los siglos medios descansaba en la integridad o perfección, en la proporción correcta y en la medida. Según esto la integridad de una obra era a veces condición "sine qua non" para que fuera bella (137). En la actualidad por el contrario admitimos que una escultura puede ser bella sin exigir que esté completa y hoy es unánime el criterio, de que no es necesario rehacer las partes que faltan de una escultura en razón a que aún en estado fragmentario conserva toda su fuerza expresiva y en consecuencia el espectador puede fácilmente imaginar las faltas, con lo que queda salvaguardada la originalidad de la obra (138). Este principio general puede sin embargo dejar de cumplirse en determinados casos, por ejemplo cuando se puede disponer de docu-

Ballestrem, A.: *Cleaning of Polychrome sculpture*. Nueva York, 1970.

Taubert, J.: *The conservation of Wood*. Nueva York, 1970.

El tema es de tanta actualidad que el número 4 del vol. 15, 4 de noviembre de 1970 de «*Studies in conservation*», publicado por el I. C. C., está íntegramente dedicado a problemas sobre conservación, técnica y examen de la escultura policromada. En él se insertan los importantes trabajos que se reseñan a continuación:

Philippot: «*La restauration de sculptures polychromes*». Ballestrem, A.: «*Sculpture polychrome. Bibliographie*». Yamasaki K. y Nishikawa K.: «*Polychromed sculptures in Japan*». Gabbert, G. y Lieb, W.: «*On the use of a Gastro Fibroscope for reading inscriptions on the inside of japonese sculptures*». Planter, Cl. y Wiik, S. A.: «*The Virgin and child from the churchs of Dal (Norway) Examination and restoration*». Timberg, P.: «*Polychrome sculpture in Sweden*». Bachmann, Oellermann y Taubert: «*The conservation and technique of de Herlin alterpiece 1466*». Brockman-Bokstijn, Van Asperen de Boer, Van, T.Hul-Ehrureich y Verduyn-Groen: «*The scientific examination of the polychromed sculpture n the Herlin Alterpiece*».

(137) «*Nam ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas sive perfectio: quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas: unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur*». Summa Theologiae pars 1.^a q. XXXIX, art. 8.

(138) Este principio se justifica por el hecho de que «en una escultura la ausencia de un elemento no está reemplazada por ningún otro elemento de distinta naturaleza mientras que en los lugares donde la pintura falta, la preparación o el soporte vistos al desnudo forman una zona de un contorno y de un color determinados que juega un papel positivo en el conjunto de la pintura». Office International des Musées. Manuel de la Conservation et de la Restauration des peintures. Paris, 1939, p. 107.



mentación suficiente que nos informe sin ningún género de dudas, de cómo era la obra antes de sufrir la mutilación con la que ha llegado a nosotros y sobre todo cuando la obra esté destinada al culto (139) a no ser que su advocación radique precisamente en el hecho de estar la pieza mutilada. Por ejemplo: "La Virgen del asedio" en la Ciudad Universitaria de Madrid, o el Cristo al que rinde culto la Asociación de "Caballeros Mutilados".

Los problemas que presenta el tratamiento de las esculturas policromadas son muy peculiares por la serie de factores que les condicionan. Por ello no es posible reducirles a un esquema general y son diferentes según se trate de obras destinadas al culto o ser exhibidas en un museo y en ambos casos según se trate de obras repintadas o de obras que conserven su policromía original.

En muchas imágenes destinadas al culto, la piedad de los fieles ha ido acumulando a través de los siglos atributos y aditamentos que bastardean y modifican al aspecto estético de la obra: Cristos a los que el "parazonium" ha sido sustituido o tapado por unas faldellinas recamadas de bordados que nada tienen que ver con la escultura, vírgenes y santos a los que se han colocado coronas y atributos de plata, cuyos brillos y proporción desfiguran la escultura, Vírgenes sentadas de los siglos XIII y XIV, a los que se les ha vestido como si fueran a un sarao. En esta clase de esculturas el problema estriba en determinar acerca de si deben o no conservarse los aditamentos que la piedad de los fieles ha ido acumulando sobre las imágenes. Desde un punto de vista histórico-cultural lo aconsejable es conservar estos elementos, pero en muchos casos son altamente perturbadores para la contemplación de la obra, sobre todo si ésta tiene valores estéticos sobresalientes, en cuyo caso deberá actuarse con la máxima prudencia, a fin de que sin herir susceptibilidades y tradiciones, se pueda volver a contemplar la imagen en su primitivo estado, contando con que si al principio ello representará un cierto choque, pronto los fieles se habituarán a contemplar la imagen bajo el nuevo y primitivo aspecto y a admirar en ella todos sus valores plásticos.

Otro problema es el que se deriva del hecho de que hay esculturas repintadas y otras que conservan a la vista su policromía original. En aquellas el primer problema que se plantea es hacer un diagnóstico correcto a fin de determinar cuál sea el nivel preciso al que se deba llegar

(139) «En las esculturas antiguas completar las partes que faltan es labor que en el sentido correcto de restauración debe rechazarse, pero cuando las figuras tengan que ser utilizadas para fines de culto no puede ser admitida en estado fragmentario. En este caso las partes añadidas deben fijarse de modo que se puedan quitar en cualquier momento». Doerner: *Los materiales de pintura y su empleo en Arte*, p. 383.



en la limpieza, para lo cual el método estratigráfico es el que puede conducirnos a un conocimiento exacto de cuáles sean las condiciones de las policromías subyacentes bajo la capa que se nos ofrece a nuestra contemplación y decidir en consecuencia hasta dónde deberá llegarse con la limpieza, teniendo en cuenta que no debemos —como en pintura acontece— pensar que nos vamos a encontrar indefectiblemente con la obra en su estado original, ya que, en muchos casos, la policromía original habrá desaparecido y la que nos encontremos en el nivel inferior puede pertenecer a una época distinta a la que pertenece la escultura, circunstancia que no obligará a decidir el levantamiento de esta policromía ya que ello nos llevaría o dejar la escultura al desnudo, lo que daría lugar a una presentación de la misma bastardeada y muy alejada de la realidad. Dadas las especiales circunstancias que se dan en las esculturas policromadas y el decisivo papel que la policromía juega en la valoración de las mismas es preciso enfrentarse con su estudio echando mano de cuantos métodos estéticos y arqueológicos nos permitan facilitar mejor su lectura, por ello Philippot ha señalado que “la restauración de esculturas policromadas “además de ser una operación técnica de conservación es una forma de crítica arqueológica” (140).

Las esculturas policromadas que conservan su policromía original no plantean problemas tan complejos. Estos se reducen prácticamente a meras tareas de conservación o cuando más a los que derivan de la presencia de lagunas cuyo tratamiento presenta características peculiares.

En la policromía de las esculturas la laguna es sólo relativa, afirma Philippot; aunque falte la policromía, si la forma esculpida se conserva, no se podrá hablar de “laguna total” por tanto podrá ser tratada atendiendo fundamentalmente a la conservación de la obra a no ser que desde el punto de vista estético ofrezca dificultades graves para la lectura de la misma, en cuyo caso deberá echarse mano de los principios vigentes para la reintegración y los retoques en las pinturas.

Estos son los principios que se han tenido en cuenta para tratar la Virgen de las Angustias de Salzillo, conservada en la Capilla del Colegio de Yecla, la escultura de Cristo arrodillado, conservado en la Basílica de la Concepción de la misma ciudad, obra de Esteve, como acertadamente la clasificó el infatigable investigador murciano D. Crisanto López, y con los relieves del retablo de la Iglesia de Santiago de Jumilla, debidos a la gubia de los hermanos Francisco y Diego de Ayala, los cuales han sido restaurados con un criterio de integración total en razón a su función de piezas de culto, ya que había documentación fehaciente del estado en

(140) Philippot, P.: loc. cit., p. 4.



que se encontraban con anterioridad a las mutilaciones y desperfectos sufridos con que han llegado a nosotros (láms. XXIII a XXXII).

En cambio se ha seguido el criterio de conservar alguna de las esculturas de bulto del mismo retablo de Jumilla con las mutilaciones que tenían en razón a no tener documentación suficiente para conocer de manera exacta la disposición de las partes que faltan y únicamente se las ha sometido a un tratamiento de consolidación y limpieza.

CONSERVACION DE OBJETOS ARQUEOLOGICOS

La conservación de los objetos arqueológicos plantean problemas muy complejos también en razón a la diversidad de los materiales de que están hechos. Unos son orgánicos, como el hueso, el marfil, la madera, etc., otros son materiales silíceos, como la piedra, la cerámica y el vidrio y otros son productos metálicos cuyas propiedades y características están en función con su propia constitución física cuyo comportamiento está condicionado por una serie de agentes externos que alteran y cambian la actuación normal.

Lo mismo que las obras de arte, los objetos arqueológicos están constantemente amenazados por una serie de poderosos agentes de degradación: La humedad, el calor, la luz, el aire contaminado, las cargas mecánicas ejercidas por el propio peso de las piezas, los hongos, las bacterias, los insectos, etc., trabajan activamente en contra de su conservación.

Si la influencia del "medio" es importante en la conservación de todos los bienes culturales, ésta se deja sentir especialmente en los objetos arqueológicos ya que se manifiesta desde el momento mismo en que una pieza es descubierta. A diario se puede comprobar esto. Todos los profesionales han tenido ocasión de constatar cómo una pieza de madera, hueso o marfil que en el momento del hallazgo estaba en buen estado de conservación se ha agrietado y resquebrajado y roto cuando una vez levantada han variado las condiciones de humedad en que ha estado enterrada durante siglos, frecuente es también contemplar como una pieza de piedra o de cerámica que en el momento del hallazgo presentaban un buen aspecto, en cuanto a su conservación se refiere, a medida que se seca se va recubriendo de una capa de las sales solubles que contienen las cuales, al evaporarse el agua en la que estaban en suspensión, cristalizan, aumentando volumen y salen a la superficie produciendo alteraciones en la cerámica y en la decoración, si la tiene, que muchas veces son irreparables.

La rotura del equilibrio estructural como consecuencia del cambio de las condiciones ambientales se manifiesta especialmente en los metales,



hierros y bronce^s sobre todo, los cuales son especialmente sensibles a cualquier factor que modifique la estabilidad del ambiente al que se han adaptado, problemas que el excavador de una parte y el Conservador del Museo por otra han de tener muy presentes en evitación de pérdidas irreparables a las cuales, se puede, en parte, hacer frente tomando sobre el terreno una serie de medidas tendentes a que las condiciones ambientales en que ha estado se modifiquen lo menos posible, hasta el momento de ser tratada la pieza, lo que se puede conseguir mediante bolsas de polietileno perfectamente cerradas, y una vez que la pieza ha sido tratada, mediante su conservación en vitrinas estancas, en el caso, demasiado frecuente, de que el museo no tenga acondicionamiento ambiental, aspecto al que desgraciadamente, pocas veces se le presta la atención que merece a pesar de que si valoramos las pérdidas que la corrosión, los cloruros, los carbonatos, los sulfuros, la temperatura, la humedad, etc., y el gasto que representa el tratamiento de las piezas afectadas por estos agentes de degradación, seguramente se llegaría a la conclusión de que cualquier inversión realizada para climatizar un museo en que tantas obras de especial significación se guardan estaría más que justificada.

Si no hay posibilidad de reducir a fórmulas de carácter general el tratamiento de las obras de arte, los objetos arqueológicos, dada su diversidad, escapan mucho más que aquellas a cuanto signifique normas estereotipadas, a pesar de ello estamos en condiciones de afirmar que los esfuerzos que desde hace unas décadas se vienen realizando a fin de alargar el inevitable proceso de retorno al estado natural de los materiales de que están hechas las piezas arqueológicas, están dando importantes y positivos resultados y ello ha permitido que en la actualidad se conozca perfectamente el proceso de desintegración y los complejos mecanismos según los cuales se produce la alteración de los materiales cuya variedad da lugar a que el diagnóstico, tratamiento y condiciones de conservación sean muy complejos también y aún en ocasiones contradictorios, tal sucede por ejemplo con la capa de corrosión con que aparecen recubiertos los objetos de hierro la cual, en principio, es aconsejable quitar, pero esta resolución no deberá tomarse de manera indiscriminada ya que en ocasiones será necesario consolidar esa capa de corrosión si se aspira a conservar el valor que como documento tiene la pieza ya que, al hacerla desaparecer, podría darse el caso de que no quedara nada de la materia original.

