

La evolución de criterios de restauración en Aragón:

1. Introducción

En este artículo se aporta un análisis de la evolución de los criterios utilizados en las intervenciones de restauración y su acercamiento a las aulas para facilitar la apreciación patrimonial.

Las actividades de protección del Patrimonio Histórico no cobran sentido si no se completa con su difusión y conocimiento, a fin de que todos los ciudadanos puedan contemplar y disfrutar del legado cultural de nuestros antepasados y, se cree así una vía de acceso al enriquecimiento de los lazos con la realidad artística aragonesa.

Debemos tener en cuenta que la historia de las obras de arte no se detiene en el momento en que se termina la actuación de su autor, sino que siguen existiendo en el tiempo y en el espacio, lo que produce huellas en su aspecto debido a la evolución que se origina por causas internas naturales de sus materiales, a los diversos avatares que ha sufrido a lo largo de su existencia, y a una vivencia y uso determinado en cada momento histórico.

2. Marco teórico

2.1. La evolución de los criterios de restauración en Zaragoza

Durante el siglo XX se establecieron las bases para la profesión de restaurador de obras de arte, que tiene ya poco que ver con la capacidad de reproducir los procedimientos técnicos originales de las obras que se someten al proceso de

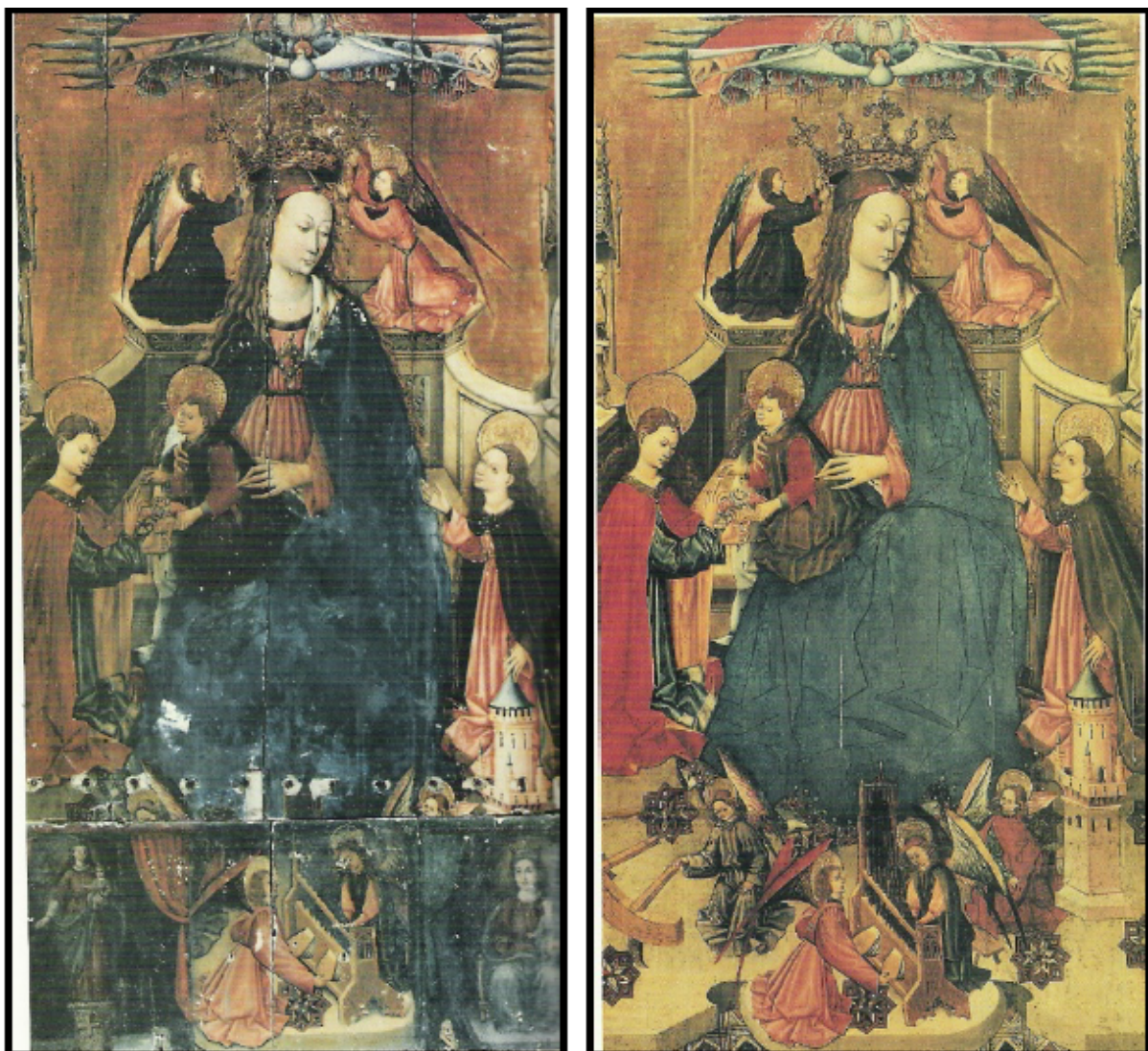
restauración y que eran propios del restaurador tradicional (Ferrer, 2002). Son principios que se concretan en unos razonamientos admitidos por todos los grupos interesados como de obligado cumplimiento. Estos criterios son ratificados en Cartas y Congresos Internacionales por la mayoría de los países. Todas las teorías sobre restauración que se desarrollan en la actualidad se produjeron en un espacio de algo más de 100 años y, aunque la vieja oposición entre conservación y restauración se sigue manteniendo, lo cierto es que las posturas se han acercado al introducir nuevos términos y matices gracias a una eficaz gestión del patrimonio.

