

El restaurador como artista intérprete

Carolusa González Tirado

Profesora del Seminario-Taller de
Conservación de Papel y Obra Gráfica.

Mucho se ha discutido sobre el tipo de trabajo que desarrollamos los restauradores. Dentro y fuera del ámbito de la restauración, hay quien la considera como una labor científica porque quienes nos dedicamos a ella compartimos ciertos métodos de trabajo con las ciencias sociales y las ciencias naturales. Hay otros que la estiman como una labor más artesanal o técnica debido a que las acciones de restauración son parecidas a las que ejecutan los artesanos y los técnicos. Quisiera añadir un tercer elemento a la discusión, comparando el trabajo del restaurador con el de cierto tipo de artistas denominados intérpretes.

Este tema de discusión no es nuevo, ya que en muchas universidades de Europa la carrera de restauración está ubicada en las facultades de artes aplicadas y diseño, o incluso en España, la restauración y conservación de obras de arte se incluye dentro de la carrera de artes plásticas. En México hemos dejado de lado esta perspectiva de la restauración; la discusión siempre se ha centrado en probar si somos técnicos o científicos. Pero poco hemos explorado la parte artística de nuestro quehacer.

Entendiendo que las artes interpretativas son aquellas que presentan al público las creaciones de otros artistas, incluiremos en este grupo a los actores de teatro y cine, los músicos ejecutantes de algún instrumento, los cantantes, los bailarines. Estaremos de acuerdo que no es lo mismo ir a ver la ópera *Elixir de Amor* y escuchar “una furtiva lágrima” cantada por Fernando de la Mora o por el difunto Luciano Pavarotti. La ópera *Elixir de Amor* fue escrita por Gaetano Donizetti y estrenada en 1832. El artista creador es Donizetti, y a Pavarotti y De la Mora se les entrega la misma partitura, pero el resultado de la interpretación no es igual. Lo que el público recibe no es lo mismo.

En este sentido sabemos que no es igual ver la película *El resplandor* de 1980, dirigida por Stanley Kubric y basada en la Novela de Stephen King, en donde aparece Jack Nicholson. O ver la serie de televisión *The Shining* de 1997 dirigida por Mick Garris y protagonizada por Steven Weber. Aunque está basada en el mismo libro, el impacto que produce en el espectador es diferente.

Es claro que una pintura cambia antes y después de una restauración, baste recordar el caso de la limpieza del Juicio final de Miguel Angel realizada a principios de los años noventa. O el caso de la Ronda Nocturna, de Rembrandt, que durante la restauración de los años ochenta fue despojada de varias capas de barnices oscurecidos, y ahora recibe el nombre de “Retrato de la compañía del capitán Frans Banning Cocq”. Aunque en la práctica es imposible, sería interesante imaginar el experimento de ver cómo dos restauradores

limpiarían la misma pintura, cómo se vería esa pintura después de haber sido restaurada por el restaurador X o el restaurador Y.

Tal vez, si John Ruskin hubiese sido el encargado de dirigir la limpieza del Juicio Final, hubiera indicado a los restauradores una limpieza con brocha suave, para eliminar el polvo superficial. En el hipotético caso de que Cesare Brandi hubiese dirigido la limpieza del mismo fresco tal vez hubiera limpiado con gasolina blanca la superficie para eliminar capas de hollín de las velas. Pero Colalucci fue más allá, eliminando capas de hollín y recubrimientos anteriores de gomas y colas, incluso eliminando los paños que “Il Braghettone” añadiera a las partes pudendas de algunos personajes 40 años después de que Miguel Angel los pintara.

La importancia de la interpretación

Las diferencias entre una pintura restaurada por fulano o por mengano pueden deberse a varias razones: la habilidad manual de cada uno de ellos, sus conocimientos técnicos y científicos o el juicio crítico, la interpretación que cada uno hace de la obra deteriorada y de cómo deberá verse una vez restaurada.

Hay personas que poseen habilidades manuales sorprendentes, son capaces de manejar el hisopo, el bisturí, el pincel, como extensiones de su propia mano, y más allá, abrasionan, rascan, pre-

paran la mezcla de color exacto y la aplican con una fina línea en el sitio preciso; son excelentes técnicos. Tal vez quienes ingresan a la escuela de restauración ya tienen desarrollada esta capacidad y durante la licenciatura solo la refinan.