Otro tanto acontece con la "pátina" la cual si es noble contribuye a dar prestancia y belleza al objeto en cuyo caso cualquier intento de remoción sería altamente censurable, pero que en el caso de que sea ma-



ligna no habrá otro remedio que levantarla a fin de tratar correctamente la pieza y alargar su vida.

Cualquier pieza arqueológica que haya que tratar presentará problemas específicos y peculiares, cada una es un auténtico caso singular, tratar de exponer todos los problemas que se presentan sobrepasaría los límites razonables de esta exposición y supondría tener que escribir un verdadero tratado de Conservación.

La obra de Plenderleith, o los manuales de Gairola y de Mühlethaler y la más reciente aportación de Organ (141) informan ampliamente de la compleja casuística que se da en este campo sobre la cual hay abundante bibliografía especializada recogida sistemáticamente (142) en la que se informa de los importantes avances que cada día se consiguen en las diversas ramas de la conservación de tan complejos materiales, cada uno de los cuales plantea problemas de índole muy diferente.

En el tratamiento de los objetos arqueológicos hay que tener presente de manera fundamental el valor que como documento histórico tienen, de aquí la necesidad de recoger, estudiar e interpretar haciendo uso de los formidables medios que las ciencias experimentales ponen a nuestro alcance, todos los índices, todos los elementos y todos los aspectos que nos pueden suministrar alguna luz, ya que sumadas muchas observaciones y datos podemos llegar a reconstruir páginas oscuras de la Historia que de otra forma nunca podrían ser desveladas y obtener informaciones preciosas acerca de técnicas y procedimientos de fabricación antiguos.

Con estos puntos de vista como guía, se ha llevado a cabo el tratamiento de más de quinientas piezas conservadas en el Museo Arqueológico de Murcia, procedentes de la necrópolis del Cabecico del Tesoro, de los restos óseos que se encontraron en el cementerio contiguo a la puerta árabe de Santa Eulalia que han quedado conservados "in situ" formando parte de una de las salas del Museo monográfico que se instaló en el lugar de la excavación y de los mosaicos romanos encontrados en la Villa de los Cipreses de Jumilla. (láms. XXXIII a XLI).

El tratamiento de estos objetos ha dado pie para que se hayan puesto en práctica los más modernos procedimientos de conservación de huesos, bronce, hierros, plata, cerámica y mosaicos, para lo que se han

(141) H. J. Plenderleith: *La conservación de antigüedades y obras de arte*. Traducción española de A. Díaz Martos. Publicada por el I.C.C.R. Madrid, 1967.
Gairola, T. R.: *Handbook of chemical conservation of museum objects*. Barcelona, 1960.

Mühlethaler, Bruno: *Kleines Handbuch der Konservierungstechnik*. Stuttgart, 1967.

Organ, R. M.: *Design for scientific conservation of antiquities*. Londres, 1968.

(142) Art and Archeology Technical Abstracts (A.A.T.A.). Continuación del I.I.C. Abstracts. Institute of Fine Arts. Nueva York.



puesto en juego los análisis de laboratorio y los más modernos tratamientos que han obligado el empleo de sistemas especiales de limpieza, y el uso de diversas resinas sintéticas para fijar y consolidar los objetos necesitados de este tratamiento, especialmente las cerámicas ibéricas pintadas cuyas propiedades han planteado a veces difíciles problemas de consolidación, así como la limpieza de objetos de hierro y de bronce algunos de los cuales tienen una rica decoración damasquinada en plata que subyacía bajo una gruesa capa de cloruros y óxidos hasta el punto de hacerla totalmente invisible.

COLOFON

Las obras de arte y los objetos arqueológicos que quedan citados en las anteriores páginas, conservados en Murcia y su provincia, constituyen un lote bien representativo, por su diversidad, de la serie de problemas que la conservación de los Bienes Culturales plantea, como puede comprobarse en las fichas de tratamiento que se dan como Apéndice de este Discurso; problemas que no terminan ni mucho menos con el tratamiento de las obras, sino que se continúan en el momento de ser instalados ya que como hemos dicho hay una serie de elementos que trabajan con más eficacia y celeridad de lo que sería deseable dando lugar a la degradación progresiva de los Bienes Culturales.

Para luchar contra ellos se dispone en la actualidad de personal responsable, y debidamente preparado y de remedios eficaces como son las vitrinas estancas, los acondicionadores de ambiente, etc., remedios que muchas veces no se pueden poner en práctica por falta de medios económicos, lo que es bien de lamentar si tenemos en cuenta la significación artística, histórica, cultural y económica que tienen las obras que nos ocupan.

El ponerlas en condiciones de que puedan ser conservadas y el valorarlas debidamente es motivo de especial preocupación por parte de los organismos responsables de nuestro Patrimonio Artístico, y tiene que serlo también por parte de las entidades religiosas, municipales y provinciales, a los que muchas veces están vinculados, pero especialmente tiene que serlo de entidades como esta Real Academia que desde su fundación viene dando tan eficaces testimonios de cuánta es su preocupación por salvaguardar los Bienes Culturales que se han dado cita a través de los siglos en esta provincia. Bienes Culturales que estamos todos obligados a cuidar a pesar de los complejos y delicados problemas que su conservación plantea, entre los que hay que tener en cuenta, además de los expuestos en el cuerpo de este discurso, los que se derivan del cambio



de gusto que a través de la historia se registra a fin de que los tratamientos que hagamos hoy queden debidamente documentados y sean fácilmente reversibles en el caso de un cambio en el gusto o en los criterios aplicados, aconseje seguir por otros derroteros, para lo cual y como resumen de todo lo dicho terminamos proclamando la necesidad de que todo tratamiento que se haga de un Bien Cultural esté presidido por el máximo respeto a lo que significa y representa y que todo tratamiento esté informado por la humildad y sentido de responsabilidad de quien lo realiza a fin de evitar todo intento de colaborar, con el artista que ideó o fabricó el objeto, de "recrear" lo que el tiempo inexorable ha hecho desaparecer, actuando tan sólo en la medida que, de conformidad con los criterios actuales y haciendo uso de los métodos más rigurosos, se puede colaborar o prolongar la vida de las obras que integran el Patrimonio Cultural que hemos recibido.



A P E N D I C E

OBRAS RECIENTEMENTE TRATADAS
EN MURCIA Y SU PROVINCIA

A lo largo de este discurso hemos intentado exponer los criterios que actualmente están más extendidos en cuanto al tratamiento de obras de arte y objetos arqueológicos se refiere y de pasada hemos hecho referencia a obras de Murcia y su provincia que han sido tratadas en los últimos años en el Instituto Central de Conservación y Restauración y en el Museo del Prado.

A fin de que quede constancia de las obras a las que se ha prestado especiales cuidados de conservación, y de cuáles han sido éstos, vamos a coleccionarlas a continuación sistemáticamente.

P I N T U R A

RETABLO DE SAN MIGUEL: Catedral de Murcia. R.º Gral. del JCCR. 60.

Este importante retablo estaba en este siglo en la primera capilla derecha de la girola de la Catedral de Murcia. Después de su tratamiento ha quedado instalado en el Museo Catedralicio.

En esta obra ya reparó D. Elías Tormo y en su "Guía de Levante" la alude de la siguiente forma: "Gran retablo de San Miguel, de pinturas de artista de la Escuela Valenciana, por 1420, atribuido por pura idea a Pedro de Fábregas, que pintaba en Murcia en 1398" (143).

José Ballester ya afirma categóricamente que el autor de este retablo es Pedro de Fábregas, de finales del s. XIV (144). Post, por su parte, la describe minuciosamente y le asigna también a Pedro Fábregas y conecta este retablo con el "Maestro de la Ollería" (145). Leandro de Sallengui dedicó a esta obra un extenso artículo en el que tras hacer historia del retablo y describirle minuciosamente, configura a un Maestro de Puxmarín, a quien se le asigna, nombre que toma de Miguel Puxmarín, Pa-

(143) Tormo, Elías: «*Levante*». Madrid. 1923, p. 246.

(144) Ballester, José: «*Guía de Murcia*». Madrid. 1930, p. 40.

(145) Post, R. Ch.: «*A History of Spanish Painting*». T. III. Harvard University. 1930, p. 36-37.



trono de la Capilla, situada en el claustro de la Catedral, para la que fue hecho este retablo, y regido de Murcia en los años 1395, 1403 y 1410 (146). En este estudio el ilustre investigador de la pintura primitiva valenciana ya apuntaba lo que "merece y debe hacerse a este retablo cuando sea posible .. Desmontarlo y reprimarlo. Pero huyendo de intrusismos; sin permitir salseo ni cuchareo imperito. Precantelar su conservación feavivando los colores pasmados y evitando anacronismos... Desasirle las capas del denso plaste ocre que recubre y oculta, innecesariamente, trozos sanos de algunas figuras y aureolas".

Pérez Sánchez le clasifica como "obra valenciana del gótico internacional (primer tercio del s. XV. (147).

Las necesidades de tratamiento apuntadas por Saralegui que este retablo tenía, se han podido cumplir en el año 1962 en que fue desmontado y trasladado al I.C.C.R. Terminado el tratamiento se reintegró a la Catedral de Murcia y por acuerdo del Cabildo en lugar de instalarle en la misma capilla en la que estaba al comenzar el siglo, en la que la humedad le perjudicaba grandemente, se instaló en el Museo Catedralicio en perfectas condiciones ambientales (148).

Consta este retablo de seis grandes tablas dispuestas en tres calles verticales. La central está ocupada por la imagen del titular y por un calvario en lo alto, los laterales están divididos en compartimentos cobijados por arcos trilobulados en los que se representan escenas alusivas a la leyenda del Arcángel, las cuatro inferiores se refieren a escenas del Obispo de Siponte y Monte Gargano, con el episodio de la flecha que rebota en la novilla desmandada y se clava en el ojo del arquero. En las de la parte alta se efigian las jerarquías angélicas adorando al Pantocrátor, la expulsión de los Angeles rebeldes, la lucha de San Miguel con el Dragón, y el peso de las almas; las cuatro de la faja central se refieren a la entrada de los justos en el cielo conducidos por Angeles; coronando las calles laterales se efigia la Anunciación y en los enjutas tenantes frontales portando escudos. Las calles están enmarcadas por entrecalles en las que se representan Apóstoles y Santos bajo arcos triloabulados y altos gabletes. El retablo apoya en una predella única en la que en círculos sexquiloabulados se efigian bustos de Apóstoles, de Santos y de Santas, separados por el

(146) Saralegui, Leandro de: «Un importante retablo valenciano de la Catedral de Murcia». Publicado en «La Verdad», Murcia, 8 de septiembre de 1939 y luego en Archivo de Arte Valenciano, XXV, Valencia, 1954.

(147) Pérez Sánchez, J.: «Guías Artísticas de España». Col. Aries. Murcia-Albacete. Barcelona, 19, p. 38.

(148) Excmo. Ayuntamiento de Murcia: «Santa Iglesia Catedral V centenario de su consagración». Murcia, 1968, p. 98.



central que está ocupado por la efigie de "Cristo varón de dolores" (lámina III).

El estado de conservación era muy deficiente. Los soportes, que son de álamo blanco y pino, presentaban ataques de anóridos, algunos tableros presentaban profundas grietas producidas por la separación de las tablas que le forman, el estuco estaba levantado en algunas zonas y en varios sitios la capa pictórica estaba separada del soporte, esto se hacía notar especialmente en las zonas que coincidían con los clavos que sujetaban las tablas a los travesaños, por lo que fue preciso quitar éstos (lámina IV, b) a fin de poder sacar los clavos y lograr así que la capa pictórica volviera al nivel primitivo.

Los colores estaban totalmente alterados por la suciedad y algunas zonas, las que estaban primitivamente recubiertas con pan de oro, estaban recubiertas por una gruesa capa de barniz. La superficie pictórica tenía ligeros deterioros producidos por rasguños, lagunas no existían prácticamente, toda ella presentaba un cuarteado profundo en algunas zonas, sobre todo en los paisajes existían repintes. Los colores estaban oscurecidos, oxidados y descompuestos, especialmente los azules.

El tratamiento propuesto y aplicado fue el siguiente:

Desinfección general con aldehído fórmico al 40 %, para ello se metieron las tablas con bolsas de polietileno soldadas térmicamente.