Para conservar los objetos hay dos caminos, la prevención del deterioro (conservación preventiva o preservación), y la reparación del daño (restauración). Ambas se complementan, pero la restauración interventiva es consecuencia de la ineficacia o ausencia de los medios preventivos (Alonso, 1997). La conservación se plantea como finalidad mantener las propiedades, tanto físicas como culturales, de los objetos para que pervivan en el tiempo con todos sus valores. Tan importante es el soporte o elementos materiales, como el mensaje o elementos sustentados en el objeto. Se pretende conservar la integridad física y funcional (Calvo, 1997).

Las patologías en los retablos de pintura sobre soporte lúneo son muy reiterativas. En muchos casos los daños causados por el paso del tiempo y el envejecimiento natural de los materiales son acentuados por una mala conservación y por aplicar procesos de restauración incorrectos. El factor humano la mayoría de las veces ha ejercido una influencia nefasta.

Por ejemplo, el retablo de la Virgen con Niño, Santa Catalina y Santa Bárbara era una obra de grandes dimensiones, realizado al temple sobre tabla en el segundo tercio del siglo XV, que llenaba la capilla mayor de la iglesia parroquial de Velilla de Jiloca, en la diócesis de Tarazona (Zaragoza). En el siglo XVIII, fue "modernizado", con ocasión de una amplia reforma efectuada en el edificio parroquial. El retablo fue repintado

al óleo, casi en su totalidad con decoración realizada por artistas locales y en su calle central fue colocada una pintura sobre lienzo de factura barroca sobre la tabla original. El laborioso trabajo de restauración realizado entre 1996 y 1998 recuperó y desveló una importante pieza del arte gótico aragonés (VV.AA., 1999).



Imágenes 1 y 2: Detalle de unas de las tablas del retablo de la Virgen con Niño, Santa Catalina y Santa Bárbara, antes y después de la restauración. Los repintes realizados en el siglo XVIII ocultaban la pintura gótica, de gran importancia, tanto por sus proporciones como por su calidad artística. Fotografía: Catálogo *Joyas de un patrimonio*, 1999.

Desde que la restauración comenzó a respetar el patrimonio

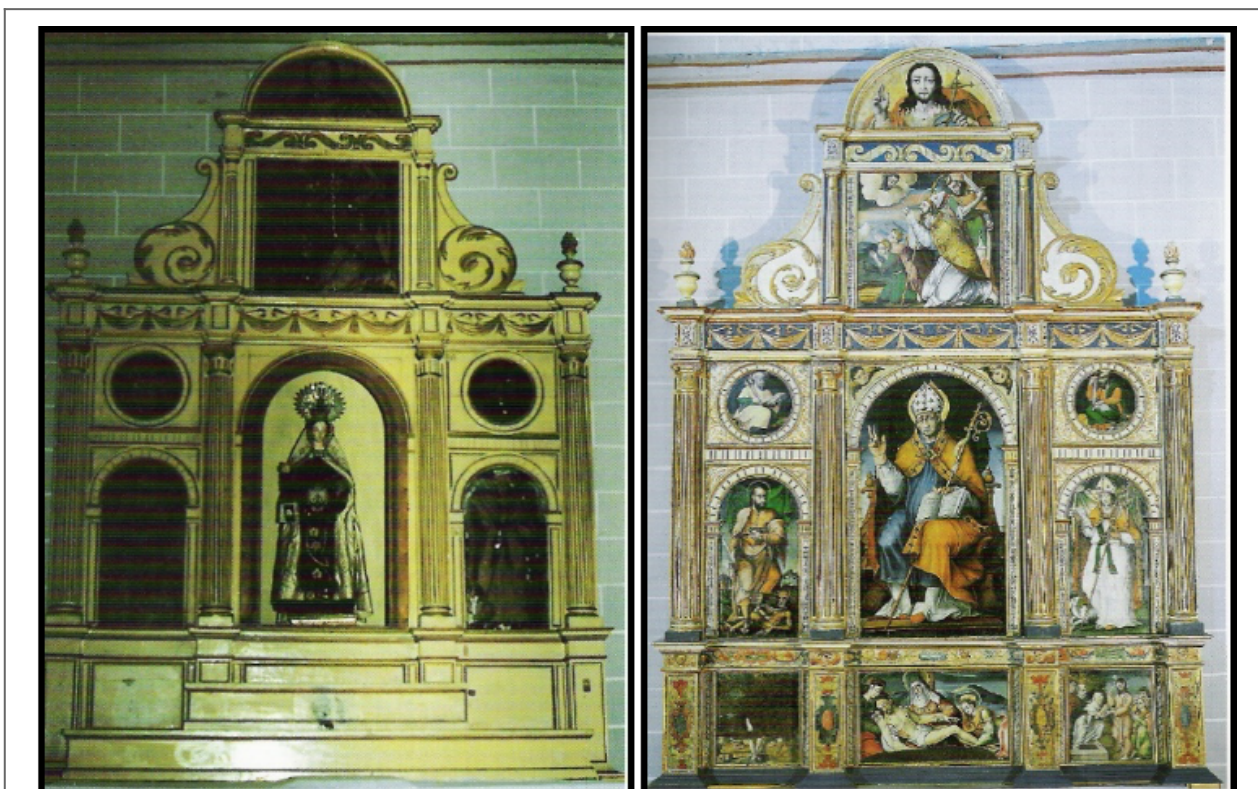
devocional como "fenómeno artístico" se orientó a devolverle su supuesto estado primitivo. La creencia ingenua de una regeneración total de una obra degradada, encuentra su origen en el desconocimiento de la verdadera naturaleza de los procesos de envejecimiento.