Por otra parte están los conocimientos sobre materiales y técnicas de restauración, que pocos poseen antes de ingresar a la licenciatura y la mayoría la adquieren durante el transcurso de la carrera. El saber elegir qué materiales y métodos aplicar en cada caso, según las características de la obra, y cuales son los posibles resultados, dependen de muchas cosas: si el restaurador estudió o se formó en la práctica, cuándo estudió, que tanto investiga, lee, se actualiza.

El tercer factor que hemos mencionado, la interpretación, el juicio crítico, es el que discutiremos a continuación. En términos simples, los podemos definir como la correcta aplicación de la teoría de la restauración. Aunque sabemos que esto de la teoría de la restauración y su aplicación no es tan sencillo.

Además de poseer ciertas habilidades manuales y un entrenamiento para realizar las operaciones técnicas que conlleva la restauración, el restaurador debe tener ciertos conocimientos científicos que le permitan entender los resultados de los exámenes practicados al objeto con el fin de conocer sus materiales y técnicas de manufactura, así como la manera en que éstos han cambiado a través del tiempo transcurrido desde su creación. El restaurador debe también tener conocimientos de historia de la cultura material (arte y arqueología) para poder apreciar la importancia de un objeto y poder ubicarlo en su contexto histórico y artístico, aunado a esto, debe haber desarrollado las facultades críticas necesarias para recibir y apreciar los atributos estéticos de los objetos [Caple, 2000]. El restaurador debe ser capaz de revisar toda la historia del objeto y diferenciar entre la apariencia y fun-

ción original (hasta donde el caso lo permita) y las modificaciones posteriores; el conservador no solamente debe estudiar los textos relevantes sino que también debe ser capaz de leer al objeto mismo para reconocer las huellas de su historia [Melucco Vaccaro, 1996 a]. Este concepto de leer el objeto mismo es lo que Jaime Cama define como “dialogar con la obra”, y que muchos de nosotros hemos tardado años en entender.

Antes de plantear la pregunta sobre cómo restaurar, es necesario preguntarse qué conservar y para quién [Melucco Vaccaro, 1996 a]. Yo creo que la pregunta sobre qué conservar puede tener distintos matices. En el caso de colecciones de cientos o miles de objetos, la respuesta puede indicar cuáles de estos objetos merecen ser una intervención de restauración, cuáles pueden ser conservados y cuales pueden ser dados de baja de la colección o destinados a la investigación como ejemplares de sacrificio. En el caso de un objeto en particular, la pregunta adquiere otro carácter. La respuesta a la pregunta sobre qué restaurar no es tan simple como “Se debe restaurar este objeto”; es más compleja, implica cuestionarse cuales son las características de este objeto que deben ser restauradas y solo puede ser respondida de manera adecuada si el conservador ha sabido leer el artefacto mismo.

Al restaurar un objeto, no solo es importante tener en mente los principios éticos de la conservación, tales como la reversibilidad, o la mínima intervención, es esencial haber establecido de antemano cual es el fin de la restauración, qué es lo que uno pretende lograr mediante el tratamiento de restauración. El inglés Cris Caple (2000) considera que la conservación puede tener tres objetivos fundamentales: revelación, investigación y preservación.

La preservación o conservación preventiva no implica ningún tipo de interpretación o juicio crítico. Simplemente mantenemos el objeto en

ciertas condiciones que garantizan que la velocidad de deterioro va a disminuir de manera considerable. El objeto va a permanecer tal como está ahora por mucho más tiempo, no se quita ni se pone nada. En realidad, al hacer conservación preventiva el restaurador no contribuye en ese momento a tener un mejor entendimiento del objeto, de su significado, un mayor conocimiento del pasado. Tal vez, si alguien en el futuro examina ese documento o lo restaura, podrá aportar datos o revelar ciertas cualidades del objeto, pero en el momento presente, el restaurador no está generando conocimientos nuevos ni alterando la manera en la que el objeto es apreciado.