A continuación se fijó la capa pictórica, después se procedió a la eliminación de algunos soportes a fin de poder sacar por la parte posterior los clavos que perjudicaban a aquella. Los huecos producidos al eliminar éstos se rellenaron con tacos de madera y con Araldit madera, y los soportes eliminados fueron sustituidos con otros de pino de Suecia pegados con cola sintética fría.

La eliminación de la capa de pintura que cubría los oros y parte de las figuras se estimó fundamental. Para ello, dada la dureza de la misma, hubo que acudir a disolventes enérgicos, como el ácido acético, aplicado con pincel y aguarrás como neutralizador, con lo que se consiguió ablandar la capa superficial y la operación fue necesario completarla con bisturí.

El duro barniz que se había dado a las figuras se eliminó con diferentes disolventes: en la predella se utilizó uno a base de trementina de Venecia, disuelta en aguarrás caliente y alcohol; el de las tablas se reblandeció con barniz nitroceluloso, alcohol etílico y esencia de trementina, cuya acción se completó con bisturí y lanceta.

Lograda la eliminación de viejos barnices y de la suciedad que enmascaraba a la obra se procedió a la reintegración "integrate" de las pe-



queñas lagunas que tenía, utilizando para ello pigmentos disueltos en barniz, con lo que se consiguió una gran estabilidad.

Una vez terminada la reintegración se procedió al barnizado con barniz de almaciga y se impermeabilizaron las tablas por la parte posterior con una ligera capa de cera. El tratamiento de este conjunto bajo la supervisión del personal técnico del Instituto y con la colaboración del Laboratorio de Química y del personal de carpintería, fue realizado por los restauradores D. Juan Santos, D.^a Antonia Martínez Munilles, D. Herald Worthan, D.^a M.^a Victoria Pérez Camarero y D.^a M.^a Luisa Baena.

La instalación del retablo en el Museo de la Catedral se llevó a cabo disponiendo unos tacos sobre la pared, a la que se sujetaron las tablas, dejando una separación entre aquéllas y éstas, a fin de que pueda circular fácilmente el aire y evitar la humedad por contacto.

A los seis años de haberse llevado a cabo el tratamiento, las tablas de este retablo están en perfecto estado de conservación (láms. III a XII).

PEDRO FERNANDEZ: Crucifixión. Museo Salzillo. Murcia. 2'32 x 2'21. R.^o Gral. del J.C.C.R. 88.

De esta obra se ocupó Post, quien la clasificó como obra sevillano-cordobesa y la asignó a Pedro Fernández (149). También se ocupó de ella Angulo Iñíguez (150).

Otras referencias a esta tabla se encuentran en Valverde, Pérez Sánchez y Aldama (151).

Se trata de un gran tablero de madera de pino formado por tres tablas verticales sujetas por el reverso con seis barrotes, enmarcado por sencilla moldura superpuesta (lám. XIII).

Efigia a Cristo en la Cruz; arrodillada, y abrazando la cruz, la Magdalena; de pie a los lados de la misma, la Virgen y San Juan, San Jerónimo y San Francisco. En los ángulos inferiores los donantes, de pequeño tamaño, y a los lados, en la parte media de la tabla, en tamaño reducido también, Santa Bárbara y Santa Catalina (lám. XIV, b); una "Jerusalén" amurallada y un paisaje, de montaña y nubes, sirve de fondo al conjunto.

El estado de conservación de esta obra era muy deficiente; presentaba ataques de anóridos, varias grietas verticales, algunas coincidentes con las juntas de las tablas, la preparación, que es de yeso mate y cola de

(149) Post, R. Ch.

(150) Angulo Iñíguez, D.: «*Pintores cordobeses del Renacimiento*». Archivo Español de Arte. 1944.

(151) Valverde: «*La pintura sevillana en la primera mitad del siglo XVI*». Archivo Hispalense. 1956.



retales, estaba muy degradada, la capa pictórica presentaba un craquelado general, y en algunos puntos estaba levantado y en otros perdida; tenía abundantes repintes en fondos y figuras (lám. XIV).

Para asegurar su conservación se la sometió al siguiente tratamiento: desinfección, engrasado, embarrotado con llaves, consolidación de la madera con Movilit, fijación de la capa pictórica con cola acética, limpieza con alcohol, vaselina, esencia de trementina y bisturí, reintegración integrada con pigmentos al barniz y protección de la superficie posterior con cera. El tratamiento fue realizado por la restauradora D.^a M.^a Teresa Adame y la obra ha quedado nuevamente instalada en el Museo Salzillo de Murcia (lám. XV).

SANTA URSULA: Pintura sobre tabla. Museo de la Catedral de Murcia. Registro General del I.C.C.R. 65. Mide 0'82 × 0'56 × 0'025 mts.

Perteneció a la puerta de un armario, cuya embocadura le enmarca. La dio a conocer D. Crisanto López Jiménez y la sitúa en el círculo de Fernando de Llanos (152). Madera de pino atacada por anóbidos y alabeada. Pintura al óleo, con barniz enranciado por el tiempo, sobre preparación hecha al temple con estopa. La capa pictórica está saltada en algunas zonas; presenta una grieta vertical profunda producida por la separación de las dos tablas de que consta, y una falta de la madera que parece coincidente con el lugar de la cerradura. Tratamiento: desinfección total. Consolidación de la madera, supresión de la grieta y de las faltas que tiene. Sentado de color, limpieza, reintegración, barnizado e impermeabilización con cera.

El tratamiento propuesto le llevaron a cabo las restauradoras D.^a Victoria Pérez Camarero y D.^a M.^a Luisa Baena, quienes tras la desinfección con formol y de la consolidación de la tabla con Araldit, realizada en el taller de ebanistería del I.C.C.R., procedieron a la fijación de la pintura utilizando miel y cola de conejo, a la limpieza de la misma con alcohol, aguarrás y bisturí, y a la reintegración de las lagunas con pigmentos al barniz, barnizándola después con almaciga (lám. XVI).

(152) López Jiménez, Crisanto: «Santa Agueda. Tabla del siglo XVI en la Catedral de Murcia». «La Verdad». Murcia, 23 de febrero de 1958, pág. Se recogió la noticia en A. E. A. 1958, p. 166.



MATEO GILARTE: El Buen Pastor. Museo de Bellas Artes. Murcia. (láms. III y IV). 2'30 × 1'14 mts. (láms. XVII-XVIII).

MATEO GILARTE: Inmaculada. Museo de Bellas Artes. Murcia (láms. V-VI). 2'30 × 1'14 mts. (láms. XIX-XX).

Estos dos lienzos, que pertenecieron al Convento de San Esteban, de la Compañía de Jesús, de Murcia, se conservan desde la Desamortización en el Museo de Bellas Artes, y desde antiguo se han venido atribuyendo a Orrente, si bien ya en el Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia publicado en 1910, se apunta el nombre de Gilarte, atribución que confirma Pérez Sánchez en reciente estudio sobre este artistas (153).

Ambas obras estaban en un estado de conservación lamentable debido a las altas temperaturas existentes en la planta alta del Museo, en una de cuyas salas se han expuesto durante largo tiempo. Además de estar el barniz pasmado, presentaban abundantes ampollas en la capa pictórica, con riesgo inminente de desprenderse al menor movimiento.

Para poder garantizar su conservación fue necesario forrar ambos lienzos, para lo que se utilizó el procedimiento tradicional de gacha de harina de centeno, a la que se adició una fungicida.

Una vez realizada la forración y lograda la perfecta fijación de la capa pictórica que volvió a recobrar en toda su superficie la primitiva tersura, se procedió a la limpieza.

Dado el mal estado en que se encontraba el barniz y la capa de suciedad que cubría a la pintura, como puede apreciarse en las láms. XVII a XIX, se estimó necesario hacer una limpieza intensa y levantar el barniz, conclusión a la que se llegó tras un detenido estudio de las obras y de realizar en ellas los sondeos que se aprecian en las láms. XVII b y XIX b.

Terminada la limpieza se procedió a la reintegración de las pequeñas zonas que faltaban, lo que se hizo a base de pigmentos disueltos con barniz y se barnizaron de nuevo con almáciga, quedando estas dos interesantes obras en el estado en que puede apreciarse en las láminas XVIII y XX, en las que se pueden ver las altas calidades que estas obras nos ofrecen, tanto en lo que se refiere a la composición y manera de estar plantadas las figuras, como en la maestría de que el artista hizo gala al representar los animales, como en lo que afecta a la paleta.

El tratamiento de estos lienzos se llevó a cabo en 1962, en los talleres del Museo del Prado.

(153) Pérez Sánchez, Alfonso: «Mateo Gilarte, un casi zurbaranesco». Archivo Español de Arte n.º 146-147. Madrid. 1964, p. 139.



INMACULADA: Museo Salzillo. Murcia. R.º Gral. del I.C.C.R. 86.

Pintura sobre lienzo tejido con cáñamo y lino. La capa pictórica estaba levantada en varias zonas, en otras barrida y en otras aparecía agrietada como consecuencia de no haber estado bien tensado el bastidor. El barniz estaba oscurecido y toda la superficie estaba ennegrecida por una gruesa capa de suciedad, a pesar de lo cual el tratamiento de conservación no presentó problemas especiales.

Se forró el lienzo según el procedimiento tradicional, y una vez que estuvo sentado el color se procedió a la limpieza y a la reintegración con tempera y pigmentos al barniz. Por último, se barnizó con almáciga. Llevó a cabo el tratamiento la restauradora D.ª M.ª Teresa Baena (láms. XXI-XXII).

ESCULTURA

RELIEVES DEL RETABLO DE LA IGLESIA DE SANTIAGO DE JUMILLA

Fue hallado en 1583 por Francisco y Diego de Ayala (154).

Sufrió grandes daños cuando incendiaron la iglesia en 1936, que afectaron a las esculturas, parte de las cuales se perdieron, y a los relieves, alguno de los cuales presentaba faltas importantes, otros estaban desencolados, y en todo la policromía estaba levantada, con grave riesgo de perderse. Está tallado en madera de pino.

La policromía está conseguida a base de estofados sobre oró, las encarnaciones están hechas con óleo brillante. El color de los estofados había perdido intensidad en algunas zonas a causa de la suciedad y en algunos puntos se apreciaban pérdidas del color a causa de rocas y desgastes.

El criterio que se adoptó para el tratamiento de estos relieves fue el de rehacer las partes perdidas en razón a ser obras destinadas al culto sobre las que había documentación anterior.

Con este criterio general se les sometió al siguiente tratamiento:

Desinfección con formol. Consolidación de la madera a base de Paraloid, chuleteando las grietas y tapando los orificios más importantes. Fijado de la policromía a base de cola de conejo y ácido acético al 2%. Encolado de los tableros, reparación de las partes que faltaban, limpieza general con aguarrás y alcohol. Preparación y policromía de las zonas re-

(154) Pérez Sánchez, A.: *«Guía Artística de España»*. Col. Aries. Murcia, Albacete y sus provincias, Barcelona. 19, p. 118.



hechos. Reintegración al temple de huevo de las partes que faltaban en la policromía, y por último se procedió al barnizado a base de goma laca muy diluida.

El tratamiento de estos relieves fue realizado por el restaurador D. Juan García Yudez.

El estado de los mismos era el siguiente:

APARICION DE LA VIRGEN DEL PILAR A SANTIAGO. Alt. 188, ancho 101 cms.
R.º Gral. del I. C. C. R. 398.

Presentaba ataque de anóridos y varias grietas que se extendían verticalmente. Le faltaba parte del cuerpo de la Virgen, la pierna izquierda y el Niño (lám. XXIII, a), los cuales se rehicieron según el mismo estilo, dejando el estofado en un tono ligeramente más bajo que el original para la fácil identificación de las partes rehechas y haciéndole al temple en lugar de al óleo que es como están hechas las carnaciones originales. Quedando el conjunto bien entonado como puede apreciarse en la lámina XXIII, b.

PRENDIMIENTO DE SANTIAGO. Alt. 188, ancho 108 cms. R.º Gral. del I. C. C. R. 399.

Aparte faltas generales en la policromía faltaba la mano derecha del Apóstol, el brazo derecho del soldado que está detrás de él y algunos fragmentos del sombrero de Santiago (lám. XXIV, a), partes que fueron rehechas según el mismo criterio que las faltas del anterior (lám. XXIV, b).