Ciertos componentes de las tablas eran considerados de orden secundario; se reemplazaban los soportes, los bordes y las policromías. A éstas últimas incluso se las hacía desaparecer. Los soportes se consideraban elementos auxiliares, despreciados desde el punto de vista artístico. Los restauradores sometían a las obras de arte a prácticas radicales, asociándolos sin embargo como componentes estéticos y artísticos.

En muchas ocasiones los retablos fueron mutilados para convertirlos en pinturas independientes y así facilitar su comercialización. El retablo de Nuestra Señora de los Ángeles, ahora de Santiago Apóstol, en Longares, está constituido por dos partes bien diferenciadas estilísticamente, realizadas en épocas distintas. En su origen fue el retablo mayor de la iglesia de Longares hasta la construcción del actual en el siglo XVI (1558). Su advocación era la de Nuestra Señora de los Ángeles y la tabla titular, una hermosa pintura trecentista. Esta pintura fue sustituida en 1561 por la actual, dedicada a Santiago el Mayor, y la antigua quedó en dependencias parroquiales. En 1921 la tabla titular pasó a formar parte de la colección particular de Matías Muntadas, en Barcelona, donde más tarde, en 1956, sería trasladada al Museo de Arte de Cataluña (VV.AA, 1987).

Desgraciadamente durante el siglo XX encontramos intervenciones similares a las de siglos anteriores, realizados por manos inexpertas guiadas por la ignorancia, los gustos personales y las modas. El retablo de San Blas de Fuentes de Ebro, recuperado en su restauración entre los años 1995 y 1999, tras haberle eliminado los toscos repintes de mediados del siglo XX, que cubrían su mazonería y ocultaban

las tablas de pintura, menos la central que se conservaban en la sacristía y en su lugar se había puesto una moderna imagen de la Virgen del Carmen (VV.AA., 1999). Por ello, esta obra, fue catalogada como “El retablo de la Virgen del Carmen”, por hallarse desaparecida la tabla central con la advocación a San Blas (Abbad, 1957).



Imágenes 3 y 4: Retablo de San Blas, antes y después de la restauración. A mediados del siglo XX se había cubierto la totalidad de la mazonería con pintura blanca. Se añadieron a la predela dos escalones que ocultaban casi la totalidad de la anchura de la pieza para permitir el acceso a la imagen. Fotografía: Catálogo *Joyas de un patrimonio*, 1999.

En Aragón no existe un ámbito autonómico que conjugue todas las actividades de conservación coordinándolas globalmente, y este problema es particularmente patente en la restauración de arte mueble.

La creación de centros especializados en la conservación y restauración de obras de arte, provistos de equipamiento

científico adecuado, también es bastante reciente. En la provincia de Zaragoza la organización de los laboratorios y los talleres de restauración en los museos, desempeñará un importante papel en los criterios de restauración. A partir de los años sesenta, los responsables de los museos zaragozanos tomaron conciencia de que urgía poner todos los medios disponibles para potenciar la conservación del patrimonio cultural de que eran depositarios. El análisis de las obras, el trabajo en equipo y el control público de las intervenciones, unido a los avances de la ciencia y los nuevos postulados dentro de las artes, implicó una concepción historicista de la obra de arte. Este nuevo paradigma antepuso las intervenciones respetuosas con las obras, cuestionándose seriamente los límites de la restauración. Los criterios de la restauración en el Museo Provincial de Zaragoza vinieron impuestos en primer lugar por el estado de conservación y la importancia de los fondos, seguido de las necesidades que imponen las exposiciones permanentes o temporales.