La investigación aporta datos nuevos sobre el objeto, sus materiales, su técnica de manufactura, su función, su uso. Aumenta nuestro conocimiento del objeto en particular y del pasado en general. Actualmente existen muchas técnicas de análisis no invasivas, que no alteran al objeto; incluso muchas técnicas de análisis que son invasivas y destructivas, implican la toma de muestras tan pequeñas que las cualidades generales de la obra no se ven alteradas. En la mayoría de los casos esta información solo es accesible para especialistas; en algunos casos, mediante ciertos recursos museográficos, esta información puede llegar al público general. Los datos generados por la investigación nos ayudan a apreciar diferentes cualidades de la obra, pero no la alteran, no le quitan ni le ponen nada, no la modifican. No implican un juicio crítico ni una interpretación que modifique directamente al objeto, sin embargo aumentan en mucho nuestro conocimiento del pasado. La selección de materiales y técnicas nos llevan a intuir intenciones de quien encarga o ejecuta la obra, las modificaciones posteriores tienen también una razón. En algunos casos, los materiales y técnicas de manufactura son bastante tradicionales, en otras ocasiones, se utilizaron combinaciones poco comunes o innovadoras. Para ciertos

ejemplares se podría pensar que la selección de materiales responde a gusto personal o capricho del autor o de quién encarga la obra. En algunos casos el uso de materias primas y la manera de procesarlas responde a preceptos litúrgicos, reglas canónicas, usos y costumbres. En otros el empleo de nuevos materiales o técnicas reflejan situaciones de más amplio alcance: el invento de un material o proceso, cambios en gustos o en la moda, influencias de otros ámbitos de la tecnología (González, 2004).

Lo que Caple llama revelación, que serían las operaciones propias de restauración: limpieza, resane, reintegración, modifican directamente al objeto, le quitan y le ponen material, alteran el objeto en sí, su forma, su color, su integridad. Estas operaciones implican un fuerte juicio crítico, una interpretación, una responsabilidad cultural. Esto no es nada nuevo, ya Philippot lo había señalado desde los años ochenta, la amplia visión de este autor no está limitada a las consideraciones técnicas como son las recetas individuales o los métodos de tratamiento; él aborda la esencia del problema enfatizando los temas generales en los que se apoyan las elecciones particulares (Melucco Vaccaro, 1996 a). Y a pesar de que en los últimos veinte o treinta años los restauradores nos hemos apoyado mucho en la ciencia, aplicada a la arqueometría o a las pruebas de nuevos materiales para restauración, y formamos equipos interdisciplinarios con historiadores, arqueólogos, biólogos, químicos, físicos, entre otros, las decisiones de restauración no son científicamente objetivas, no pueden ser consideradas como la única solución posible de manera absoluta y contundente. Brandi, inspirado en la filosofía de Benedetto Croce, arribó a la idea fundamental de que cualquier restauración, aún la más hábil y acertada, tiene un carácter relativo, parcial y transitorio, ya que siempre estará marcada por el clima cultural en el que se ejecutó (Melucco Vaccaro, 1996 a).

Estas dos últimas metas de la restauración, la investigación y la revelación, contribuyen de manera inmediata a nuestro conocimiento del pasado, a nuestra apreciación del objeto (Caple, 2000).

Existen ejemplos de obras que han sido desfiguradas mediante procesos de restauración. En algunos casos, esto podría atribuirse a la poca habilidad manual de quién ejecuta el trabajo. En otras situaciones, el error reside en una mala selección de los materiales y técnicas empleadas para la restauración. Pero en muchas ocasiones el problema es de interpretación; si el restaurador no entiende el objeto que tiene en sus manos, si no es capaz de apreciar sus cualidades particulares, es imposible que pueda dirigir las acciones de restauración hacia la recuperación de esas cualidades intrínsecas del objeto. Es como ponernos a caminar sin saber a que punto queremos llegar. Una mala restauración distorsiona nuestra apreciación del objeto y esto influye en la manera en la que concebimos el pasado. El ejercicio de la restauración implica una fuerte responsabilidad cultural. Un ejemplo muy claro de esto es la máscara de Pakal II. Después de su hallazgo en 1952 fue restaurada de cierta manera, y durante casi 50 años fue vista y estudiada una máscara de un rostro hinchado, que, como dijo Jaime Cama, en cierto momento en vez de parecer un glorioso gobernante maya parecía el duende Bubulín (Personaje para el público infantil, Televisión mexicana, México 1975-81). En el año 2000 se iniciaron los estudios de este mosaico de piedra verde que culminaron en la obra restaurada en 2003. En la restauración de los años cincuenta hubo ciertos problemas en la elección de los materiales empleados para unir y montar la máscara, pero el problema fundamental era de interpretación de la obra. Aun cuando los adhesivos y pastas utilizados en los cincuenta para armar la máscara no hubieran sido los que ahora se consideran más adecuados, aun cuando la ha-