DECOLLACION DE SANTIAGO. Alt. 181, ancho 110 cms. R.º Gral. del I. C. C. R. 400.

Tenía perdida la policromía en diversas zonas y faltaba el brazo derecho del verdugo (lám. XXV, a), que se rehizo y se policromó con el criterio señalado, reintegrándose la policromía perdida (lám. XXV, b)

APARICION DEL SEPULCRO DEL APOSTOL SANTIAGO. Alt. 158, ancho 113 cms. R.º Gral. del I. L. C. R. 403.

Uno de los tableros estaba separado del resto. Faltaba el antebrazo, las herramientas y los dedos del pie derecho del personaje que está en actitud de abrir el sarcófago. La policromía se conservaba bien, acaso por



estar hecha, la de las encarnaciones, con técnica diferente a las de los demás relieves; en éste se utilizó la técnica de óleo "picado" (lám. XXVI, a). Se rehicieron las partes que faltaban, se encaló el tablero que estaba desunido y se entonó la junta, así como las partes rehechas con el resto del relieve (lám. XXVI, b).

TRASLADO DEL CUERPO DEL APOSTOL SANTIAGO POR MAR. Alt. 178,5, ancho 115 cms. R.º Gral. del I. C. C. R. 401.

Presentaba dos grietas verticales muy acusadas a pesar de que estaban sujetas por grapas de hierro cuya oxidación hizo saltar la policromía (lám. XXVII, a). Se encolaron las tablas con cola fría y se reintegraron las lagunas existentes en la policromía (lám. XXVII, b).

TRASLADO DEL CUERPO DEL APOSTOL SANTIAGO POR TIERRA. Alt. 158, ancho 115 cms. R.º Gral. del I. C. C. R. 403.

Uno de los tableros estaba desencilado y separado del resto del relieve, en la otra zona se acusaba una grieta que corría de arriba abajo, la policromía presentaba algunas faltas y estaba cubierta por una capa de goma laca muy amarilleada (lám. XXVIII, a). Se le hizo un tratamiento análogo al anterior (lám. XXVIII, b).

PRENDIMIENTO DE JESUS. Alt. 97,5, ancho 105 cms. R.º Gral. I. C. C. R. 404.

Este relieve presentaba la policromía ligeramente carbonizada. Las caras de algunas figuras estaban maltratadas con instrumento punzante. Faltaba la espada de San Pedro (lám. XXIX, a). Se hizo una limpieza general utilizando aguarrás, alcohol y amoníaco. Se taparon las oquedades que había en algunas caras, se rehizo la espada de San Pedro y se reintegró la policromía en las zonas que faltaba (lám. XXIX, b).

José Esteve Bonet. 1741-1802. CRISTO ARRODILLADO SOBRE UNA CRUZ. R.º Gral. del I. C. C. R. 129.

Talla en madera de pino. Conservada en la iglesia de la Purísima de Yecla (Murcia), anteriormente estuvo en los Franciscanos (155).

(155) Andrés Baquero, en «*Los profesores de las Bellas Artes de Murcia*», Murcia, 1913, al relacionar las obras de Esteve, cita entre las obras que hizo para Yecla un «Cristo a punto de ser clavado en la Cruz», a pesar de lo cual se ha atribuido ligeramente a la Escuela de Salzillo, hasta que D. Crisanto López,



Esta escultura está encarnada al óleo, con las telas sin estofar, presentaba grietas en la policromía que estaba levantada en algunas zonas, especialmente en los brazos y en el torso.

Su policromía parece que ha sido intervenida por lo menos en dos ocasiones: en la primera, tras una ligera capa de óleo debieron darle un barniz fuerte que ha provocado su deterioro, haciendo saltar, en grietas, la policromía original. En la segunda cubrieron con óleo algunas zonas levantadas, óleo que se torció y daba un aspecto desagradable a la escultura. Tenía los brazos despegados y le faltaban dos dedos, uno en la mano y otro en el pie derechos (lám. XXX, a).

El tratamiento propuesto y realizado consistió en levantar las capas de óleo superpuestas y realizar una nueva policromía conservando todo lo que existía de la original, en sujetar con nuevas espigas los brazos, en reforzar el sistema de sujeción a la cruz y en tallar los dos dedos que faltaban.

Como medida previa se consolidó la policromía y se procedió al levantamiento de las que tenía añadidas que ocultaban la original en zonas apreciables así como del barniz, agente principal del deterioro. Las zonas en las que la policromía original estaba perdida se reintegraron y pulieron con vejigas de cordeo y taleo con lo que se consiguió una entonación general homogénea, dejando documentadas gráficamente las partes reintegradas (lám. XXX, b).

El tratamiento estuvo a cargo de los restauradores Hermanos Cruz Solís.

Francisco Salzillo. VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS. Yecla (Murcia). R.º Gral. del I. C. C. R. 205x185x137 cms.

Está tallada en madera de pino. Bien conservada. La Virgen aparece sentada sobre un montículo forrado de corcho imitando rocas. Está policromada y estofada.

Está documentada en 1763 y, según Sobejano, es "la más sabiamente hecha por el autor" (156).

según información que amablemente nos ha comunicado, publicó un artículo en «Línea», asignándole sin duda a Esteve, atribución que confirmó en su estudio «Obras de I. Vergara y José Esteve Bonet en Cádiz», Archivo de Arte Valenciano, XXXV, 1964, p. 40, al dar la lista de las obras de Esteve Bonet. Volvió de nuevo sobre este punto en un trabajo titulado «Del mundo de los escultores de la Academia Valenciana». Archivo de Arte Valenciano. 1968.

Sobejano, Andrés: *Las cuatro «Angustias» de Salzillo conservadas en nuestra región*. Boletín del Museo Provincial de Mellas Artes, n.º 6. Murcia, 1927. (196) Sánchez Moreno, J.: «Vida y obra de Francisco Salzillo». Murcia, 1945, p. 120 y 160.



La imagen presentaba muchas grietas y desperfectos en la policromía. Le faltaban seis dedos, dos clavos, la mano izquierda de un ángel, tres alas, y todos los ángeles estaban movidos del lugar que ocupan, estando la mayor parte de los brazos descolados (lám. XXXI).

Se hizo una limpieza sumaria de la policromía utilizando acetona, alcohol, amoníaco y agua. Se taparon las grietas. Se rehicieron todos los elementos que faltaban, así como las pestañas de la Virgen y de Cristo y se han policromado y estofado las zonas reintegradas en las que se había perdido la policromía original (lám. XXXII).

El tratamiento le llevaron a cabo los restauradores Hermanos Cruz Solís.

OBJETOS ARQUEOLOGICOS (157)

Placa de cinturón, de bronce, procedente de la Necrópolis del Cabeceo del Tesoro, Verdolay (Murcia). Sepultura 518, conservada en el Museo Arqueológico Provincial de Murcia. 10x8,2 cms. N.º de Reg. del I. C. C. R. 2.068.

Presentaba una fuerte capa de óxido que recubría totalmente la decoración damasquinada en plata de la misma. Se localizaron focos de cloruros activos y además presentaba fuertes incrustaciones de tierra y carbonatos. Durante su uso debió perder el gancho de agarre el cual fue sustituido por otro que se sujetó a la placa con tres remaches, uno de los cuales tapa parte del damasquinado. En la base conserva las cabezas de los tres remaches que la sujetaban al cuero del cinturón.

Tratamiento: Se llevó a cabo una limpieza mecánica con buril, hasta llegar a la pátina noble, que permitió poner al descubierto la ornamentación damasquinada en plata y un fino punteado en el campo del metal. La plata del damasquinado estaba levantada en algunas zonas y presentaba en algunos puntos grietas y oquedades. Para evitar su desprendimiento se la consolidó localmente con Bedacril al 10% y una vez terminada la limpieza se la sumergió en un baño del mismo producto. Se secó,

(157) El número de objetos arqueológicos que han sido tratados pasa de 500, la mayor parte procedentes de la Necrópolis del Cabeceo del Tesoro, Verdolay, los cuales se conservan en el Museo Arqueológico Provincial. Entre ellos hay objetos de bronce, hierro, plata, cerámica, mosaicos, etc., ante la imposibilidad de coleccionar todos sólo se anotan algunos significativos de los métodos, de la complejidad y de la variedad de las piezas tratadas.

El tratamiento de las piezas del Cabeceo del Tesoro, a que se hace referencia en estas páginas, se ha llevado a cabo por el Instituto Central de Conservación y Restauración, con nuestra supervisión, y bajo la dirección del doctor Sánchez Meseguer, por los restauradores Sres. Arce, del Rey, Peinado y Sra. Zapatero.



se la impermeabilizó con cera a 120° durante dos horas (lám. XXXIII, a y b).

Placa de cinturón de bronce, procedente de la Necrópolis del Cabecico del Tesoro, Sepultura 326. Se conserva en el Museo Arqueológico de Murcia. 9,5x7,4 cms. N.º R.º del I. C. C. R. 2.067.

Estaba cubierta por una fuerte capa de óxido que impedía ver su decoración damasquinada, presentaba focos de cloruros e incrustaciones de tierra, fosfatos, etc. El gancho original se debió romper en pleno uso y fue sustituido por otro que se sujetó a la placa con cuatro remaches (lám. XXXIII, c).

Tratamiento: Se hizo una limpieza mecánica que permitió poner al descubierto la decoración damasquinada, de plata. La inclusión de la placa en la cámara húmeda permitió detectar varios focos de cloruro que se redujeron con papel de estaño, agar, -agar, glicerina y lisol durante doce días cambiando, a lo largo de ellos, ocho veces el papel de estaño; en la lámina XXIV, puede apreciarse la capacidad de absorción de cloruros por éste y el tiempo que cada hoja estuvo adherida a la placa hasta lograr una reducción total.

Terminada la limpieza se la secó en estufa a 110° y después se la dio un baño de cera a 100° grados durante dos horas, sacándola del mismo cuando alcanzó los 70°, una vez solidificado la cera se suprimió la sobranche con espátula de hueso. Antes de darla por definitivamente tratada se la metió durante 24 horas en la cámara húmeda, lo que permitió detectar un punto de cloruro junto a uno de los remaches que se trató localmente, conservándose después de dos años en perfecto estado (lám. XXIII, d).

Placas de cinturón de cobre, recubiertas de una plancha de plata. Procedentes de la Necrópolis del Cabecico del Tesoro, Verdolay. Sepultura 400. Conservadas en el Museo Arqueológico de Murcia. N.º de Reg. del I. C. C. R. 2.046, 2.047, 2.048, 2.049, 2.050, 2.051.

Se trata de un conjunto de diez placas de cinturón que en montón informe unas y otras sueltas encontramos en la sepultura 400 del yacimiento arriba citado. Miden 6x4,5 cms.

El interés de estas placas radica en su valor artístico de un lado, en su significación desde el punto de vista técnico de otro y de otro en la semejanza que tienen con otras encontradas por Cabré en la sepultura 350 de la necrópolis de La Osera Chamartín (Avila) (158). Una de ellas

(158) Cabré Agullo, J.: *El Castro y la necrópolis de Chamartín de la Sierra (Avila)*. Madrid, 1950, p. 187 y 193.



la dimos a conocer en el Congreso Arqueológico del S.E. (159) y ha sido posteriormente reproducida y aludida varias veces (160).

Cinco constan de una placa de bronce recubierta de una lámina de plata con sencillas molduras que diseñan un rectángulo que tiene liso el campo (lám. XXXV) y otras cinco de una placa de bronce, recubierta de lámina de plata, en la que por estampación se ha conseguido la ornamentación integrada por una faja rellena de pequeños círculos en relieve, dos fajas ornamentadas con círculos y meandros que limitan la escena central por arriba y por abajo y en el campo un águila explayada abalanzándose sobre una perdiz (lám. XXXVI) en forma análoga a como se ve en monedas de Agrigento (161).

El estado de conservación de alguna de estas piezas es el que puede apreciarse en la lámina XXXV, a, en la que se ven dos placas soldadas por oxidación a la parte inferior de una hoja de lanza y a otra plancha de bronce. En otras, tanto las láminas de bronce como las de plata que las recubrían, estaban rotas en múltiples fragmentos, la recubrición de plata había perdido su adherencia y presentaban fuertes incrustaciones de tierras.

