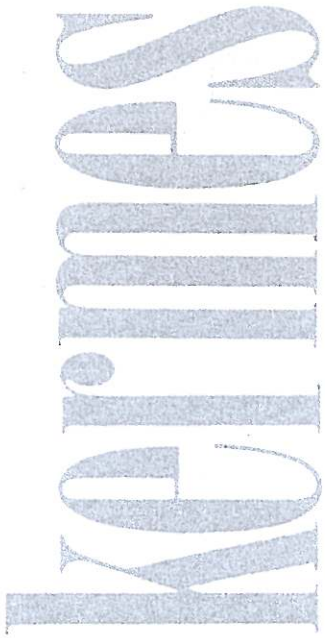
Ano X - número 30
septiembre-diciembre 1997



Conservación y Restauración

SUMARIO

NOTICIAS E INFORMACIONES

a cargo de *Cinzia De Salvia* III

LAS TÉCNICAS

MARIA RENZONI

Sobre el uso de la pintura a temple
en la técnica del fresco VII
Sull'uso della tempera nella tecnica ad affresco 2

LAS TÉCNICAS

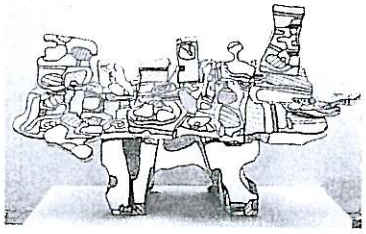
BARBARA CASAVECCHIA

La técnica de Carlo Crivelli XII
La tecnica di Carlo Crivelli 12

TEMAS DE ARTE

MARINA PUGLIESE

Los materiales sintéticos
en el arte contemporaneo XVII
I materiali sintetici nell'arte contemporanea. 21



La profesión

Leticia Ordóñez

E perfil del restaurador de muebles. Una deontología de la profesión

Conferencia impartida por Leticia Ordóñez, componente del equipo ARCAZ en el Seminario "Conservación y Restauración del Mobiliario. Carencias y perspectivas". Universidad Complutense de Madrid. 1997

En este foro universitario especialmente destinado a la cultura que, por una vez, cuenta con un seminario dedicado a dignificar el mobiliario, quiero aprovechar la oportunidad para referirme al perfil del restaurador de muebles, figura profesional clave para la salvaguardia de una parcela de la cultura que, lamentablemente, pocas veces se considera y se trata como tal. Estamos demasiado acostumbrados a mirar hacia arriba para contemplar las pinturas y pocas veces nos dignamos a bajar la vista para fijarnos en los objetos que se encuentran debajo de ellas. Como dice Alvar González Palacios "Si es indispensable para aquellos que aman los objetos decorativos mirar por encima del tablero de una consola, puede resultar realmente ventajoso a los estudiosos de la pintura echar un vistazo a lo que está situado alrededor de los cuadros que están admirando".

Soy consciente de que el tema del perfil del restaurador de mobiliario constituye una cuestión arriesgada y compleja de definir por el hecho de que hasta el momento no se ha configurado esta profesión. Ni siquiera existe una formación pública específica para el desarrollo de una actividad de la que depende en gran medida la supervivencia de nuestro patrimonio mobiliar.

Es evidente que por el momento la figura del restaurador de muebles no es análoga a la de los restauradores especializados en otro tipo de bienes culturales y su evolución tampoco ha sido la misma.

Resulta sorprendente que exista una diferencia tan acusada, ya que todo restaurador de obras histórico-artísticas, independientemente de su tipología, debe reunir una serie de requisitos indispensables para desarrollar su actividad. Una actividad de enorme trascendencia y responsabilidad que implica un verdadero compromiso con la Historia.

Si bien el perfil del restaurador de obras de arte ya ha sido enunciado de forma genérica con frecuencia, sobreentendiendose que bajo este enunciado no debía quedar excluida ninguna especialidad. ¿Por qué motivos entonces no se han tenido en cuenta dichas consideraciones en lo que a la restauración de muebles se refiere? ¿Por qué, a diferencia de otras especialidades, la restauración de muebles no se ha configurado todavía como una profesión autónoma y específica, asentada en bases formativas sólidas y con su correspondiente reconocimiento?