bilidad manual de quien armó la máscara no fuera extraordinaria, si el objeto hubiera sido interpretado de la manera correcta, el resultado de la restauración no hubiera sido tan desastroso. Una mala interpretación del objeto es tan nociva como una mala selección de materiales y técnicas o una deficiente habilidad manual del restaurador.

Otro caso que puede servir para ilustrar el problema de la interpretación es el de una escultura helenística, el Laoconte, descubierta en el siglo XVI, con notables faltantes. La restauración más antigua que se conoce completó los faltantes de esta obra. Durante siglos, la escultura fue conocida con esa imagen. Siglos después se encontró el brazo original de Laoconte. En la restauración de la segunda mitad del siglo XX se decidió eliminar los agregados anteriores y colocar en su lugar el brazo original. Sin pensar en la época en la que se hizo cada una de las intervenciones, y nos enfocamos solamente en el resultado, es evidente que la escultura tiene notables diferencias y que el impacto que produce en el espectador es diferente (Philippot, 1996).

Este caso nos puede llevar a discutir, como lo discutieron los restauradores que intervinieron esta obra, la pertinencia de eliminar intervenciones anteriores, y cambiar así la manera en que la obra es conocida. Esto se puede resumir señalando que se decidió eliminar la interpretación manierista de una escultura clásica, que Brandi definiría como la segunda historicidad de la obra, y cuyo impacto en la conciencia humana se mantuvo durante siglos, para darle preferencia a la interpretación moderna (segunda mitad del siglo XX), que intenta recuperar la intención original de quién esculpió la obra. No es mi intención juzgar cual de estas interpretaciones es mejor, o más correcta, o más válida o respetuosa, como diría Brandi: cada una estuvo marcada por el clima cultural de su época. Mi objetivo es solo señalar que la percepción de la obra es diferente.

La enseñanza de la interpretación en restauración

Si consideramos que la interpretación de un objeto (llámese obra de arte o bien cultural) es un paso fundamental previo a la decisión de los tratamientos de restauración a ejecutar, entonces es evidente que un restaurador debe saber interpretar el objeto que tiene en sus manos para poder realizar una buena restauración. ¿En qué momento aprende un restaurador a interpretar un objeto? ¿Cómo aprende el restaurador a interpretar el objeto a restaurar?

En el curso de los estudios de licenciatura en restauración de bienes muebles se debe enseñar a los alumnos a interpretar los objetos que son restaurados. Sin embargo, dentro de los objetivos de la Licenciatura en Restauración de Bienes Muebles no se contempla específicamente este punto, tampoco se menciona en la estructura del plan, ni en el perfil de egreso, ni en la descripción del eje teórico metodológico. Pareciera que la cuestión de la interpretación se sugiere solamente con frases como “respeto a los bienes culturales tangibles y su devenir en el tiempo, así como la manera responsable de ejercer la profesión”, “apego a criterios teóricos”, “el sentido ético”, “actitudes para aplicar criterios”, etc.

En otras licenciaturas que forman intérpretes, como sería el caso de los músicos instrumentistas, no existe una asignatura específica de interpretación. Los músicos aprenden interpretación con su profesor de instrumento. Y la manera en la cual un profesor enseña a sus alumnos a interpretar la música tampoco está sistematizada, cada profesor enseña a su manera (Herrerías, 2009). Entonces, en el caso de los músicos, la calidad de

interpretación que se puede esperar de cierto individuo no depende únicamente de su grado académico, ni de sus conocimientos y habilidades técnicas, depende en mucho de las personas que intervinieron en su formación. Por esta razón, sus currícula adquieren la siguiente forma:

Atanacio Enríquez, estudió la Licenciatura Instrumentista en Guitarra, bajo la cátedra del distinguido maestro Juan Carlos Laguna. Su formación se ha fortalecido a través de distintas participaciones en diversos festivales y clases magistrales con reconocidos ejecutantes de la guitarra, entre los cuales destacan: Joaquín Clerch, de Cuba; Martha Master y Jason Vieux. Estados Unidos; Francisco Gil y Pablo Garibay, México; Denis Azabagic, Bosnia; Adriano del Sal, Italia; Eduardo Garrido, España, y Eduardo Isaac, Argentina.