El tratamiento de estas piezas consistió en separar las que estaban soldadas por la acción del fuego y del óxido para lo que se utilizaron pequeños discos de carborundo y hilo de cobre montado sobre el soporte de una sierra de pelo, con ello se consiguió separar dos placas de la serie de fondo liso, un fragmento de metal con ornamentación nielado y el fragmento de una lanza.

Otra serie de piezas estaban fragmentadas y pudieron ser reconstruidas en parte pegando sus fragmentos con araldit. Para realizar la limpieza que fue en todas de tipo mecánico, se reforzaron previamente las que lo necesitaron con papel de cera y parafina adherido a la cara opuesta a la que se deseaba limpiar. En algún caso después de realizada la limpieza del reverso, se reforzó la pieza con una gasa pegada con araldit, por asegurar así la conservación de la misma, y una vez reforzada de esta forma se procedió a limpiar el anverso, fijando la placa de plata, en los lugares que estaba despegada del soporte con Araldit. Terminada la limpieza se consolidaron con Bedacril, algunas se reconstruyeron para asegurar la conservación de las partes originales y se terminó el tratamiento barnizando la plata con barniz-almaciga.

(159) Nieto, Gratiniiano: *La necrópolis hispánica del Cabecico del Tesoro, Verdolay (Murcia)*. Actas del III Congreso del S.E. español. Murcia. 1947.

(160) Schüle W.: *Die Meseta-Kulturen der Iberischen Halbinsel*. Berlín. 1969, p. 137-138.

(161) Hill, G.: *L'Art dans les Monnaies Grecques* París. 1927. Lám. LVIII, 3 y LVIII, 2.



Colador de bronce, de la Necrópolis del Cabecico del Tesoro, Verdolay, Sepultura 314. O 125 mm. Long. 290 mm. N.º del Reg. del I. C. C. R. 2.656.

Se encontró muy fragmentado e incompleto (lám. XXXVII, a). El mango termina en un orificio y lleva como remate dos cabezas zoomorfas. En el tiempo en que se usó ya sufrió una restauración que desplazó la roseta calado, que hacía de colador, del centro del recipiente. Los fragmentos conservados presentaban una gruesa capa de cloruros que impedían ver la decoración del mango.

Tratamiento: Se hizo una limpieza manual de la superficie, después se pegaron los fragmentos, de cuya unión no había duda, con Araldit, reforzándoles durante el tratamiento con gasa pegada. Con ayuda de la cámara de humedad se localizaron los focos de cloruros que se redujeron con papel de estaño. Después del tratamiento y unión de los fragmentos a fin de asegurar la conservación de éstos y de facilitar la comprensión de la primitiva función de la pieza, se reconstruyó con Araldit, poniendo cuidado especial en la reconstrucción de la pieza del fondo, la cual a base de los índices indudables conservados se rehizo en la forma que debió estar después de su primer arreglo.

Al realizar la limpieza se puso al descubierto la decoración incisa y puntillada que lleva el mango (lám. XXXVII, b).

Por último se consolidó con bedacril y se le protegió con una ligera capa de parafina.

Esta pieza se puede comparar para su estudio con análogas de otros yacimientos (162).

Jarro de bronce con alta asa rematada en cabeza zoomorfa, del Tesoro Verdolay, Sepultura Alt. 178 mm. O fondo 48 O boca 48, alt. con asa 180 mm., n.º del R.º del I. C. C. R. 2.045. Se conserva en el Museo Arqueológico Provincial de Murcia.

La conservación de esta pieza era mala. Estaba fragmentada, agrietada y deformada, faltando partes importantes del recipiente. Estaba recubierta por una gruesa capa de concrecciones y de cloruros y se detectaron en ella carbonatos y sulfatos estables (lám. XXXVIII, a).

Tratamiento: Se le sometió a una limpieza mecánica, a continuación se enderezaron las partes que estaban deformadas e impedían la reconstrucción de la pieza, se consolidó con bedacril y luego se reconstruyó

(162) Blázquez, J. M.: «*Pocula del M. A. N.*» en homenaje a C. de Mergelina fecha uno análogo en el siglo I o. J. C.; otro análogo publica J. Egnaras en *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, vol. XI-XII, pág. 41, lám. X. La fecha que procede asignar al de Murcia es más antigua que la asignada al estudiado por Blázquez, a juzgar por las piezas con que se ha encontrado.



con poliéster y mat. Después de estas operaciones se detectaron en la cámara de humedad varios focos de cloruros que se redujeron con papel de estaño y Agar Agar en la cámara de humedad, a lo largo de varias sesiones, gracias a las que se lograron extraer los cloruros. Terminada la limpieza se secó en estufa calentada hasta a 105°, se consolidó con Bedacril y se la recubrió con una ligera capa de parafina (lám. XXXVIII, b).

Cuenca de cerámica megárica. Necrópolis del Cabecico del Tesoro, Verdolay. Sepultura 227. O N.º del R.º I. C. C. R. 2.053. Se conserva en el Museo Arqueológico de Murcia.

Se encontró fragmentado, al Instituto llegó con una restauración hecha con escayola. En algunas zonas presentaba indicios claros de haber estado sometido a la acción del fuego.

Tratamiento: Se estimó convenientes deshacer la antigua restauración (lám. XXXIX, a) y se detectaron sales en los fragmentos que se eliminaron mediante lavados intensivos. Se secaron los fragmentos en la estufa y se pegaron con pegamento Imedio. A continuación, tras consolidar la pieza con metacrilato de metilo, se sacó un molde en barro para hacer un contramolde en escayola que sirviera para completar los fragmentos perdidos con poliéster que se coloreó después entonando la parte reconstruida con la antigua, pero dejándola reconocible a simple vista (lám. XXXIX, b).

Sobre cerámica megárica en España, cf. A. Fernández de Avilés (163).

Oenochoe. Necrópolis del Cabecico del Tesoro, Verdolay, Murcia. Sepultura 50. Alt. 25,5 O máx. 14,5 O base 80 mm. N.º del Reg. del I C. C. R. 1.852.

Barro de color crema, se encontró fragmentado y recubierto de una gruesa capa de concrecciones calizas, la cual ya se había eliminado antes de llegar la pieza al I. C. C. R. Tiene una decoración en color rojo granate a base de bandas paralelas, semicírculos concéntricos, secantes, entre sí, líneas en zig-zag y otros semicírculos concéntricos verticales alternando con festones horizontales.

La pintura era soluble en el agua, llegando a desaparecer al poco tiempo de ponerse en contacto con ella. En algunas zonas tenía concrecciones débiles de carbonato cálcico.

Se procedió en primer término a fijar la pintura con Bedacril y logrado esto se llevó a cabo una limpieza mecánica de las concrecciones que estaban apoyadas en la decoración. Las que había en el resto de la pieza se

(163) Fernández de Avilés, Augusto: «Cerámica de Megara en Espanha». Revista de Guimarães. N.º I-II, 1957.



eliminaron con ácido fórmico disuelto en agua al 50%. Después de haber sido eliminadas las sales que contenía mediante inmersiones en agua, se secó en la estufa a una temperatura que se fue elevando paulatinamente de 0° a 105°. Después se reconstruyeron con escayola las partes que faltaban y se colorearon en un tono algo más claro que el original. Por último se le protegió con una ligerísima capa de vaselina. Restaurador, Sr. Peinado. (Lám. XL, a y b).

Kalathos, de la Necrópolis del Cabecico del Tesoro, Verdolay. Sepultura 131. Alt. 165 mm. O boca 160. O base 130 mm. N.º Reg. del I. C. C. R. 1.829.

Es de barro rojo fino, con decoración de segmentos de círculos agrupados verticalmente y líneas en zig-zag, dispuesta en dos zonas horizontales, y pintada en tono rojo amoratado. Estaba fragmentado, con la base incompleta y la decoración estaba cubierta en parte por concrecciones calizas.

Se llevó a cabo una limpieza mecánica con bisturí, en las partes más delicadas, luego se pegó con pegamento Imedio y se eliminaron las concrecciones de carbonatos que quedaron tratadas localmente con ácido clorhídrico disuelto al 60% en alcohol de 96°. Se extrajeron las sales que contenía con inmersiones repetidas en agua. Se secó en estufa durante dos horas a temperatura ascendente de 0° a 105°. Después se reconstruyeron con escayola las partes que faltaban y se colorearon a la aguada en un tono más bajo que el original. Por último se le dio una ligera capa de vaselina. Restauradora, Srta. Zapatero (lám. XL, a y b).

Mosaicos de la "Villa Los Cipreses". Jumilla (Murcia).

En 1963 don Jerónimo Molina localizó en Jumilla los mosaicos a que el Crónigo Lozano hace alusión en su Historia de Jumilla y realizó una campaña de excavaciones de la que presentó el correspondiente informe (164). Una nueva campaña se llevó a cabo el año 1965 (165).

En las campañas citadas se descubrieron 150 m² de mosaicos cuyo levantamiento era obligado por su mal estado y por estar el yacimiento en una zona de cultivo intensivo (lám. XLI, a).

Para esta operación se recabó la cooperación del I. C. C. R. que envió, para llevar a cabo las operaciones de levantamiento, traslado y reconstrucción, al restaurador Sr. Cruzado y como ayudante suyo al Sr. Escalera.

El levantamiento se hizo utilizando todavía los sistemas tradicionales

(164) Noticiario Arqueológico Hispánico, VIII-IX. Madrid, 1966, p. 355.

(165) Molina, Jerónimo: «Memoria de la III Campaña de Excavaciones en el yacimiento romano «Los Cipreses», Jumilla (Murcia)». Noticiario Arqueológico Hispánico. X, XI, XII. Madrid, 1969, p. 243.



que actualmente han sido totalmente renovados en el I. C. C. R. y en el criterio de que todo lo rehecho fuera fácilmente reconocible (lám. XLI, b), quedando los mosaicos debidamente instalados en el Museo Arqueológico Municipal de Jumilla.

Esqueletos del cementerio árabe de la puerta de Santa Eulalia.
Murcia.

Se descubrieron en 1963 y se han conservado "in situ" en la Sala II del Museo de la Muralla árabe, formando un conjunto de veinte esqueletos de los que cinco corresponden a niños.

A raíz de su descubrimiento y en vista de la importancia de los restos arquitectónicos que aparecieron en la zona contigua que fueron excavados por los Sres. Jorge Aragoneses y San Martín Moro, se estimó oportuna su conservación, la que fue encomendada al I. C. C. R.

A fin de asegurar la conservación se hizo preciso consolidar los restos óseos mediante la aplicación de los más modernos métodos utilizados en esta clase de trabajos, lo que se llevó a cabo por el restaurador Sr. Viñas.

El tratamiento utilizado fue el siguiente 1.º Limpieza mecánica con espátula y escobillas de palma fina; 2.º Deseccación de los huesos y restos de barro adheridos a ellos utilizando rayos infrarrojos; 3.º Segunda y definitiva limpieza empleando en ella bisturí, pinceles y cepillo rotativo movido por motor eléctrico; 4.º Desinsectación por medio de una mezcla de formol y alcanfor diluidos en agua, aplicada por aspersión bajo protecciones de plástico; 5.º Una vez que los esqueletos estuvieron perfectamente secos, se les protegió con reiteradas capas de Bedacril 122x al 2 x 100 en disolución de Xidol al 40 x 100; la lentitud con que actúa este disolvente permitió una penetración profunda del metacrilato de metilo facilitada por la porosidad de la estructura ósea. Se dieron hasta cinco capas sucesivas de Bedacril aumentando en cada una la concentración del componente plástico la que terminó siendo de un 20%. Se tuvo cuidado de aplicar las sucesivas capas antes de que la subyacente terminara de secar a fin de facilitar la adhesividad y conseguir un revestimiento uniforme y compacto.

A pesar de las precauciones tomadas después de algún tiempo la Hr. de la estancia y las elevadas temperaturas de Murcia facilitaron la aparición de mohos y esporas que fueron tratados por técnicos del Centro de Edafología y Biología Aplicada del S.E. mediante pulverizaciones en seco de sulfato de cobre, cuyo resultado hasta la fecha se ha revelado como altamente eficaz (166). (lám. XLII).

(166) Aragoneses, Manuel Jorge: *Guía de la muralla árabe de Murcia*. Madrid, 1966, pág. 104 y 116.

Cf. también Noticiario Arqueológico Hispánico, VII. Madrid, 1965, p. 266.