La respuesta a estas preguntas podríamos deducirla después de repasar a grandes rasgos la evolución histórica de esta actividad. La restauración de mobiliario lejos de haber seguido la misma evolución que la de pintura o de la escultura, por poner dos ejemplos cercanos, se ha mantenido anclada en el pasado. De manera que la relación actual entre "restaurador" y mueble se mantiene como antaño y es comparable a la que por entonces se daba entre "restaurador" y pintura, o entre "restaurador" y escultura: en aquella época el papel del "artista" y el papel del "restaurador" solían darse en una misma persona, por la simple razón de que una y otra actividad recurrían a técnicas y métodos semejantes.

En épocas pasadas el "restaurador" de mobiliario era ante todo un artesano especializado en "arreglar" los desperfectos de los muebles. Así en la Francia del siglo XVIII a estas tareas se dedicaban en muchos casos artesanos de segunda categoría que no habían conseguido pasar el preceptivo examen de entrada a la corporación de ebanistas. Aunque también ebanistas de renombre reparaban tanto muebles antiguos como los de la época e, incluso, a veces aquellos de creación propia. En este sentido se sabe que Riesener restauró el secreter de cilindro realizado por el mismo y Oeben para los aposentos de Luis XV en Versalles, pocos años después de su realización.

Pero además estas intervenciones solían responder a los gustos o modas del momento. Y así, como si se tratara de una especie de cirugía estética, si me permiten el símil, la restauración del pasado se encaminaba a borrar con patético entusiasmo las huellas del paso del tiempo, aunque éstas no contribuyeran necesariamente a su degradación, mediante limpiezas a fondo, acuchillado de superficies, eliminación de elementos originales, barnizados indiscriminados.... Por ejemplo se sabe que Montigny, ebanista francés del siglo XVIII, afirmaba que hacía y "volvía nuevos" todo tipo de muebles realizados en marquetería Boulle.

Lamentablemente estas intervenciones tenían como resultado la modificación y alteración del significado tanto histórico como artístico de los muebles. Los ejemplos que se podrían citar al respecto son innumerables, uno de ellos podría ser la intervención llevada a cabo en un joyero francés realizado por Riesener hacia 1775, que perteneció a María Antonieta.

Este joyero fue trasformado en Inglaterra durante el siglo XIX en secreter de tapa abatible de dimensiones reducidas, con el fin de adaptarlo a las preferencias inglesas. La cubierta superior que en origen se abría fue condenada y el frente del mueble se convirtió en una tapa abatible, a la que se le perforó un ojo de cerradura.

El carácter no científico que presidía en el pasado el ejercicio de esta actividad se veía reforzado además por el aislamiento en que trabajaban los "restauradores": cada cual en la soledad de su taller, con sus recetas y métodos personales. Situación que ponía seriamente en entredicho la supervivencia misma de los muebles, ya que conducía a un perjudicial secretismo: los inventos y experimentaciones, e incluso los métodos empleados se guardaban celosamente y en el mejor de los casos se transmitían de forma oral.

Esta situación unida al hecho de que no existía conciencia de que las restauraciones que se llevan a cabo en una obra nunca son definitivas, ya que todo objeto está expuesto a la degradación por lo que requiere de nuevas actuaciones, no sólo frenaba el desarrollo técnico, sino que comprometía el éxito de futuras intervenciones al añadir a la complejidad de cada mueble, el problema del desconocido tratamiento llevado a cabo, en su momento, por el "restaurador" de turno...

Este estado de cosas se debe entender en el contexto a que nos referíamos antes; es decir en un contexto en el que lo que solía determinar que una persona pudiera intervenir en las obras de arte, era el dominio de técnicas y materiales similares a los empleados en el momento de su ejecución. Dominio que lógicamente poseían los propios artífices, como los artesanos del mueble en el caso del mobiliario. Pero también era perfectamente admisible que cualquier aficionado con pretensiones "artísticas" o "creativas" que lo deseara manipulara las obras de arte...