En la licenciatura en restauración no existe una asignatura específica en la cual se enseñe al alumno un método para interpretar una obra. Los alumnos aprenden a interpretar los objetos dentro del Seminario Taller y los programas de éstos no describen la manera en la cual esto se enseña a los alumnos. Es evidente que dentro de los Seminarios-Talleres, los alumnos interpretan los objetos que restauran, ya sea antes, durante o después de la intervención. Al revisar las ponencias presentadas en el Foro Académico 2008 de la ENCRyM se puede constatar esto. Sin embargo, pareciera que la interpretación no es homogénea, que varía en calidad y nivel de profundidad. Estas variaciones se podrían atribuir a diferentes factores: los conocimientos y aptitudes personales de cada alumno, las características del objeto a restaurar, el seminario-taller en el cual se realizó el trabajo, o los profesores que participaron en ese seminario taller en un semestre dado.

Pareciera entonces que el caso de los restauradores es similar al de los músicos. Que en buena medida uno aprende a interpretar con su profesor de taller. Entonces, la calidad de interpretación de un restaurador no depende solamente del programa que estudió, ni de sus conocimientos y habilidades, sino de las personas que intervinieron en su formación. Tal vez yo debería cambiar la estructura de mi currículum y escribir:

Carolusa González Tirado, Licenciada en Restauración de Bienes Muebles. Estudió restauración de cerámica con Luciano Cedillo y Luz de Lourdes Herbert, mural con Martha Tapia y Sergio Montero, caballete con Liliana Giorguli, etc.

Y quien lea mi currículum sabrá que mi manera de interpretar un objeto es muy distinta de alguien que estudió con otros profesores.

La responsabilidad cultural del restaurador

Sin embargo, y para terminar, debo recalcar una gran diferencia entre los restauradores y otros artistas intérpretes. Si yo compro un disco de Fernando de la Mora y no me gusta como interpreta “una furtiva lagrime”, puedo tirar ese CD a la basura e ir a la tienda y comprarme un disco que contenga la misma aria interpretada por Luciano Pavarotti que me guste más. Yo puedo ver la película de “El Nombre de la Rosa”, dirigida por Arnaud, o puedo comprar la traducción al español de la novela, o puedo comprar el texto en italiano y leerlo. Pero, si voy a la Capilla Sixtina y no me gusta la restauración de Colalucci no puedo ir a otra Capilla Sixtina a ver la interpretación que otro restaurador hizo sobre el Juicio Final, no puedo viajar en el tiempo y ver la pintura original de Miguel Angel.

Con esto quiero recalcar la gran responsabilidad cultural que implica cualquier proceso de restauración. En el caso de las artes escénicas, la obra original permanece sin alteración y puede ser interpretada por otra persona en cualquier momento. En el caso de la restauración, la obra original se modifica, en mayor o menor grado, dependiendo del caso en particular. Aquellas operaciones de restauración que implican agregar algo nuevo a la obra, como son: la unión de fragmentos, la reposición de faltantes, la reintegración, la aplicación de barnices o capas de protección, pueden ser consideradas reversibles. En este sentido, dejan abierta la posibilidad de nuevas interpretaciones a futuro. Sin embargo, las operaciones que implican remover material, como es el caso de la limpieza, son absolutamente irreversibles.

La relevancia de las operaciones de limpieza ha sido reconocida y por esta razón el concepto de pátina ha adquirido importancia al discutir cuestiones sobre teoría de la restauración.

Aunque hay autores que aparentemente prefieren dejar los objetos sin limpiar, ya sea para evitar la pérdida irreparable de restos de acabados superficiales o por considerar que estaremos más en contacto con la mente del artista al dejar la obra con su pátina que al removerla (Brandt, 1949). O bien, porque se cree que las huellas del uso y del envejecimiento se alteran severamente durante la restauración, aun cuando sean respetadas de manera consciente por los restauradores, el resultado puede ser un efecto inadecuado. La superficie adquiere una apariencia que no existe en la naturaleza (Van de Wetering, 1996). Yo creo que algunos de los materiales que se han formado o depositado en la superficie del objeto deben ser eliminados.

