

# Carta de Cremona 1987

## Su significado y contenido

### La conservación y restauración de instrumentos musicales

#### Introducción

En 1987 se redactó en Italia una Carta de Principios de Restauración de instrumentos de cuerda. Esta Carta, aún lejos de ser reconocida internacionalmente, es, sin embargo, un primer intento por lograr una normatividad en la conservación y restauración de estos bienes culturales que han quedado durante mucho tiempo en el olvido.

Nuestro país posee una considerable cantidad de instrumentos musicales que datan cuando menos de la época prehispánica hasta nuestros días. Como ejemplo, podríamos enumerar entre ellos los instrumentos remanentes en los museos y colecciones particulares pertenecientes a las culturas mesoamericanas, los instrumentos etnográficos y los "académicos" construidos en nuestro país y también los importados a partir de la Conquista.

Los instrumentos musicales son producto del trabajo humano, portador de información de nuestro pasado y por lo tanto digno de considerarse como un bien cultural más que hay que conservar y exponer como todo patrimonio cultural existente en las colecciones de los museos. Estos objetos obedecen, entre otros, a principios físicos, técnicos y musicales, lo que los deslindan de los demás y requieren, para su restauración y conservación, por su complicada esencia de una tecnología especializada, muchas veces de carácter interdisciplinaria.

#### El origen de la carta<sup>1</sup>

En 1975 se fundó en Cremona el Comité para la Conservación de Instrumentos de Cuerda Históricos Italianos gracias a la iniciativa de un grupo de inves-

<sup>1</sup> Texto extraído de la Introducción de la Carta de Cremona 1987, para una metodología de la conservación y la restauración de los instrumentos musicales de cuerda. Club Rotario de Cremona Po.

tigadores, constructores de instrumentos musicales de cuerda y expertos en distintos campos de la investigación científica, abogados y entusiastas.

Su finalidad fue lograr una normatividad para la conservación de los instrumentos musicales históricos, teniendo en claro que esta normatividad no tiene sentido sin crear, a la vez, una conciencia sobre la importancia de la restauración en el público en general. La motivación para realizar esta tarea surgió a raíz de la alarmante situación existente en colecciones públicas y privadas de instrumentos musicales en Europa, con la consecuente necesidad de clasificarlos y conservarlos de una manera ordenada.

Los aspectos más contundentes de esta situación crean la absoluta inexistencia de catálogos, las técnicas incorrectas de mantenimiento y la ausencia de métodos racionales para la preservación, las improvisaciones desastrosas que caracterizan las operaciones de restauración y la falta de precaución utilizada en el uso de instrumentos musicales históricos.

La carta de restauración, que se refiere únicamente a los instrumentos de cuerda, fue llamada Carta de Cremona, 1987, para distinguirla de la Carta de Restauración de 1972, la cual partió de la experiencia adquirida de la aplicación de la antigua carta de restauración publicada en 1931, con excepción de algunos aspectos, no cubría la restauración y conservación de instrumentos musicales.

Los pasos que se dieron para llegar a la formulación de la versión final del texto fueron los siguientes:

-La recopilación de información de lo que ya se había logrado en Italia y en el extranjero concerniente a la conservación de instrumentos musicales, la literatura sobre el tema y los nombres de personas con experiencia en este campo.



Teorba. Martin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, 1636, p. 50.

-La organización de reuniones, mesas redondas y simposios sobre la restauración para fijar las diferentes posiciones en el sentido ideológico, cultural y científico.

Los contactos más fructíferos en el extranjero y en particular con el CIMCIN (Comité Internacional de Museos, Colecciones de Instrumentos Musicales) se

---

**Los museos en nuestro país, que poseen colecciones de instrumentos musicales, no cuentan con personal calificado alguno que trabaje en ellos como curador permanente. No existe un concepto que apoye una museografía coherente y se ven olvidados la mayoría de los casos al arbitrio de su medio ambiente.**

---

hicieron a través de reuniones, discusiones y correspondencia con los expertos e investigadores del Museo Nacional Germano de Nuremberg, Alemania y su centro de restauración. También se establecieron relaciones con instituciones culturales y restauradores franceses, ingleses y suizos.

Aparte de ello se visitaron para recoger información los museos de Milán, Bolonia, Florencia, Roma, Munich, Nuremberg, París, Bruselas y Viena, así como colecciones privadas y laboratorios de restauración.

En 1976 el comité asignó al profesor Leonardo Pinzauti la tarea de elaborar una descripción inicial de varios métodos de restauración.

En 1978 el comité organizó un equipo de investigación con el apoyo del Consejo Nacional Italiano de Investigación Científica, bajo la dirección del arquitecto Sergio Rienzi, director de la Escuela de Construcción de Violines y de Tallado en Madera en Cremona, para analizar los métodos técnicos y científicos que podrían ser aplicados en la restauración de instrumentos musicales de cuerda.

Los equipos de estudio se reunieron varias veces en Cremona y Florencia para revisar, modificar e integrar el trabajo del profesor Pinzauti y en 1983 se revisaron los esfuerzos del comité para transformar los contenidos de los estudios del especialista ya citado. En una carta dividida en tres partes y 30 artículos.