Sin embargo, como sabemos, esta concepción del restaurador se empieza a cuestionar a partir de la segunda mitad del siglo XIX, coincidiendo con la aparición de la teoría de la "Conservación" de las obras de arte. Teoría estrecha-

mente ligada tanto a las nuevas orientaciones estéticas, que le dan a la obra de arte un nuevo significado, como a los avances científicos.
Como consecuencia de ello quedó establecido que el restaurador tenía que ser un técnico capacitado para garantizar la vida física y espiritual de las obras, como documentos del pasado; como testimonios de la evolución del hombre, trasmisores de valores artísticos, técnicos, científicos e históricos y no de alguien que fuera simplemente capaz de reproducir los procedimientos técnicos originales de la obra y, para ello, se determinó que en la formación de este profesional se debían tener aspectos tanto teórico-científicos como manuales.
No obstante el restaurador de muebles se ha mantenido relegado de estos postulados, se ha mantenido anclado en el pasado y su actividad sigue en demasiadas ocasiones pareciéndose más a un maquillado, una destrucción o una simple falsificación que a un auténtico acto de restauración.
Un factor que está sin lugar a dudas en el origen del problema es el insuficiente respeto e interés que tradicionalmente se ha venido manifestando hacia el mobiliario. Actitud que podría obedecer a la vieja y caduca jerarquización de las artes, en artes mayores y menores en función de su tipología, algo que hoy en día podemos considerar puramente arbitrario.
Salta a la vista que la dimensión histórica del mobiliario, su condición de portador de valores de imprescindible trasmisión al futuro todavía no se reconoce de forma generalizada. Con demasiada frecuencia los muebles aun se consideran objetos susceptibles de transacción económica, objetos exclusivamente utilitarios o puramente decorativos, pero siempre carentes de cualquier mensaje espiritual (y se sigue pensando que cuando se deterioran sólo necesitan la mano de un aficionado más o menos habilidoso para que los arregle).
Pues bien, a tal arbitrariedad, que en realidad se basa en una falta de conocimiento y sensibilidad, está ciertamente ligado el retraso que sigue sufriendo en nuestros días esta actividad.
Es evidente que en nuestro país, pero también fuera de nuestras fronteras, salvando contadas excepciones, el restaurador de muebles sigue siendo en el peor de los casos un audaz aficionado y en el mejor de ellos un artesano cualificado y bien intencionado. Una cualificación que no obstante se puede poner en entredicho ya que hoy en día se está verificando un progresivo abandono de las técnicas tradicionales que implica que se esté perdiendo el "buen hacer" de los artesanos de antaño.
Así pues, en el ámbito del mobiliario, se puede constatar que la mayoría de las veces el concepto de restauración sigue identificandose con "reparación". Se interviene en los muebles de forma casi exclusivamente mecánica, sin aplicar la adecuada metodología, ignorando los criterios vigentes en materia de conservación y restauración y, por descontado, sin reflexionar acerca de la aplicación de estos criterios al terreno del mueble.
Pero también se dedican a estas tareas los restauradores especializados en otros campos de la restauración que se consideran automáticamente legitimados para actuar en los muebles, haciendo uso de criterios y métodos propios de la especialidad en la que se ha formado pero obviando los aspectos específicos del mobiliario. Circunstancia que en los últimos tiempos se da cada vez con mayor frecuencia.
Si bien en las intervenciones llevadas a cabo por estos restauradores los perjuicios para los muebles en teoría podrían ser menores, ya que se trata de actuaciones sujetas a una deontología común a todos los campos de la restauración de obras de arte, basada en el respeto incondicional hacia las mismas, estas prácticas tampoco pueden admitirse como válidas, ya que la restauración de muebles requiere unos principios, criterios y métodos propios que respondan a las problemáticas específicas de este tipo de objetos; una especificidad derivada de aquellos aspectos (técnicos, formales, estructurales, decorativos, funcionales) que determinan su tipología.
De ahí que no sea lícito actuar por sinonimia con otras ramas de la restauración. Recordemos, de acuerdo con Brandi, que cuanto más se comprenda la obra mayor será el respeto hacia ella. Por tanto, únicamente un conocimiento exhaustivo del mueble en todas sus dimensiones, así como el empleo de los procedimientos y materiales específicos para su restauración, puede garantizar tanto la supervivencia física de este tipo de obras, como su legibilidad. En consecuencia, sólo el restaurador de muebles específicamente formado para ello, estará legitimado para intervenir en el mobiliario.
Pues bien, para poder definir la figura profesional del restaurador de muebles se exige un salto de cualidad con el fin de que pueda equipararse en el futuro con el resto de los profesionales de la restauración. Para ello será imprescindible superar aquellos obstáculos que puedan establecer diferencias cualitativas entre éste y aquellos especialistas de otras ramas de la restauración.
En este sentido se requiere un cambio de mentalidad encaminado a abandonar la vieja jerarquización de las artes que todavía subsiste por inercia, es decir, superar el equívoco ideológico relativo a la cualificación de las diferentes artes en función de su tipología. Un error ideológico que tiende a confundir el concepto de calidad con el de diversidad.
Es necesario tener en consideración e incluso reivindicar las diferencias entre las artes, valorando las características expresivas de cada una de ellas, pero evitando en todo momento establecer categorías. Así se evitará que se establezcan las prioridades que se dan actualmente en lo que se refiere a su conservación, prioridades que provocan a su vez una jerarquización tan absurda como peligrosa entre los artífices de la restauración que se encuentran divididos en categorías: de "primera categoría", aquellos que se enfrentan a las obras de "arte mayor" avalados por unos conocimientos establecidos y reconocidos oficialmente; de "segunda categoría", aquellos que lo hacen por su cuenta y riesgo en las "obras menores" y que carecen tanto de formación como de reconocimiento oficiales.
Pero ni es lícito establecer jerarquías entre las artes en base a su tipología, ni tampoco se pueden establecer distinciones entre obras mayores o menores de cara a su conservación.
También es preciso abandonar la concepción que habitualmente se tiene de que esta profesión debe basarse exclusivamente en el saber artesanal. Los procedimientos artesanales y las recetas de taller no sirven por sí solos para garantizar la salvaguardia de las obras de mobiliario, el restaurador no es ni debe ser un artesano. Esta afirmación emana de la constatación de que un artesano no puede afrontar, ni desde el punto de vista operativo ni desde el punto de vista técnico-científico, los problemas conservativos que presentan este tipo de bienes culturales.
La complejidad que determina la actuación en el mobiliario sólo puede ser afrontada racionalmente por aquellas personas formadas específicamente para ello. Esto no significa que se quiera negar el rico legado de experiencias que engloba la artesanía pero sí afirmar que ésta solo constituye una parte, aunque importante, de la formación del restaurador. Las capacidades y conocimientos artesanales son fundamentales y, por tanto, deberán ser mantenidos, pero, como hemos dicho, no bastan por sí solos.
Como vemos la definición de este profesional es pues un requisito indispensable para poder hacer frente a la salvaguardia del mobiliario como parte integrante de nuestro patrimonio cultural.