Al eliminar toda la suciedad y los productos de alteración le estamos dando a un objeto antiguo la apariencia de “nuevo”, lo cual crea una contradicción histórica, una discordancia dentro del

mismo objeto que es un tipo de falsificación (Philippot, 1966). Es como si una persona de raza negra tuviera piel clara y nariz respingada. El resultado es una especie de máscara o momia que ya no tiene una expresión natural de persona. Lo mismo pasa con los objetos, un objeto mal restaurado pierde su expresión de objeto antiguo; creado por cierta persona en cierta época, que ha sobrevivido años o siglos y ha ido cambiando con el tiempo, queda convertido en un objeto estilizado de nuestra propia época (van de Wetering, 1996).

Yo creo que tanto Cesare Brandi como Ernst van de Wetering prefieren no realizar ningún proceso de limpieza para evitar caer en este extremo. En este sentido yo coincido con ellos: si una obra no se restaura, si no se le hace ningún tratamiento de limpieza, la obra se seguirá deteriorando poco a poco, y tal vez se acabe de destruir en 20, 50, 100 o 200 años. Pero en este tiempo la obra seguirá conteniendo toda la información que posee, y otras personas pueden estudiar sus diferentes aspectos, y tal vez, dentro de algunos años alguien pueda realizar un tratamiento de restauración adecuado para este objeto en particular. Pero, si a la obra se le somete a una restauración inadecuada, en pocas horas perderemos mucha información que ya nadie podrá estudiar nunca, es más, es probable que ni siquiera nos demos cuenta de cuanta información estemos perdiendo. Muchas veces estos tratamientos erróneos acortan muchísimo la vida de la obra, al eliminar la pátina protectora podemos reducir su tiempo de vida a la mitad, o a un cuarto de la expectativa original. Además, sin importar si una obra dura 20, 50, ó 100 años, se debe considerar que una obra mal restaurada transmite información distorsionada. En vez de contribuir a nuestro conocimiento del pasado, puede contribuir a nuestra confusión.

Para que un restaurador pueda decidir qué tratamiento de limpieza utilizar en un caso es-

pecífico debe determinar previamente cuál es el nivel de limpieza deseable en ese objeto, es decir, cuál deberá ser el aspecto del objeto después de la limpieza. De acuerdo con los lineamientos teóricos y éticos que guían la práctica de la restauración, se debe eliminar toda la suciedad y los productos de alteración que desfiguran la apariencia del objeto y en la superficie deberá quedar únicamente la pátina del objeto. Paul Philippot señala que la pátina está constituida por las alteraciones físico-químicas de los materiales originales, las cuales son inevitables y generalmente irreversibles, y señala que “cuando estas alteraciones son consideradas como distorsiones del valor formal del objeto y ya no un acrecentamiento de su calidad estética, el objeto no puede ser definido objetivamente y, por lo tanto, se transforma nuevamente en materia de interpretación crítica y responsabilidad cultural” (Philippot, 1973).

Es necesario definir entonces, para cada caso, cual es la pátina de ese objeto en particular para poder distinguir entre ésta y el material que debe ser eliminado. Ese aspecto de la superficie, que porta las huellas del tiempo que el objeto ha sobrevivido, se define mediante un término que es a la vez ambiguo y complejo: la pátina. Esta dificultad fue detectada ya desde hace más de 40 años por el mismo Philippot al escribir que la pátina no es un concepto físico o químico sino un concepto crítico. La pátina es la combinación de las alteraciones normales que afectan la apariencia de un objeto sin desfigurarlos. Restaurar, según esta noción de normalidad no niega el concepto de pátina tan sólo revela que el concepto no concierne al material sino que surge del ámbito de la crítica y siempre implica un juicio estético (Philippot, 1966). Al momento de evaluar cada caso para decidir hasta que grado debe llegar la limpieza de una obra, es necesario incluir criterios estéticos e históricos para evitar caer en la subjetividad del gusto personal. Este sería indudablemente el

procedimiento cada vez que un restaurador evade el problema crítico porque no lo tomó en cuenta. Entonces, la objetividad de la restauración es ilusoria al emplear un criterio material en vez de un juicio crítico. La apreciación de la pátina, en general se basa en una comparación mental entre la apariencia actual del objeto, -o de las diferentes apariencias que podría tener según el grado de limpieza- con la idea de cómo se imagina que debió haber sido la apariencia original del objeto (Philippot, 1966).