I N D I C E

CONSIDERACIONES EN TORNO A LA CONSERVACION DE BIENES CULTURALES. APLICACIONES PRACTICAS EN LA PROVINCIA DE MURCIA

LA CONSERVACION DEL PATRIMONIO CULTURAL

Conservación. Restauración: Significado y alcance de estos vocablos.

El tratamiento científico de las obras de arte.

PINTURA

Limpieza: Problemas que plantea y criterios a seguir. La pátina.

Repintes, retoques, añadidos.

Reintegración de lagunas.

Barnizado.

ESCULTURA

OBJETOS ARQUEOLOGICOS

COLOFON

APENDICE

Fichas técnicas de los tratamientos de Conservación y Restauración llevados a cabo en obras de Murcia y su provincia.

Pintura.

Escultura.

Objetos arqueológicos.

LAMINAS



INDICE DE LAMINAS

- Lámina I.—San Pedro. Museo de Santa Cruz. Toledo. Antes del tratamiento.
- Lámina II.—El cuadro reproducido en la lámina anterior, después del tratamiento.
- Lámina III.—Retablo de San Miguel. Catedral de Murcia. Antes del tratamiento.
- Lámina IV.—Reverso de dos tablas del retablo de San Miguel de la Catedral de Murcia, en las que se ve el sistema de embarrotado viejo.
- Lámina V.—Retablo de San Miguel. Catedral de Murcia. Tabla cumbrera de la calle derecha. a) Antes del tratamiento, b) después de haber sido tratada.
- Lámina VI.—Retablo de San Miguel. Catedral de Murcia. Tabla cumbrera de la calle izquierda antes y después del tratamiento.
- Lámina VII.—Retablo de San Miguel. Catedral de Murcia. Crucifixión. a) A medio tratamiento, b) después del tratamiento.
- Lámina VIII.—Retablo de San Miguel. Catedral de Murcia. Tabla inferior izquierda antes y después del tratamiento.
- Lámina IX.—Retablo de San Miguel. Catedral de Murcia. Tabla inferior de la calle derecha. a) Antes del tratamiento, b) Mediada la limpieza.
- Lámina X.—La tabla reproducida en la lámina IX, después de terminado el tratamiento.



- Lámina XI.—Retablo de San Miguel. Catedral de Murcia. Tabla central antes de su tratamiento.
- Lámina XII.—La tabla reproducida en la lámina XI después de la intervención a que fue sometida en el I.C.C.R.
- Lámina XII (bis).—Retablo de San Miguel. Catedral de Murcia. Después del tratamiento.
- Lámina XIII.—Pedro Fernández. Crucifixión. Museo Salzillo. Murcia. Antes de ser tratada.
- Lámina XIV.—Dos pormenores de la tabla reproducida en la lámina XIII en curso de tratamiento. Se aprecian en ellos reiterados repintes y lagunas.
- Lámina XV.—Pedro Fernández. La Crucifixión. Museo Salzillo, Murcia; después de haber sido tratada en el I.C.C.R.
- Lámina XVI.—Santa Ursula. Museo de la Catedral. Murcia. Antes y después de haber sido tratada.
- Lámina XVII.—Mateo Gilarte. El Buen Pastor. Museo de Bellas Artes de Murcia. a) Antes de la limpieza, b) Sondeo previo al tratamiento. Fot. Museo del Prado.
- Lámina XVIII.—Mateo Gilarte: El Buen Pastor, después de haber sido forrado y limpiado. Foto. Museo del Prado.
- Lámina XIX.—Mateo Gilarte: Inmaculada. Museo de Bellas Artes. Murcia. a) Antes de ser tratada, b) sondeo previo al tratamiento. Fot. Museo del Prado.
- Lámina XX.—Mateo Gilarte. Inmaculada. Después de haber sido tratada. Fot. Museo del Prado.
- Lámina XXI.—La Purísima. Museo Salzillo. Antes de ser tratada.
- Lámina XXII.—La Purísima. Museo Salzillo. Murcia. Después de haber sido tratada.
- Lámina XXIII.—Hermanos Ayala. La Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago. Relieve del retablo de la Iglesia de Santiago, Jumilla (Murcia), antes y después del tratamiento.
- Lámina XXIV.—Hermanos Ayala: Prendimiento de Santiago. Retablo de Santiago, Jumilla (Murcia), antes y después del tratamiento.
- Lámina XXV.—Hermanos Ayala: Degollación de Santiago. Retablo de Jumilla (Murcia), antes y después del tratamiento.
- Lámina XXVI.—Hermanos Ayala: Aparición del sepulcro de Santiago. Retablo de Jumilla (Murcia). Antes y después del tratamiento.
- Lámina XXVII.—Hermanos Ayala: Traslado del Cuerpo de Santiago por mar. Retablo de Jumilla (Murcia). Antes y después del tratamiento.
- Lámina XXVIII.—Hermanos Ayala: Traslado del cuerpo de Santiago por tierra. Retablo de Jumilla (Murcia). Antes y después del tratamiento.



- Lámina XXIX.—Hermanos Ayala: Prendimiento de Jesús. Retablo de Santiago de Jumilla (Murcia). Antes y después del tratamiento.
- Lámina XXX.—José Esteve Bonet: Cristo arrodillado ante la Cruz. Yecla (Murcia), antes y después del tratamiento.
- Lámina XXXI.—Francisco Salzillo: Virgen de las Angustias. Yecla (Murcia), antes del tratamiento.
- Lámina XXXII.—Francisco Salzillo: Virgen de las Angustias. Yecla, después del tratamiento.
- Lámina XXXIII.—Placa de cinturón de la necrópolis del Cabecico del Tesoro. Verdolay (Murcia), a y c antes de su tratamiento, b y d estado en que quedaron después de haber sido tratadas.
- Lámina XXXIV.—Diferentes aspectos del papel de estaño después de haber sido utilizado en el tratamiento de anverso de la placa de cinturón reproducida en la lámina XXXIII.
- Lámina XXXV.—Placa de cinturón y fragmentos de la lanza de la necrópolis del cabecico del Tesoro. a) Estado en que se encontraron; b y c) aspecto de una placa, anverso y reverso y del fragmento de lanza después del tratamiento.
- Lámina XXXVI.—Placa de cinturón de la Sep. 400 de la necrópolis del Cabecico del Tesoro; a y c antes del tratamiento; b y d después de su limpieza y restauración.
- Lámina XXXVII.—Colador de bronce de la necrópolis del Cabecico del Tesoro. a) Estado en que se encontró, b) después de haber sido tratado y restaurado.
- Lámina XXXVIII.—Jarro de bronce con asa rematada en cabeza zoomorfa. a) Estado en que se encontró, b) Después del tratamiento.
- Lámina XXXIX.—Cuenco de cerámica megárica encontrado en la necrópolis del Cabecico del Tesoro. a) antes de su tratamiento en el I.C.C.R., b) después de haber sido tratado.
- Lámina XL.—a y b) oinochoes, c y d) y kalathos ibéricos de la necrópolis del Cabecico del Tesoro antes y después de su restauración.
- Lámina XLI.—Mosaicos de la "Villa" de Los Cipreses Jumilla (Murcia), antes y después de su restauración. Fot. Jerónimo Molina.
- Lámina XLII.—Dos aspectos de la necrópolis de la Muralla Árabe de la Puerta de Santa Eulalia, Murcia, después de haber sido consolidadas.
- Lámina XLIII.—San Juan de Ortega y la Reina Isabel. Tabla conservada en la Catedral de Burgos, antes y después de haber sido tratada.



LAMINAS

Todas las fotografías que se reproducen a continuación, excepto en las que se hace indicación expresa de su procedencia, pertenecen al I.C.C.R.





Lámina I.—San Pedro. Museo de Santa Cruz. Toledo. Antes del tratamiento.



Lámina II—El cuadro reproducido en la lámina anterior, después del tratamiento.



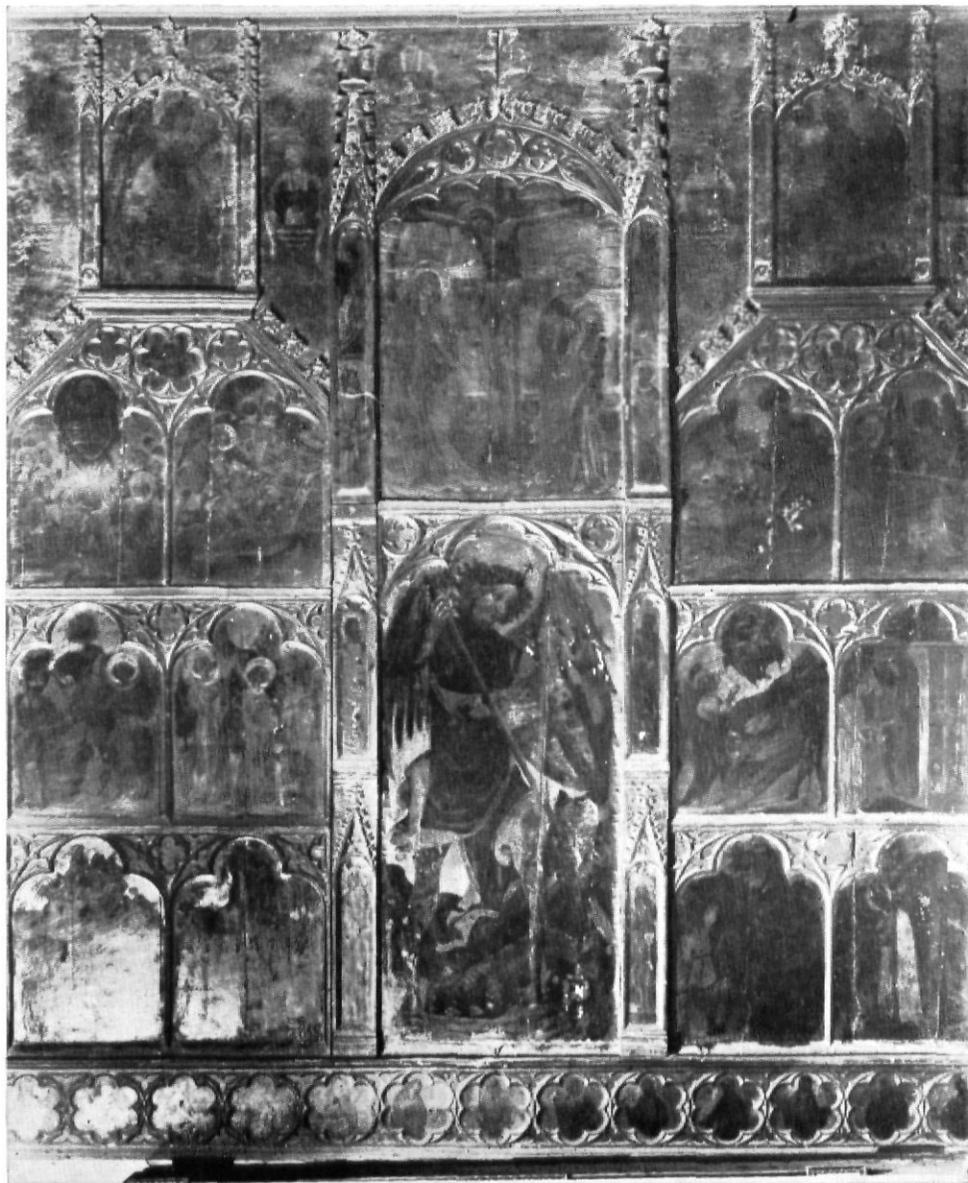


Lámina III. Retablo de San Miguel. Catedral de Murcia. Antes del tratamiento.

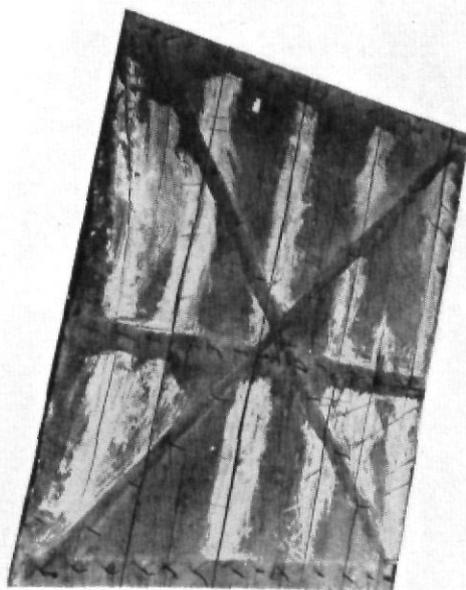


Lámina IV.—Reverso de dos tablas del retablo de San Miguel de la Catedral de Murcia, en las que se ve el sistema de embarrotado viejo.