Es la propia situación de indefensión del mueble la que está reclamando la creación de una figura profesional que pueda atender a sus necesidades de conservación. Se trata de una llamada de socorro a la que no queda más opción que responder si deseamos preservar para las generaciones venideras este sector de las artes. La atención hacia los muebles no se puede hacer esperar más, se presenta como una prioridad precisamente por el hecho de que éstos, al igual que el resto de los bienes culturales no son ilimitados.

De hecho, en la actualidad es difícil encontrar muebles que todavía mantengan su identidad, que no se hayan visto sometidos a ultrajes o se encuentren amputados, es decir, en los que todavía sea posible leer parte de nuestra memoria histórica.

Si bien hoy en día somos conscientes de que los recursos de la naturaleza no son inagotables y de que por tanto es necesario conservarlos, me temo que aún no existe la suficiente conciencia de que los bienes culturales son cada vez mas escasos y de que si continuamos por este camino, si no ponemos remedio a esta situación, si no tomamos cuanto antes las medidas necesarias para preservar todas y cada una de las tipologías que conforman nuestro patrimonio cultural, lo perderemos para siempre.

Pero para definir a este profesional es necesario partir de cero, asumiendo la dificultad que esto implica. Partir de cero significa llegar a trazar el perfil de un profesional que se enfrenta a las obras que se le confían de una forma totalmente diferente a como se venía haciendo hasta el momento.

Esto supone configurar una nueva profesión basada en una formación específica con una metodología propia que atienda a la autentica naturaleza del mobiliario. Una metodología sujeta a los principios generales de la teoría de la conservación aunque reconducidos a la propia especificidad tipológica del mobiliario, es decir, pensados para el mueble y desde el mueble. Y no exclusivamente basada en el conocimiento del material (es decir, de la madera y demás materiales constitutivos del mobiliario) sino desde un profundo conocimiento del mueble que también es trasmisor de otro tipo de mensajes que van más allá de los aspectos puramente científicos.