Nuestro juicio debe estar basado en evidencia objetiva:

- Datos históricos, en particular historia del arte e historia de la tecnología.
- Datos sobre los materiales presentes en el artefacto a restaurar.

No debemos olvidar tampoco que muchos objetos han sido intervenidos en el pasado. Es necesario conocer los objetivos de las intervenciones, así como los materiales y métodos utilizados con mayor frecuencia por los restauradores o reparadores de diferentes épocas y escuelas para poder explicar ciertas alteraciones en los objetos. A lo largo de la historia ha habido reparaciones que tienden a limpiar lo que consideran mugre, mientras que otras intervenciones tienden a tapar o repintar esa suciedad. Toda esta información es necesaria para poder evaluar las alteraciones que presente la superficie de un objeto, y poder decidir si son una pátina o un daño que desfigura al objeto.

Conclusiones

El restaurador deberá asumirse, de manera consciente e intencionada como un artista intérprete, en el entendido de que la manera en que él interprete la obra a restaurar, determina la forma y

el grado en el que el público apreciará la obra en cuestión. O bien asumirse como un crítico de arte, cuya interpretación de la obra al ser restaurada determinará la apreciación que el público podrá tener de ésta. Es indispensable que el restaurador asuma de manera consciente su responsabilidad cultural para evitar caer en subjetividades de apreciación personal o aplicación indiscriminada de recursos de restauración.

Bibliografía

Brandi, Cesare (1949) "The cleaning of pictures in relation to patina, varnish and glazes" en *Burlington Magazine* 91, no 556 (1949): 183-89.

Brandi, Cesare (1977) "Teoría del restauro" Einaudi, Roma, 1977.

Caple, Chris. (2000) "Conservation Skills: Judgement, Method and Decision Making", Routledge, London, 2000.

Cimadevilla Cervera, Ilse y Carolusa González Tirado, (1996) "La Teoría de la Restauración aplicada en la Intervención de Objetos Metálicos" en *Imprimatura, Revista de Restauración*, Primer cuatrimestre de 1996, Número 12, México.

González Tirado, Carolusa, (1997) "Importancia de la selección de los métodos de limpieza para metales arqueológicos" en *Correo del Restaurador* Num. 4, Conservación del patrimonio prehispánico, Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, México, 1997.

González Tirado, Carolusa. (2004) "La miniatura como objeto integral: materiales y técnicas" en *Santuarios de lo íntimo, retratos en miniatura y relicarios, la colección de Museo Soumaya*, Asociación Carso, 2004, México.

Melucco Vaccaro Alessandra (1996 a) "Introduction to part III: The Emergence of Modern Conservation Theory" en *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Stanley Price, Talley y Melucco Vaccaro (Eds.) The Getty Conservation Institute, USA, 1996.

Melucco Vaccaro Alessandra (1996 b) "Introduction to part VII: The Idea of Patina" en *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Stanley Price, Talley y Melucco Vaccaro (Eds.) The Getty Conservation Institute, USA, 1996.

Paul Philippot (1966) "La notion de patine et le nettoyage des peintures" en *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique* 9 (1966), Brussels, Belgium.

Philippot, Paul, (1973) "Restauración: filosofía, criterios, pautas" en *Documentos de Trabajo CERLACOR, Centro Latinoamericano de Conservación y Restauración*, México, 1973.

Van de Wetering, Ernst (1996) "The surface of Objects and Museum Style" en *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Stanley Price, Talley y Melucco Vaccaro (Eds.) The Getty Conservation Institute, USA, 1996.

Weil, Phoebe Dent (1976) "A Review of the History and Practice of Patination" en *National Bureau of Standards Special Publication 479, Proceedings of a Seminar on Corrosion and Metal Artifacts: A Dialogue between Conservators and Archaeologists and Corrosion Scientists held at the National Bureau of Standards*, 1976, USA.