Lámina V.—Retablo de San Miguel, Catedral de Murcia. Tabla cumbreira de la calle derecha. a) Antes del tratamiento. b) Después de haber sido tratada.

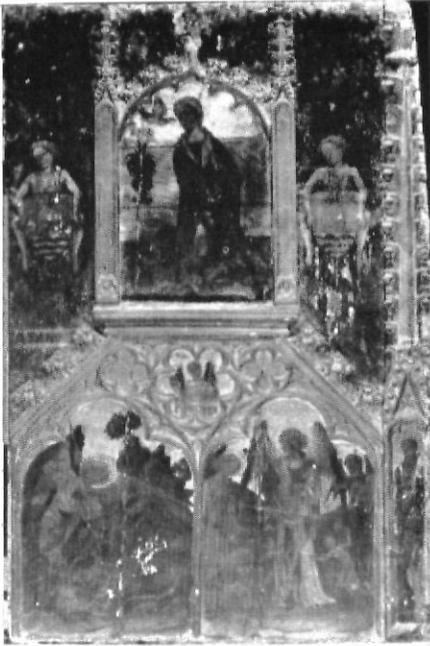


Lámina VI.—Retablo de San Miguel. Catedral de Murcia. Tabla cumbreira de la calle izquierda antes y después del tratamiento.



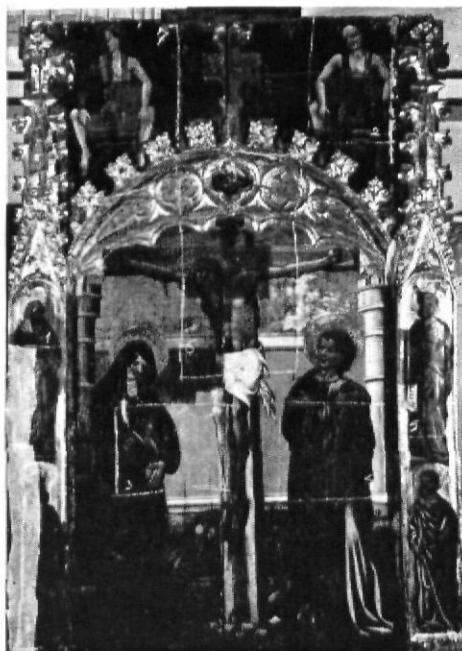


Lámina VII.—Retablo de San Miguel. Catedral de Murcia. Crucifixión.
 a) A medio tratamiento, b) después del tratamiento.

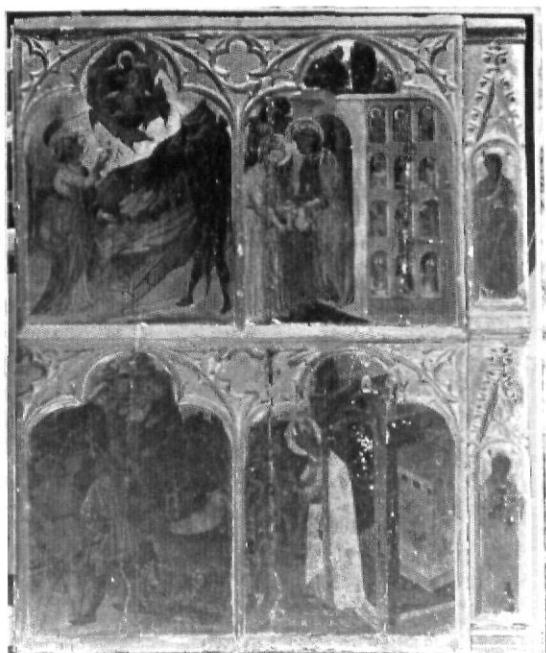


Lámina VIII.—Retablo de San Miguel. Catedral de Murcia. Tabla inferior izquierda antes y después del tratamiento.





Lámina IX.—Retablo de San Miguel. Catedral de Murcia. Tabla inferior de la calle derecha. a) Antes del tratamiento, b) Mediada la limpieza.

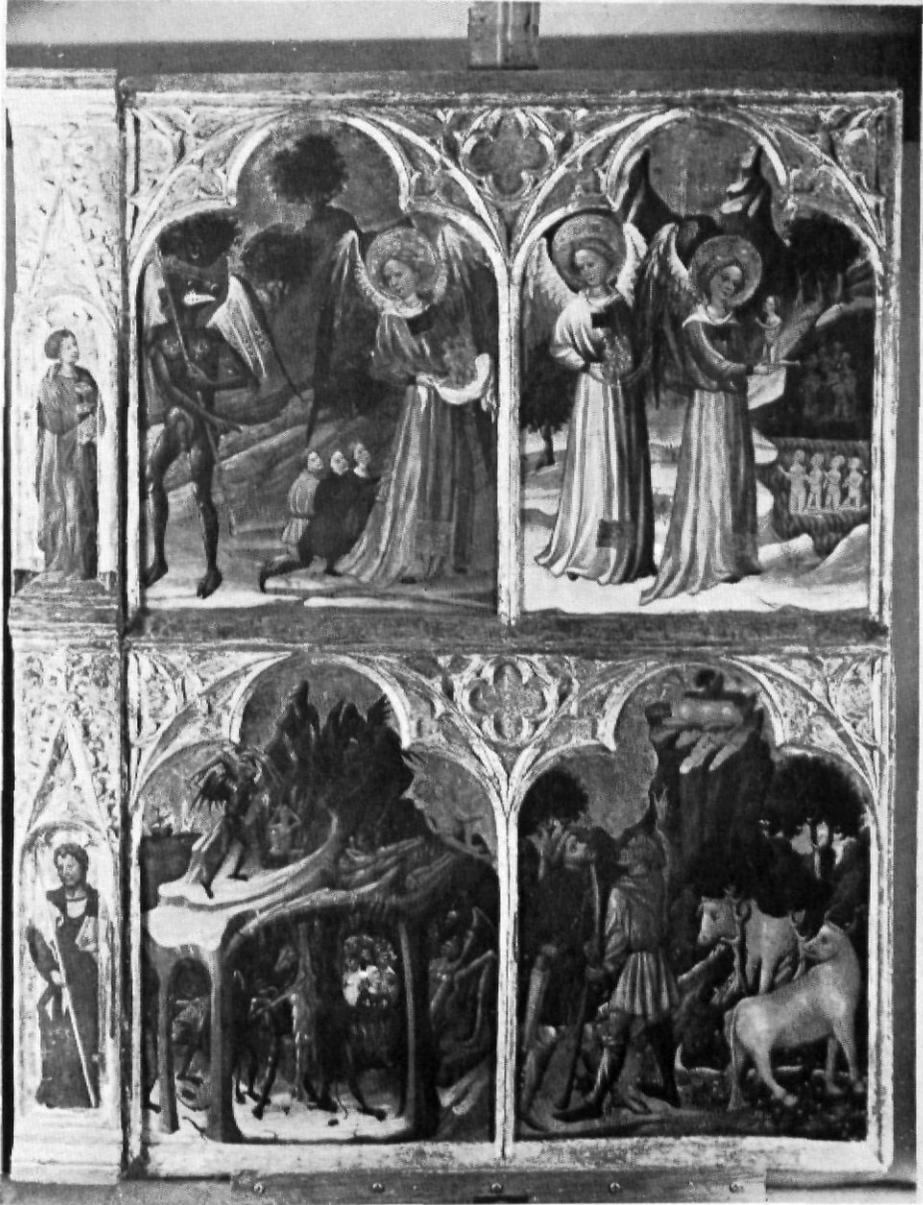


Lámina X.—La tabla reproducida en la lámina IX, después de terminado el tratamiento.





Lámina XI.—Retablo de San Miguel. Catedral de Murcia. Tabla central antes de su tratamiento.





Lámina XII.—La tabla reproducida en la lámina XI después de la intervención a que fue sometida en el I.C.C.R.



Lámina XII (bis). Retablo de San Miguel. Catedral de Murcia. Después del tratamiento



Lámina XIII.—Pedro Fernández. Crucifixión. Museo Salzillo. Murcia.
Antes de ser tratada.



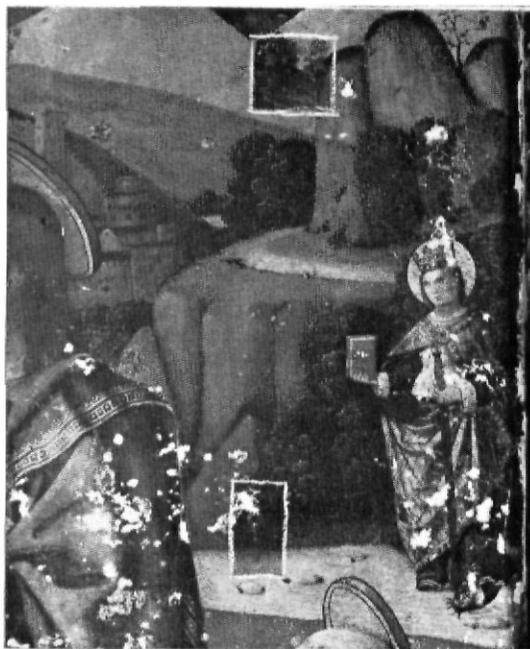


Lámina XIV.—Dos pormenores de la tabla reproducida en la lámina XIII en curso de tratamiento. Se aprecian en ellos reiterados repintes y lagunas





Lámina XV.—Pedro Fernández. La Crucifixión. Museo Salzillo, Murcia, después de haber sido tratada en el I.C.C.R.





Lámina XVI.—Santa Ursula. Museo de la Catedral. Murcia. Antes y después de haber sido tratada.



Lámina XVII.—Mateo Gilarte. El Buen Pastor. Museo de Bellas Artes de Murcia.
a) Antes de la limpieza, b) Sondeo previo al tratamiento. Fot. Museo del Prado.



Lámina. XVIII.—Mateo Gilarte: El Buen Pastor, después de haber sido forrado y limpiado. Fot. Museo del Prado.





Lámina XIX.—Mateo Gilarte: Inmaculada. Museo de Bellas Artes, Murcia. a) antes de ser tratada, b) sondeo previo al tratamiento. Fot. Museo del Prado.



Lámina XX.—Mateo Gilarte: Inmaculada. Después de haber sido tratada
Fot. Museo del Prado.





Lámina XXI.—La Purísima. Museo Salzillo. Murcia. Antes de haber sido tratada.



Lámina XXII.—La Purísima. Museo Salzillo. Después de ser tratada





Lámina XXIII.—Hermanos Ayala: La Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago.
Relieve del retablo de la Iglesia de Santiago, Jumilla (Murcia), antes
y después del tratamiento.





Lámina XXIV.—Hermanos Ayala: Prendimiento de Santiago. Retablo de Santiago, Jumilla (Murcia), antes y después del tratamiento.





Lámina XXV.—Hermanos Ayala: Degollación de Santiago. Retablo de Jumilla (Murcia),
antes y después del tratamiento.





Lámina XXVI.—Hermanos Ayala: Aparición del sepulcro de Santiago. Retablo de Jumilla (Murcia). Antes y después del tratamiento.





Lámina XXVII.—Hermanos Ayala: Traslado del Cuerpo de Santiago por mar. Retablo de Jumilla (Murcia). Antes y después del tratamiento.





Lámina XVIII.—Hermanos Ayala: Traslado del cuerpo de Santiago por tierra. Retablo de Jumilla (Murcia). Antes y después del tratamiento.





Lámina XXIX.—Hermanos Ayala: Prendimiento de Jesús. Retablo de Santiago de Jumilla (Murcia). Antes y después del tratamiento.





Lámina XXX.—José Esteve Bonet: Cristo arrodillado ante la Cruz. Yecla (Murcia),
antes y después del tratamiento.





Lámina XXXI.—Francisco Salzillo: Virgen de las Angustias. Yecla (Murcia).
Antes del tratamiento.



Lámina XXXII.—Francisco Salzillo: Virgen de las Angustias. Yecla (Murcia) después del tratamiento.