En caso contrario se caerá en el error de atender únicamente a la materia en función de su naturaleza, es decir, considerándola simplemente como material pero dejando aparte todos los valores de los que ésta es portadora, lo que no bastará para garantizar la subsistencia del mobiliario como expresión cultural.

Así por ejemplo un restaurador de muebles por mucho que conozca la madera no estará capacitado para restaurar violines ni viceversa. Lo mismo que un pediatra, si establecemos un paralelismo con la medicina, por muy buen médico que sea no podrá llevar a cabo una operación de corazón.

Estas consideraciones llevan necesariamente a afirmar, una vez, más que únicamente partiendo de una formación específica, se podrá delinear este perfil indispensable para disciplinar de una vez por todas la profesión del restaurador de mobiliario.

La específica, compleja y polifacética formación del restaurador de muebles deberá basarse en un difícil, aunque no imposible, equilibrio entre habilidad técnico-manual y conocimientos teóricos. Lo que implicará una exhaustiva preparación en lo que se refiere a los aspectos matéricos, estilísticos, históricos y técnicos del mueble.

El conocimiento y dominio de los procedimientos artesanales son aspectos fundamentales, si bien no únicos o exclusivos como hemos visto antes, para el desarrollo de esta actividad. Constituyen un valioso patrimonio de experiencias y de cultura manual que deben ser revalorizados y situados en su justo lugar.

Conviene insistir en ello ya que en la actualidad se observa un cierto desprecio y un alejamiento de los saberes propios de la tradición artesanal, quizá motivado por el deseo de algunos restauradores de situarse en un nivel de superioridad frente a esta tradición artesanal por considerarla como una actividad carente de motivaciones intelectuales. Sin embargo, esto no es más que una posición pseudo intelectual que se encuentra totalmente al margen de la realidad del conjunto de las obras artísticas y no sólo de aquellas de mobiliario.

El desconocimiento tanto a nivel teórico como práctico de las técnicas artesanales lleva necesariamente a la imposibilidad de intervenir en el mobiliario.

Pero el restaurador de muebles deberá poseer asimismo una especial sensibilidad para percibir el mueble en toda su extensión y, por supuesto, además, una ética. Ambas cosas le permitirán respetar la obra hasta en sus más mínimos detalles; es decir, la globalidad de su mensaje histórico-artístico. A todo ello se deberá unir una constante puesta al día en lo que a la evolución tanto del pensamiento como de los métodos (materiales y procedimientos) específicos del mobiliario en materia de conservación se refiere.

Conseguiremos así crear una figura profesional autónoma cuya capacidad manual e intelectual le permitirá formular respuestas técnicas concretas de cara tanto a la degradación física como a la legibilidad de la obra.

Figura autónoma, pero evidentemente no aislada ya que el restaurador de mobiliario, al igual que el resto de los especialistas de la restauración, no puede asumir por sí solo la responsabilidad histórica que supone la conservación de las obras que se le confían. Su actividad no puede ya desarrollarse de manera aislada, como sucedía en el pasado, sino que debe contar con la imprescindible colaboración y apoyo de diferentes profesionales (científicos, historiadores, conservadores...).

No obstante, el papel de estos profesionales aunque fundamental en el proceso de restauración siempre será auxiliar y nunca preponderante. Esto significa que el restaurador debe dirigir su propio trabajo y que no puede someterse a las decisiones unilaterales del conservador o del historiador del mueble. Al ser él quien en última instancia está capacitado para manipular este tipo de objetos es quien asume la mayor responsabilidad, quien al desempeñar un papel central con autonomía se erige en el auténtico protagonista de este importante "evento".

De hecho, cuando las intervenciones se dirigen y programan desde fuera, se pueden plantear pautas a seguir demasiado alejadas de la realidad del objeto, intervenciones que aunque en teoría podrían ser viables, en la práctica no lo son. Por ello sólo el restaurador con la debida preparación está capacitado para llevar a cabo el proceso selectivo que implica toda restauración y esta afirmación supone la superación de la subalternidad cultural del restaurador.

Solamente se podrá responder a las necesidades de conservación del patrimonio mobiliar, habilitando al restaurador para detentar una autonomía técnico-científica lo que se conseguirá exclusivamente con la formación específica a la que nos referíamos anteriormente. Esta formación otorgará al restaurador un control autónomo de los procesos de tratamiento de un mueble, capacitándolo para interpretar el objeto con su ojo y tacto experto, es decir, conjugando su cerebro y su mano.