La labor de la Diputación de Zaragoza desde la década de los ochenta en la recuperación de los retablos de la provincia ha sido muy intensa, bien a través de intervenciones de urgencia como por medio de escuelas-taller creadas para este fin. Esta tarea en la actualidad tiene una continuidad gracias a los planes bienales de restauración de arte mueble. Para presentar estas actuaciones ha ido programando una serie de exposiciones, cuyos catálogos nos dan una amplia información de los trabajos realizados.

En la actualidad los criterios de conservación y restauración consideran tanto el valor estético como histórico del objeto de manera conjunta. Los tratamientos siempre deben ir orientados a respetar el carácter de documento de la obra, la estabilización del bien cultural, su durabilidad, reversibilidad, la mínima intervención y el mantenimiento de una apariencia estética correcta. El restaurador debe respetar la identidad del objeto que llega a sus manos, evitando

cualquier acción que pueda alterar su originalidad, en la convicción de que su soporte material ha de sustentar, en la medida de lo posible, su contenido histórico y social. En cada nueva intervención los criterios se convierten en una toma de decisiones, que están justificados por la obra y los elementos de juicio analizados. Cada nueva restauración se debe ser consecuente con los planteamientos previos y dar soluciones a problemas concretos.

En Zaragoza se ha seguido una pauta orientada a la intervención debido al mal estado en que se encontraban la mayoría de los retablos al comenzar su restauración. Tanto en la eliminación de los repintes como en la reintegración pictórica se ha usado un razonamiento en el que prevalece el criterio intervencionista. La eliminación de los repintes ha sido generada por el gran valor artístico de las obras que se encontraban ocultas bajo estos. No hay que olvidar el avance que se ha producido gracias a la aplicación de las técnicas científicas y, por otro lado, el énfasis en dejar constancia gráfica de estos procesos. En cuanto a la reintegración pictórica se tiene en cuenta el carácter devocional de estos muebles litúrgicos. Por ello se ha buscado la técnica de reintegración que les devolviese su carácter original.

2.2. La didáctica del patrimonio

La enseñanza del arte es necesaria para el desarrollo integral del ser humano, para que sea capaz de comprender aspectos cotidianos del entorno que les rodea (Calaf y Fontal-Merillas, 2010). Por ello, a través de la educación artística es imprescindible articular los procesos de difusión del patrimonio, en todas sus manifestaciones artísticas, como referente en la aplicación de conocimientos, en el disfrute estético y en la conservación de valores culturales. Se debe educar para la valoración y disfrute del patrimonio cultural y la defensa de su conservación y difusión (Estepa, Cuenca, y

Martín, 2005).

Entre las finalidades del patrimonio están las propiamente educativas, las que revierten en los elementos patrimoniales (actuación, conservación, difusión) y otras como el desarrollo territorial o la socialización con el patrimonio, entendiéndola como un proceso de construcción continuo (Van Botxel, Grever y Klein, 2016).

Estudios recientes muestran una predisposición del profesorado a trabajar con el patrimonio local (Molina y Ortuño, 2017; Castro y López, 2019). Por tanto, la didáctica del patrimonio debe integrarse en el proceso educativo. A través de los referentes patrimoniales se puede potenciar el conocimiento reflexivo de la realidad, independientemente de que ello conlleve objetivos relacionados con la propia conservación y valoración del patrimonio, así como con el propio conocimiento de dichos referentes y sus procedimientos de análisis e investigación (Cuenca, et al., 2011)

El área de educación artística se ha ocupado en la Etapa de Infantil y Primaria, del patrimonio desde la LOGSE, pasando por la LOE hasta la actual LOMCE La Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la Mejora de la Calidad Educativa (Fontal-Merillas, 2016).

Debemos recordar que las competencias clave son el elemento articulador para la estructuración curricular actual por lo que se debe tener muy presente la competencia de “Conciencia y expresiones culturales”. Esta competencia implica conocer, comprender, apreciar y valorar con espíritu crítico, con una actitud abierta y respetuosa, las diferentes manifestaciones culturales y artísticas, utilizarlas como fuente de enriquecimiento y disfrute personal y considerarlas como parte de la riqueza y patrimonio de los pueblos (Anon., s.f.).

El currículo aragonés establece que una de las aportaciones del área de educación artística a las competencias clave es

contribuir a que el alumnado se acerque a diversas manifestaciones culturales y artísticas, tanto de la Comunidad Autónoma de Aragón como de otros pueblos, dotándolo de los instrumentos para comprenderlas, valorarlas y para formular opiniones con espíritu crítico. Al mismo tiempo podrá, con estos criterios válidos, ampliar sus posibilidades de ocio (Real Decreto 126, 2014: 20124).