Lámina XXXIII.—Placa de cinturón de la necrópolis del Cabecico del Tesoro. Verdolay (Murcia). a y c antes de su tratamiento, b y d estado en que quedaron después de haber sido tratadas.

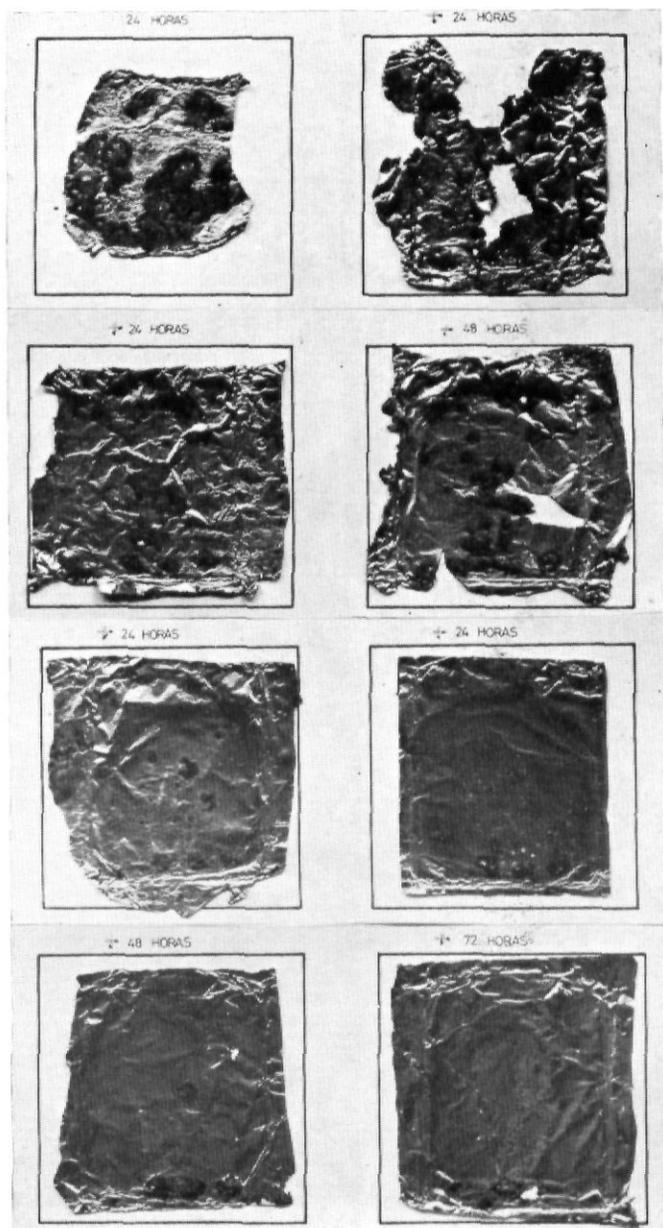


Lámina XXXIV.—Diferentes aspectos del papel de estaño después de haber sido utilizado en el tratamiento de anverso de la placa de cinturón reproducida en la lámina XXXIII.



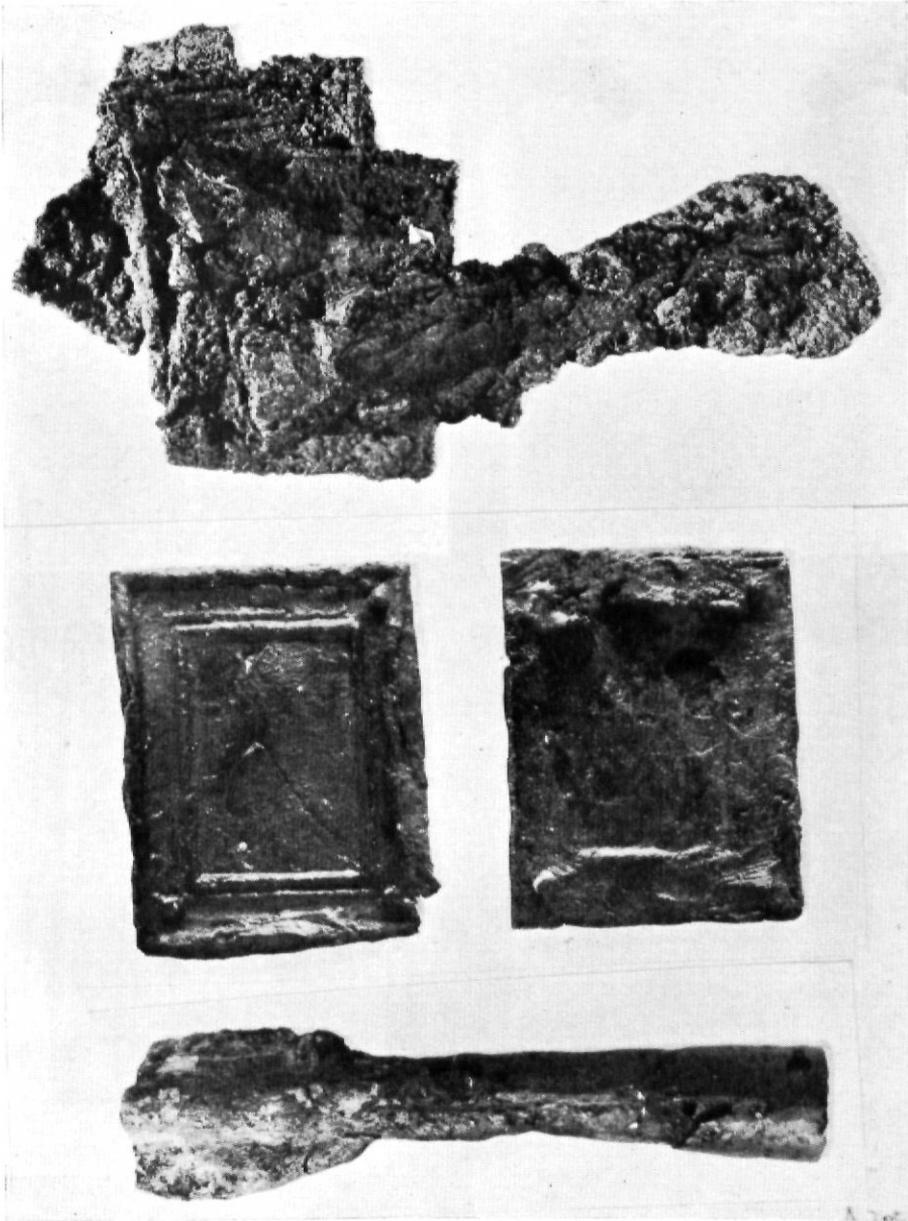


Lámina XXXV.—Placa de cinturón y fragmentos de lanza de la necrópolis del Cabecico del Tesoro. a) Estado en que se encontraron; b y c) aspecto de una placa, anverso y reverso y del fragmento de lanza después del tratamiento.



Lámina XXXVI.—Placa de cinturón de la Sep. 400 de la necrópolis del Cabecico del Tesoro, a y c antes del tratamiento; b y d después de su limpieza y restauración.



Lámina XXXVII.—Colador de bronce de la necrópolis del Cabecico del Tesoro.
a) Estado en que se encontró; b) después de haber sido tratado y restaurado.





Lámina XXXVIII.—Jarro de bronce con asa rematada en cabeza zoomorfa.
a) Estado en que se encontró, b) Después del tratamiento.





Lámina XXXIX.—Cuenco de cerámica megárica encontrado en la necrópolis del Cabeceo del Tesoro. a) antes de su tratamiento en el I.C.C.R., b) después de haber sido tratado.



Lámina XL.—a y b) oinochoes, c y d) y kalathos ibéricos de la necrópolis del Cabecico del Tesoro antes y después de su restauración.

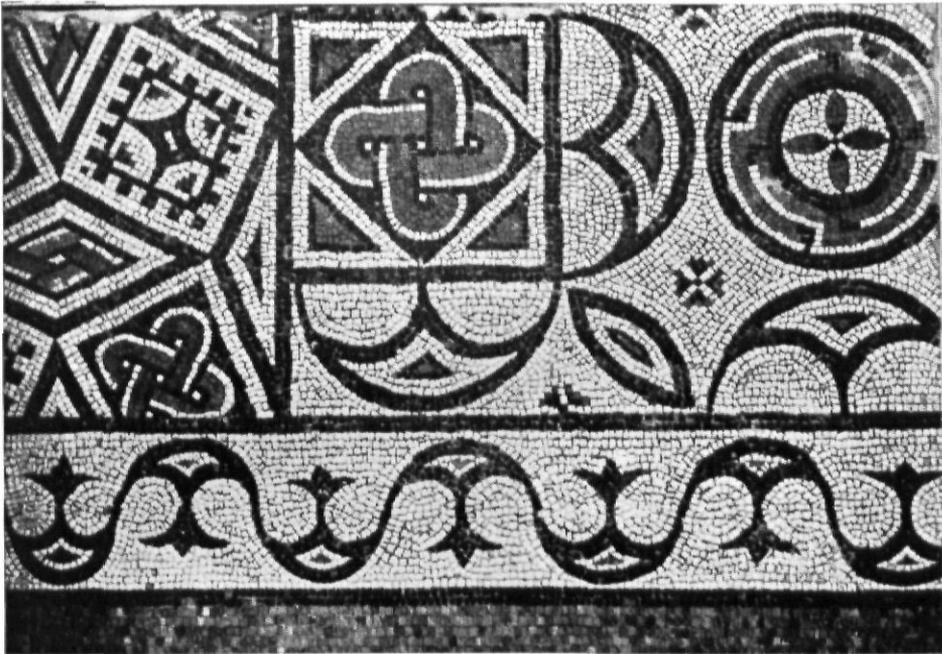


Lámina XLI.—Mosaicos de la "Villa" de Los Cipreses Jumilla (Murcia), antes y después de su restauración. Foto. Jerónimo Molina.



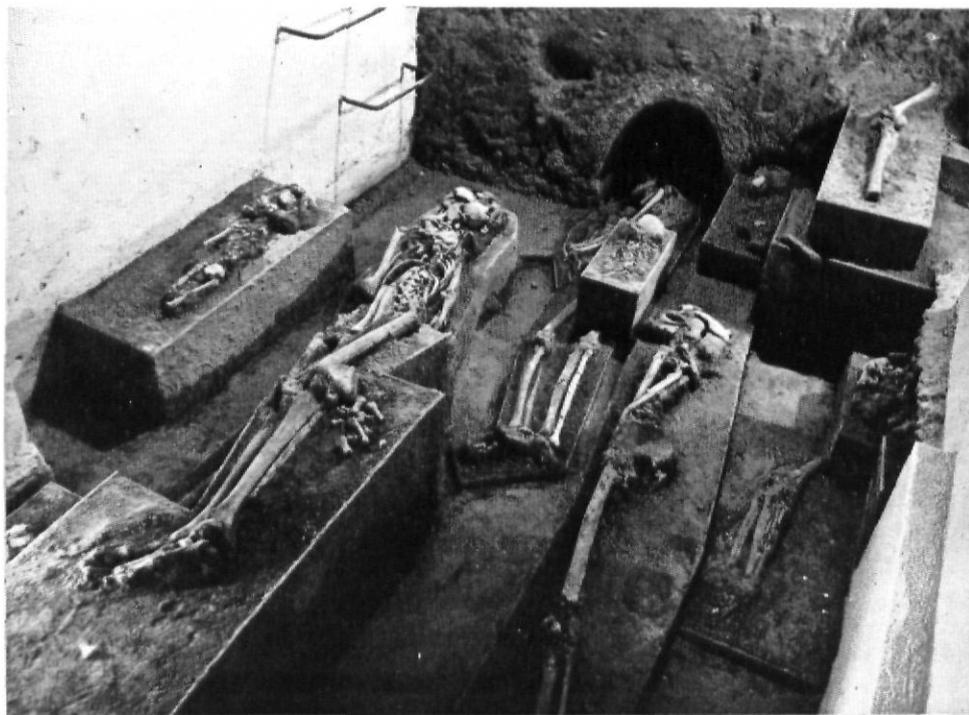


Lámina XLII.—Dos aspectos de la necrópolis de la Muralla árabe de la Puerta de Santa Eulalia, Murcia, después de haber sido consolidadas.





Lámina XLIII.—San Juan de Ortega y la Reina Isabel. Tabla conservada en la Catedral de Burgos, antes y después de haber sido tratada.