Al ser en realidad el restaurador el que se encuentra más cerca de la obra, prin-

cipalmente en función del continuo contacto que mantiene con ella, es el que puede establecer una comunicación más perfecta con la misma para apreciarla y conocerla en profundidad, el que está más capacitado para dar respuestas a su problemática concreta mediante la aplicación de una metodología adecuada, el que tiene la responsabilidad y la capacidad de garantizar el mantenimiento de las cualidades funcionales de la obra y de aquellos aspectos ligados a la percepción visual y táctil más cercanos a los originales. Mensajes estéticos estrechamente relacionados con su técnica artesanal y que constituyen el "unicum" de la obra. Se trata de aspectos matéricos que diferencian la percepción de una obra original de una buena reproducción. Y el peligro está en que estos aspectos vinculados a su historia material pueden pasar desapercibidos y, por tanto, incluso ser destruidos por alguien más alejado de la obra.

Únicamente el restaurador, con la debida formación y, por supuesto con la suficiente experiencia y cultura, podrá prestar especial atención a determinados signos externos que son reflejo de la intencionalidad y de la elaboración artesanal, como la singularidad técnica de un mueble o las distintas cualidades de una superficie. Signos de indudable valor expresivo, en los que en muchas ocasiones se ha confiado el mensaje de tantas obras de mobiliario.

En este sentido, como dice Conti, en las obras artesanales la materia triunfa y en el caso del mobiliario, como hemos visto, esto es especialmente evidente, sobretodo en los muebles en los que no existe narración figurativa. Recordemos que en las obras de mobiliario la materia y la técnica son aspectos fundamentales que se identifican con la imagen contribuyendo a constituir su mensaje. Aquí la intencionalidad de la obra se trasmite directamente en la materia que refleja la técnica y la mano del artífice. De ahí que estos aspectos sean imborrables de la misma.

En este sentido la expresión de Mcluhan "el medio es el mensaje" se manifiesta en toda su extensión.

El artesano lucha con la materia para obtener de esta su máximo potencial, para al darle forma, extraer de ella un objeto determinado. Pero la materia evidentemente condiciona la labor artesanal y por ello, el artífice, teniendo siempre presente sus posibilidades como medio expresivo, debe luchar contra sus limitaciones y sus carencias. Esta lucha del artesano tiene que ser captada por el restaurador a través de aquellos signos a los que aludíamos antes; los golpes de gubia, las marcas de la sierra manual, la irregularidad de un torneado, la laboriosidad del pulimento de un acabado. Y así, en sintonía con Manzini, podrá percibir el cansancio de la mano del artífice de la obra, los latidos de su corazón.

Una muestra extraordinaria de esta lucha se evidencia en una obra del tallista Grinling Gibbons quien, con una "habilidad auténticamente sobrehumana", como dice Gombrich, consigue reproducir con la talla en madera los hilos finísimos de un encaje.

Como vemos es importante subrayar que el futuro restaurador no solo debe dominar manualmente las técnicas tradicionales del mobiliario, sino que también debe poseer una preparación teórica exhaustiva al respecto.

Es impensable que el restaurador si no responde al perfil que desde aquí propugnamos, sea capaz de desarrollar racionalmente esta profesión, que sea capaz de aplicar una metodología apropiada que debe comprender sin excepción, como en el caso de las demás especialidades, el análisis filológico, previo a toda actuación para, a partir de las conclusiones que se desprendan del mismo, efectuar el subsiguiente diagnóstico en donde se determinará el tipo de intervención a llevar a cabo.

Tres fases de tal complejidad que si no se cuenta con la formación, sensibilidad, cultura, habilidad técnica y responsabilidad necesarias no se podrán afrontar con rigor.

Como sabemos el análisis filológico consiste en el examen exhaustivo del mueble con el fin de obtener toda la información posible sobre el mismo, es decir, su técnica constructiva y decorativa, estilo, época, autor, origen geográfico, estado de conservación, restauraciones y/o modificaciones sufridas.