Es importante que los futuros docentes tengan una formación destinada a que el alumnado mantenga una actitud de disfrute hacia las diferentes manifestaciones artísticas de la cultura de la Comunidad autónoma de Aragón. Es importante crear relaciones con el contexto, fomentando la actitud de valoración y respeto, colaborando en su conservación y difusión.

Para el desarrollo de esta temática en la formación de los futuros maestros y maestras tiene como objetivos la concienciación de la importancia de la conservación del patrimonio como fuente de conocimiento y estudio, el conocimiento de las patologías más habituales en las obras de arte y sus posibles causas, el acercamiento a los criterios utilizados por los profesionales de la restauración en sus intervenciones anteponiendo el respeto hacia el original y despertar el interés por nuestro patrimonio artístico para que en su futuro profesional sepan transmitir su importancia.

3. Ejemplo aplicación didáctica: la reintegración de soporte en retablos policromados

A la hora de establecer unos criterios de restauración en este tipo de Bienes nos encontramos con el problema de que en muchas ocasiones se aplican pautas de intervención acordes a obras de carácter individual, como lienzos o tallas, cuando en realidad estas obras deben considerarse como un conjunto con entidad propia.

Durante mucho tiempo los retablos se han estudiado, conservado y restaurado de forma parcial lo que ha contribuido a obtener una percepción sesgada de estas obras. Lo que hoy en día ya no es admisible es que se establezcan soluciones a problemáticas particulares en este tipo de obras por mimetismo de sistemas empleados en obras individuales. Por tanto, el análisis de los métodos aplicados en este tipo de muebles abre nuevas perspectivas de estudio y análisis de los criterios aplicados en restauración.

En esta ocasión nos centramos en una patología muy frecuente en los retablos; como es la pérdida completa de alguna de sus partes.

Antes de valorar posibles alternativas para solventar este problema es imprescindible tener en cuenta las principales causas que provocan estas lesiones, para posteriormente proponer posibles soluciones que se ajusten a las pautas de restauración establecidas en la actualidad.

Diversas cuestiones referentes a los cambios en sus usos litúrgicos, al desconocimiento y falta de apreciación de este tipo de obras, o su carácter mueble y fácil accesibilidad a los mismos, constituyen los principales agentes de deterioro. En este tipo de obras es un problema importante la eliminación de piezas sustentantes o, el caso opuesto, la aplicación de elementos innecesarios, en muchas ocasiones marcados por “modas”. Todo ello conforma una variada casuística en la desaparición de partes que conviene discernir en su tipología y causas.

– Los cambios litúrgicos.

Una práctica muy habitual es la colocación o eliminación de las mesas de altar dependiendo de las necesidades devocionales y litúrgicas. La pérdida de esta pieza base puede ocasionar graves deformaciones en el conjunto. Debemos tener en cuenta que en los retablos cada pieza desempeña funciones de asiento

y soporte con las lindantes, por lo que la falta de una de ellas perteneciente a la zona inferior provoca una gran inestabilidad. Los retablos son obras compensadas en su equilibrio de forma que cualquier modificación parcial puede alterar el conjunto. Un ejemplo lo encontramos en el retablo de San Valero (Daroca). La capilla donde se encuentra ubicado perdió su función de espacio para officiar celebraciones religiosas por lo que se le eliminó la mesa de altar. Esto causó graves problemas en la estabilidad global del retablo causando importantes problemas estructurales al conjunto.



Imagen 5: Retablo de Retablo de San Valero en la Capilla de los Heredia de la Iglesia de San Miguel. Fotografía: Nora Ramos.

– Cambios de moda.

Muchas veces se realizan modificaciones en el interior de las iglesias motivadas por una mezcla del gusto estético con los ideales religiosos que alteran el tamaño y formato de las obras. Es muy habitual encontrar sagrarios y expositórios ubicados con posterioridad, importantes transformaciones estructurales en las que se mezclan diferentes estilos artísticos en una misma obra, ampliación o disminución de las hornacinas para albergar imágenes que no pertenecen originalmente a la obra para modificar su iconografía.... Todos estos cambios producen una alteración en el conjunto y en la mayoría de los casos la eliminación de alguna de sus partes originales, provocando que se desvirtúen su interpretación estética e histórica.

– Manipulación de la obra por personas inexpertas.