## La situación en nuestro país

Los museos en nuestro país, que poseen colecciones de instrumentos musicales, no cuentan con personal calificado alguno que trabaje en ellos como curador permanente. Por este mismo hecho no existe, a su vez, un concepto filosófico que apoye una museografía coherente sobre los instrumentos musicales, exponiéndolos más como material de decoración, que como objetos importantes que son y olvidados la mayoría de los casos al arbitrio de su medio ambiente, se encuentran en constante y en muchos casos en irreversible proceso de deterioro.

Muchos instrumentos se encuentran en manos de particulares, profesionales o aficionados; éstos, al igual que la mayoría de los que se encuentran en colecciones públicas, han sido "reparados" a lo largo de su vida por personas sin conocimientos profesionales de restauración.

Resulta apremiante, por lo tanto, iniciar:

1. La creación de un criterio del valor cultural del instrumento musical entre músicos, museógrafos, museólogos y coleccionistas, para frenar su deterioro.
2. La formación de personal calificado en la restauración, conservación y museografía.
3. La creación del museo del instrumento musical y un centro que le apoye con información científica y en la catalogación.

Para establecer en México los lineamientos adecuados, es importante conocer esta carta y analizarla entre los responsables de patrimonio cultural y emprender un programa para lograr los objetivos antes expuestos.

## Contenido de la carta

La carta está dividida en tres partes: teoría, procedimientos y responsabilidades éticas y legales.

### Teoría

En esta parte se definen los conceptos de restauración y conservación y los objetivos de ambos: asegurar que el instrumento sea transmitido a generaciones futuras en las mejores condiciones posibles tanto en términos de su estructura como de su forma. Se menciona la necesidad de que toda intervención debe ser reversible y se especifican las acciones que bajo ningún concepto se deben llevar a cabo. También se menciona que cualquier investigación histórica y cualquier estudio necesario no destructivo tiene que ser llevado a cabo utilizando todos los medios posibles por la ciencia y la tecnología.

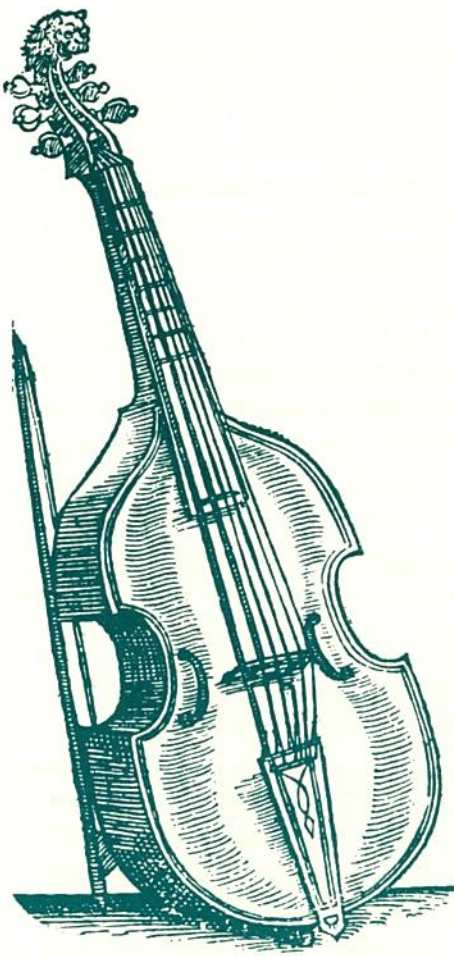
---

**La restauración y conservación aseguran que el instrumento sea transmitido a generaciones futuras en las mejores condiciones posibles tanto en términos de su estructura como de su forma.**

---

### Procedimientos

En esta parte se estipula que los trabajos de restauración deben ser llevados a cabo en centros en los que se garantice la presencia de expertos actualizados en los campos de la investigación histórica, técnica y científica junto con restauradores capacitados. Su tratamiento no debe estar condicionado en tiem-



Gran viola bajo, Michael Praetorius, De Organografía, Wolffbüttel, 1619, pl. XX.

po y recursos a un trabajo con prisa, negligencia en detalles y otros factores que repercuten negativamente. La conservación debe estar condicionada en un supuesto valor comercial del instrumento, la conservación de un producto importante del trabajo humano es justificado por valores históricos y culturales que van más lejos de cualquier situación económica basada en las leyes de oferta y demanda.

En relación a la conservación de los instrumentos pertenecientes a colecciones públicas y privadas se especifica la necesidad de mantener la continuidad en este tratamiento para prevenir oportunamente intervenciones más extensas. También se mencionan los aspectos que se deben tomar en cuenta para el almacenaje, medio ambiente, método de transporte, uso, contaminación, variaciones climáticas y luz natural y artificial.

En un tratamiento posterior de restauración se menciona la necesidad de respetar y conservar cada parte dañada por más pequeña que sea, siendo preferible conservarla que sustituirla.