Pero para llevar a cabo un análisis filológico en regla es condición indispensable establecer un dialogo con la propia esencia del mueble, con su propia ontología, considerando hasta el más mínimo detalle, atendiendo a todos aquellos aspectos o signos de sutil percepción a los que nos referíamos antes, implícitos en la materia y relativos a su técnica artesanal, a los que se unen otros íntimamente relacionados con su historia (como las reintegraciones o los añadidos del pasado). De esta manera podremos captar el mensaje y expresividad de la obra en su totalidad.

Todo este diálogo al que nos estamos refiriendo, permitirá en definitiva, apreciar por ejemplo: el virtuosismo de un artista, la rareza de una obra, su calidad técnica, así como su significado cultural e histórico.

A este respecto, puedo mencionar una cita de Alvar González Palacios que dice así: "La talla del boj, esencia durísima más digna de la mano de un escultor que la de un tallista, encuentra en la historia del mueble italiano su máxima expresión en Andrea Brustolon quien esculpe (este verbo puede aquí aplicarse en su máxima extensión) soberbios asientos, mesas y candelabros, cuya expresión formal, la extremada pericia de conseguir un aspecto como si fuese cera de la materia durísima, la elegancia de composición, la atención a cada detalle particular son dignos de un gran artista".

Ahora bien, si carecemos de esta capacidad de dialogar con la obra no seremos capaces de interpretarla para tomar decisiones en consecuencia sobre el modo de actuar en ella, ya que como afirma Jedrezejewska,"El trabajo del restaurador es una continua secuencia de interpretaciones que guían decisiones y formas de proceder, él tiene el deber de ser constantemente consciente de lo que descubre y de lo que sucede en todos y cada uno de los momentos de su contacto con el objeto...".

La interpretación de todos y cada uno de los aspectos que conforman un mueble concreto representa así, una atención personalizada hacia el mismo, lo que determinará las características de la intervención a efectuar. Algo que, sin embargo, con frecuencia en la actualidad no suele tener en cuenta el artífice de la restauración en cuestión.

Esta interpretación de la obra hace posible que la restauración constituya un acto crítico de selección y, por tanto, no arbitrario.

Una intervención selectiva, que se inicia en la primera toma de contacto con el mueble y finaliza una vez llevada a cabo la restauración. En esta sucesión de actos selectivos, el restaurador va eliminando y añadiendo elementos y si actúa con una ética y unos conocimientos específicos, dicha acción logrará la curación de la materia, mientras que si actúa negativamente podrá modificarla, desvirtuarla e incluso destruirla. De ahí la enorme trascendencia del acto restaurador en cuanto acto selectivo que implica que las intervenciones no deben responder a metodologías codificadas o preestablecidas en términos absolutos ya que cada mueble constituye un objeto único, fruto de una intencionalidad concreta.

A través de la interpretación a la que nos venimos refiriendo, el sujeto estará capacitado para leer la memoria histórica que el objeto trasmite. Y a consecuencia de esta lectura, podrá establecer por ejemplo lo que es pátina en cada caso concreto, valorando aquellos sutiles mensajes que únicamente el ojo

experto es capaz de captar y que suelen revelarse por completo en el momento de la restauración. Es decir, deberá tener en cuenta los procesos de envejecimiento natural sufridos por una obra determinada (y en muchos casos previstos y deseados por los propios artífices que elegían determinados materiales en función de los efectos que estos producían al alterarse con el paso del tiempo). Estos procesos de envejecimiento se manifiestan en el cambio cromático de la pigmentación natural de la madera, de los acabados, del tinte, de la pintura, la laca o cualquier otro material aplicado al mueble y cuando son positivos, por no afectar a la obra, pueden considerarse como pátina.

Pero en el mueble el concepto de pátina abarca también otros fenómenos como los alabeamientos o irregularidades del conjunto de sus materiales constitutivos (por ejemplo la deformación plástica de la superficie de un tablero de madera o las irregularidades de la marquetería), la abrasión de las superficies (como el desgaste del oro), las craqueladuras que afectan tanto a la madera como a cualquier otro material que forme parte del mueble.

Además deberá tener en cuenta que las intervenciones del pasado también pueden considerarse pátina siempre que éstas, al igual que los fenómenos de envejecimiento natural, tengan un carácter positivo. Y así, mediante la interpretación que el restaurador hace de la obra que tiene en sus manos, podrá valorar el significado de estos añadidos del pasado para poder tomar la decisión de eliminarlos o no .