Muchos de los retablos que podemos contemplar actualmente no se encuentran en su ubicación original. En numerosos casos se han tenido que reubicar en otros espacios debido a que el inmueble en el que se encontraban presentaba peligro de ruina o propiciaban los expolios debido a su abandono. En estos casos el desmontaje está justificado, pero es muy complicado que los nuevos espacios en los que se instala la obra presenten las medidas o proporciones adecuadas. Estos traslados son la causa de que la obra sufra graves manipulaciones y mutilaciones, ya que generalmente eran realizados por personas sin ningún conocimiento para realizar esta complicada labor. Otras veces, afortunadamente el edificio que alberga el retablo es restaurado, pero para realizar dicha operación generalmente también es necesario el desmontaje de las obras. Es muy habitual en estos casos la

colocación de un sotobanco pétreo más elevado que el original, que provoca problemas estructurales debido a la falta de precisión de encastramiento de los retablos y a la mala calidad de dicha base que generalmente está realizada de argamasa, lo cual deriva en la pérdida de verticalidad causada por el gran peso de estas obras y el reajuste del conjunto mediante la eliminación de alguna de sus piezas.

– División de la obra en partes.

No debemos olvidar que ha sido muy habitual, y por desgracia en ocasiones se sigue dando el caso, en este tipo de obras la eliminación de partes para su comercialización como obras individuales, perdiendo así su función devocional, y pasando a peregrinar por el mercado para convertirse en un valor en sí mismo, en objeto de deleite, contemplación o disfrute. En algunos casos, afortunadamente, han sido recuperadas y en la actualidad podemos contemplarlas de forma parcial en los museos. En otras ocasiones gracias al duro trabajo de investigación realizado por los historiadores del arte se ha podido recopilar fragmentos pertenecientes a una misma obra, pero es muy complicado y la mayoría de las veces se conservan como obras autónomas perdiendo de esta manera gran parte de su entidad histórico-artística. Su restauración implica el restablecimiento de nuevo de su valor (VV.AA., 2002). Un ejemplo de este hecho lo podemos encontrar en el retablo de la Santa Cruz que se encuentra en el Museo de Zaragoza. El retablo se vendió en 1922 con la intervención de las altas jerarquías eclesiásticas. En 2007 este museo presentó una tabla desconocida hasta el momento que se localizó en una colección en EE. UU correspondiente a esta obra (Lozano, 2016). Mediante la aplicación de un diseño para un nuevo método expositivo se conservan de forma apropiada en el Museo Colegial de Daroca. Estos fragmentos, han pasado de estar integrados en un importante conjunto de arquitectura religiosa a objeto musealizado para su disfrute (VV.AA., 2002: 48-50).



Imágenes 6 y 7 : Tablas de la pedrela de los Evangelistas del Museo Colegial de Daroca antes y después de la restauración, realizada por la escuela taller Damián Forment en el año 2002. Fotografía: Escuela Taller Damián Forment.

Como hemos podido observar los motivos por los cuales un retablo puede perder una de sus partes son muy variadas, aunque todos ellos destacan por ser factores antropométricos. Sin embargo, las consecuencias que producen en el conjunto son semejantes: desestabilización, ruptura, disgregación..., efectos que deben ser corregidos a lo largo del proceso de restauración.

El interés por los aspectos documentales e históricos de las obras junto con las valoraciones puristas, frente al gusto por la obra renovadas sin lagunas que rompan la unidad del conjunto, han originado hasta la actualidad importantes controversias. A la hora de afrontar la restauración de un retablo que tiene perdida alguna de sus partes uno de los grandes problemas con el que se encuentra el restaurador es el poder establecer un criterio sólido y bien fundamentado.

Estas pérdidas de partes completas las podemos considerar como lagunas, ya que en el mundo de la restauración se denomina así a la falta accidental o intencionada de soporte, policromía o preparación en determinadas zonas de la obra. Estas faltas constituyen en sí elementos físicos que interrumpen la continuidad del conjunto, al que dan una nueva configuración por el hecho de no ser un elemento neutro. El restaurador debe resolver el problema, ya que su finalidad última es la recuperación, en la medida de lo posible, de la unidad potencial de la obra de arte.

La reconstrucción de las partes perdidas se puede realizar si se concibe como un acato de interpretación crítica, cuya finalidad es restablecer una continuidad formal que se ha visto interrumpida, en la medida en que aún queda latente en la obra mutilada, perdiendo la correcta interpretación de la estructura estética de la obra. La importancia de la reintegración del conjunto, como operación propia y específica de la restauración moderna, va mucho más allá de la mera capacidad técnica para resolver la falta de una de sus partes (Althofer, 1972; Baldini, 1978; Knut, 1999; Brandi, 2002).

Junto a los aspectos técnicos y en un lugar prioritario hay que situar la necesidad de poseer un profundo conocimiento de la estructura formal de la obra. Sólo así el restaurador podrá estar en condiciones de entender el significado de las lagunas y aportar una solución. Por ello es necesario determinar previamente el criterio a seguir y la metodología de trabajo, siendo prioritario el respeto por el original. Por suerte, debido a sus características estructurales, a la hora de afrontar el proyecto inicial el estudio histórico artístico puede identificar sin problemas las partes del retablo que ya no forman parte de la obra. En la mayoría de las ocasiones las partes no desaparecidas de la estructura permiten encontrar las que faltan por la propia coherencia de la misma.