Es importante recalcar que los instrumentos musicales son objetos de uso y por lo tanto están sujetos a un desgaste que influye más allá del deterioro normal causado por el medio ambiente y los agentes biológicos. En este sentido, la carta hace referencia a los tratamientos permitidos, entre los que se incluye el necesario cambio de piezas y sus restricciones a fin de restaurar su función acústica y técnica, dañada

por el uso y demás factores del medio ambiente.

En relación a la reintegración del barniz, se da un margen amplio, especificando que ésta se realice con el intento de igualar, en lo posible, tanto en su textura como en color, el original, con fin de conservar el aspecto general del instrumento sin cambiarlo, considerando que los métodos modernos de la ciencia permiten identificar con relativa facilidad el original.

La identificación y clasificación de los instrumentos musicales, estipula la carta, siempre deben ser realizadas por un grupo de expertos, de acuerdo a los criterios que en ella se enumeraron. Para la realización de análisis y limpieza, principalmente del barniz, establece igualmente una serie de reglas basadas en los principios de respeto a la integridad y de reversibilidad.

### Responsabilidades éticas y legales

El documento establece que éste debe ser considerado como un código cuyo fin es crear la conciencia de los principios de restauración en los especialistas involucrados y en el público en general. En lo que se refiere a las aplicaciones legales, la carta hace referencia a las instituciones existentes en Italia, un aspecto que se tratará más adelante en este trabajo.

En los artículos siguientes la carta se refiere a la necesidad de realizar un censo, investigación y catálogo de los instrumentos musicales del país y la necesidad de involucrar varias instituciones en esta labor.

Asimismo, hace hincapié en la necesidad de fomentar las investigaciones históricas, técnicas y científicas que coadyuven en la labor de catalogación y conservación.

Para la clasificación, establece una serie de reglas para evitar opiniones que puedan tener una consecuencia legal y hasta penal.

Las opiniones recabadas deben cubrir los aspectos históricos, como su clasificación, el constructor y el valor del instrumento.

Una vez más recalca que estas opiniones deben ser realizadas por un equipo de expertos y deben estar acompañadas por cuando menos cinco de los siguientes análisis:

1. Fotografía:
  - a. En color con luz natural
  - b. Con luz monocromática
  - c. Con luz polarizada (cuando menos uno de estos tres métodos)
2. Fotografía:
  - a. Con rayos simples ultravioleta.
  - b. Con rayos filtrados ultravioleta.
  - c. Con rayos infrarrojos (cuando menos uno de estos tres métodos).
3. Termovisión
4. Imagen de rayos X
5. Endoscopia

---

**Es necesario realizar un censo y catálogo de los instrumentos musicales en el país, fomentando investigaciones históricas, técnicas y científicas.**

---

6. Fotogrametría
7. Microscopía binocular
8. Microscopía electrónica
9. Dendrocronología
10. Examen de sonido
11. Espectrometría con un fragmento de barniz (con un diámetro de 2 mm)



CENTRO DE DOCUMENTACION MUSEOLOGICA  
**BIBLIOTECA**  
 INAH - CNGA

Los artículos 26, 27 y 28 se dedican al uso, vigilancia, seguridad, transporte y venta de los instrumentos musicales. El 29 se refiere a la necesidad de registrar nuevos procedimientos no contemplados en este documento.

El artículo 30 estipula la necesidad de actualización de la carta cada seis años para adaptarla a la evolución de las teorías de restauración, al progreso científico y a la experiencia adquirida.

## El significado de la carta

Para nuestro país, este documento representa, como lo indica en su introducción, un marco de referencia y no un documento a seguir. Aunque pretende ser integrada a la Carta de Venecia de 1972, de acuerdo a su primer artículo, en sus artículos sobre responsabilidades éticas y legales se refiere más bien a las instituciones italianas, lo que hace inferir que no ha sido avalada por los demás países que participaron en su elaboración. Cualquiera que sea su situación legal (la aceptación de otros países y su consecuente representatividad a nivel internacional), es un hecho que en nuestro país se requiere en algún momento llegar a una normatividad en lo que se refiere a la restauración y conservación de instrumentos musicales.

Respecto a la utilidad de principios para otros instrumentos, la carta se limita prácticamente a instrumentos de cuerda, lo que se estipula en la introducción y en los artículos 1 y 17. En este último se especifican las estructuras que pueden ser cambiadas, las cuales se refieren únicamente a los instrumentos de cuerda frotada. Es importante recalcar que la carta está dirigida a instrumentos que tienen una tecnología de construcción relativamente definida, como también es el caso de los demás instrumentos musicales de orquesta y de música de cámara. Esto no es el caso de la mayoría de los instrumentos etnográficos. En éstos se presentan problemas técnicos que implican un estudio mucho más amplio a fin de garantizar un mínimo de estabilidad, pues es necesario tomar en cuenta que los instrumentos musicales son objetos de uso. En este sentido la normatividad en su restauración adquiere dimensiones mayores.

MIGUEL ZENKER  
 Restaurador