El restaurador ha de actuar con la intención de reducir molestias para dar a la composición el mejor aspecto global

posible, siempre respetando objetivamente la autenticidad de creación y de documento histórico. Esto significa que no se deben realizar en ningún caso añadidos, veladuras, repintes o recreaciones que suplanten a las zonas originales y puedan conducir a interpretaciones erróneas y a falsificaciones de la obra de arte. Pero la reconstrucción de lagunas estará permitida siempre que, tratando de que el original recupere la forma perdida, se utilice un material de relleno que sea fácilmente distinguible del original, al tiempo que se evita que el objeto pierda su efecto estético integral.

Como podemos observar en la actualidad el criterio a seguir en estos casos está establecido. Cuando el objeto carece de alguna de sus partes el restaurador puede completar las zonas perdidas con el fin de dejar claras las diferencias existentes entre las partes originales y los añadidos y en ningún caso debe realizar recreaciones que suplanten las zonas originales y puedan conducir a interpretaciones erróneas y falsificaciones.

Cuando queremos conciliar los puntos de vista, histórico y estético, una posible solución es respetar siempre el documento histórico en cuanto a su estructura matérica, es decir, que, al introducir materiales reversibles en cualquier momento, podemos recuperar tanto la parte material como el aspecto visual del documento. Esto vendría avalado por una exhaustiva información del proceso, tanto escrito como fotográfico y será facilitada con medios técnicos y científicos. El restaurador, en virtud de lo anterior, se enfrentará con un problema estético a resolver, pero siempre respetando en su esencia el documento histórico.

A pesar de que los criterios generales respecto a la restitución de alguna de las partes están establecidos, los problemas que se presentan al restaurador en este proceso son múltiples, pues cualquier criterio seleccionado deberá ir condicionado por la materia y la imagen.

Podemos establecer a grandes rasgos que los criterios de reintegración de restaurador pueden separarse en dos opciones principales: la intervención o la no intervención.

Históricamente la primera opción era la más recurrente ya que cuando un retablo estaba mutilado la práctica habitual era restituir las lagunas por otras decoradas de forma intuitiva por el restaurador, en otras ocasiones se reutilizaban piezas de otros retablos. Por supuesto que en la actualidad este tipo de intervenciones son impensables y en los casos en los que se detectan como consecuencia de intervenciones anteriores se tiende a eliminar tras su adecuada documentación (Lacarra, 1970).



Un ejemplo lo encontramos en el retablo de la Resurrección. En el siglo XVI se retiró de su emplazamiento original, posiblemente por un cambio de moda, y se almacenó en los corredores del monasterio. En 1920 lo adquirió la Real

Academia de San Luis y cuando en 1921 ingresó en el Museo Provincial ya estaba incompleto. Tal como se conserva instalado en el museo no se sabe si es su disposición primitiva, ya que faltan algunas tablas que se conservan integradas en un retablo barroco de la Iglesia de San Nicolás. La tabla de la Natividad, en el piso medio, por encontrarse muy deteriorada fue objeto de una imperfecta restauración que dañó muy gravemente su original estilo ya que tiene unos repintes con colores muy violentos. Debido a su mala conservación y a su azaroso destino, el ingreso en este centro fue la única esperanza de que un día se pudiera disfrutar de su belleza original. La tabla no original de la parte inferior que llevaba a errores históricos fue sustituida por una tabla con carácter neutro y unificador.

En la actualidad prevalece un criterio menos intervencionista. La solución más establecida para la resolución de reintegración de grandes lagunas es la aplicación de un criterio de reintegración arqueológica por medio de la aplicación de una tinta plana (Laborda, 2000).



Imagen 10: Retablo de San Sebastián, en la Iglesia Parroquial de Santa Ana, de Mianos (Aragón). En este caso se optó por un método de restitución más clarificador e integrado en el conjunto mediante la tinta neutra.

Fotografía: *Joyas de un Patrimonio*, 2003.

Existen un criterio que antepone el tratamiento encaminado a la conservación sobre el de restauración y consigue devolver a la obra su legibilidad desde un punto de vista estético

salvaguardando todos sus valores documentales genuinos intactos. Para explicar este método se ilustra con un ejemplo aplicado en el retablo mayor de San Gil de Villanueva de Jiloca (Zaragoza).



Imágenes 11 y 12: Retablo de San Gil antes y después de la restauración realizada por la empresa Jaime y Cacho finalizada en 2004. Fotografía: Nora Ramos.

En las obras de restauración de esta iglesia parroquial se recolocó el retablo sobre un sotobanco de fábrica que albergaba en el centro un sagrario de grandes dimensiones y escaso valor artístico, que pasó a formar parte de la estructura del retablo. Como consecuencia de esta intervención las escenas centrales originales fueron eliminadas y en su lugar se colocaron unos fragmentos de tablas aleatorias.

Una vez eliminados los retales de tablas localizados en esta zona central se provocaron unos faltantes de gran tamaño. El desconocimiento y la inexistencia de documentación impedían

reconstruir las escenas con las representaciones originales ya que su paradero era desconocido. A pesar de ello, la posibilidad de reintegración cromática de la zona siguiendo el criterio de selección efecto oro, aplicado en el resto de la mazonería fue rechazada porque, pese a desconocer la representación iconográfica de las escenas, sí se podía asegurar, gracias al estudio histórico artístico y documental, que habían existido y, por tanto, esta zona nunca había estado dorada. Hacerlo hubiese supuesto falsear la estética original del conjunto.

Una vez más, a pesar de ceñirse a los criterios de restauración establecidos, la elección de una solución que respete la entidad histórica y estética de la obra supone establecer unas pautas específicas en relación a un problema concreto.

Finalmente se optó por la sustitución de las tablas por un panel de madera realizado con unas características físicas y químicas aptas, como poseer buena resistencia mecánica, flexibilidad y carecer de nudos. Posteriormente se entonó con tintes específicos para madera hasta alcanzar una tonalidad similar al del pan de oro con el que estaba realizado el original, lo cual propició la mayor integración estéticamente respecto al conjunto.

Debido a la multitud de características necesarias para la realización de estas piezas se solicitó la colaboración de un carpintero-ebanista que, siempre siguiendo las pautas marcadas por el criterio establecido por el restaurador, aportó su experiencia con soluciones materiales.

Finalmente, la madera vista se integraba bien con las zonas circundantes y el retablo en general. A su vez permite distinguir perfectamente la obra original de la restauración que se llevó a cabo. La ventaja de este criterio es la de «la menor intervención», pero hay que forzar la funcionalidad de la materia del soporte, que pasa así a formar parte de la

imagen.



Imágenes 13, 14 y 15: Las diversas fases de ejecución de la restitución de las tablas centrales. Se trata de una intervención neutra y respetuosa con los criterios fundamentales de la restauración: reconocimiento y respeto a la obra original. Fotografía: Nora Ramos.

No debemos olvidar que los tratamientos que se apliquen en la restauración del retablo deberán ser acordes a la tipología del Bien a tratar. Debido a la gran variedad de técnicas y tipos de estructuras que presentan estos muebles, las soluciones a problemáticas particulares se deben adoptar en relación a una patología concreta, que tiene una función determinada que cumplir.

4. Conclusiones

No son muy abundantes las experiencias y materiales en los que se desarrollan propuestas de educación patrimonial a pesar de su relevancia. Involucrar a los estudiantes en la comprensión de los procesos de conservación-restauración a través de una buena educación patrimonial permite que se sensibilicen.

La implementación de actividades sobre el entorno próximo puede ser positivo para favorecer el conocimiento histórico y la conciencia patrimonial en el alumnado. Podemos encontrar en

el arte una aproximación al pasado, un conocimiento lógico y fundamental histórico y social, del que las creaciones artísticas son fuentes objetivas de información, que ayudan a entender algunos aspectos de nuestras actuales relaciones con el arte y la historia.

Debemos implicar a la sociedad en la conservación-restauración del patrimonio a través de la educación ya que estimula el conocimiento, comprensión y disfrute hacia el entorno. Además, si conocen las medidas de protección aplicados a los bienes artísticos lograremos una mayor concienciación, respeto y valoración patrimonial, generando una implicación en la tarea de proteger y patrimonio para poder transmitirlo en su integridad a las generaciones futuras.

Es importante que comprendan que el juicio crítico es indispensable y siempre previo a la adaptación de cualquier criterio y metodología que tenga que aplicarse en el trabajo profesional de la restauración. Las normas, no serán igualmente válidas para todas las obras; cada una de ellas, de manera singular, tendrá su propia exigencia como el restaurador deberá formular su juicio crítico, una vez adquiridos todos los conocimientos previos en relación con la misma, para finalmente actuar con corrección en la intervención restauradora.

La conservación-restauración necesita potenciarse a través de campañas informativas y sensibilización dirigida a todos los sectores sociales y profesionales. Aún se mantiene la idea generalizada de que la restauración deja las cosas más bonitas, esta idea, sin ser falsa, no responde a la realidad, la restauración trata de conseguir que las obras permanezcan y mantengan la información histórica de que son portadoras, a veces solo documental, a veces artística o técnica, es que procurar que todos entiendan. La historicidad de las obras de arte es, no solo la época en la que fueron creadas, sino de las que ha atravesado hasta llegar a nosotros. Si desde las aulas se trasmite esta idea clave los estudiantes podrán

comprender y disfrutar de una forma integral su patrimonio artístico.

En definitiva, el primer paso para conservar, restaurar, proteger y salvaguardar el patrimonio es conocerlo, comprenderlo y valorarlo, y estos tres aspectos se desarrollan gracias a la educación.