Como la mayor parte de los muebles antiguos han llegado trasformados hasta nosotros el trabajo del restaurador no sólo se ve condicionado por la ausencia de elementos originales sino también por la presencia de añadidos fruto de modificaciones y reparaciones del pasado. Por ello es imprescindible conocer a fondo estas intervenciones antiguas, saber identificarlas en un mueble concreto y relacionarlas con las causas que las motivaron y las circunstancias en que se dieron. Solo a partir de ahí estará el restaurador capacitado para tomar decisiones sobre la recuperación de aquellos elementos originales desaparecidos y la eliminación o no de los añadidos.

El conocimiento de estas trasformaciones que hacen de cada mueble un ejemplar único es vital para el restaurador. Si no las tiene en cuenta, es decir, si no es capaz de valorar la autoría y antigüedad de un añadido, su calidad de ejecución, si no conoce la intencionalidad con la que se llevó a cabo, si no puede situarlo en un determinado contexto, si tampoco considera su incidencia en la integridad física y/o estética de la obra y el peso especifico de la operación encaminada a la eliminación, difícilmente podrá afrontar la responsabilidad de la conservación de un mueble. De hecho en muchas ocasiones la supresión de un añadido puede suponer la pérdida de identidad del objeto.

Por otra parte gracias a este análisis filológico que el restaurador hace de la obra, también estará capacitado para establecer cuando la función de uso de un mueble, en concreto, es algo prioritario y, por lo tanto, es fundamental recuperarla o mantenerla por cuestiones de legibilidad, siempre y cuando su recuperación no represente un daño para el mismo.

En esta línea se situaría, por ejemplo, la reparación del mecanismo de un mueble al que se le dedicó una atención especial desde su primera definición proyectual o que incluso pudo constituir el pretexto para su realización, y que de no llevarse a cabo el mueble quedaría desnaturalizado, perdiendo su identidad al verse privado de uno de los rasgos que en mayor medida contribuían a la percepción de su significado.

En este sentido podemos recordar ciertos muebles mecánicos alemanes del siglo XVIII que hacen gala de un virtuosismo técnico excepcional, como el reflejado en la mesa "Arlequín" atribuida a Abraham Roentgen y conservada en el museo Victoria & Alberto de Londres.

Esta mesa se compone de varios tableros con diferentes usos: uno de juego, otro para escribir y un tercero compartimentado para guardar pertenencias. Pues bien, a la legibilidad de esta mesa contribuye en gran manera el que su función de uso subsista y es una pena que esta mueble no se exponga abierto.

Retomando la cuestión, en este diálogo que el restaurador mantiene con la obra, será capaz asimismo de determinar cuando una reparación estructural debe llevarse a cabo por cuestiones conservativas, o lo que es lo mismo, cuando debe ir encaminada a resolver problemas estructurales que de no atajarse a tiempo podrían llegar afectar a su supervivencia física. Este sería el caso de la realización de un elemento de sustentación que faltara, como un brazo o un pie o la fijación del frente de un cajón que estuviera suelto.

Pero el restaurador también estará capacitado para poder decidir cuando por el contrario esta operación no debe realizarse en absoluto precisamente por cuestiones conservativas, es decir, cuando determinadas acciones encaminadas a la reparación estructural podrían poner en entredicho la integridad del mueble. Operaciones como el desalabeo de una superficie pintada o con marquetería que se encontrara deformada, que implican con frecuencia el riesgo de agrietamientos y roturas en este tipo de revestimientos decorativos.

Por otra parte y también a partir de la lectura critica y responsable que el restaurador hace de la obra podrá establecer cuando la eliminación de un barniz original podría suponer la alteración de la legibilidad de un mueble, por poseer en sí mismo valor de documento histórico al constituir un aspecto relevante de la técnica decorativa del mismo y cuyas cualidades estéticas estaban probablemente ya previstas por el artífice en el momento de su ejecución.

Al hilo de esta cuestión podría citar un ejemplo referido una vez más a la persona de Andrea Brustolon quien aplicó, en algunos de sus muebles construidos en madera de boj, un acabado mediante el que conseguía superficies con unos efectos plásticos y de claroscuro excepcionales. Este característico acabado constituye un dato de atribución a Brustolon.

De hecho, la ausencia del citado acabado en determinados muebles, debido a operaciones agresivas, ha planteado dudas en ciertos autores en lo que se refiere a su paternidad. Además a consecuencia de dichas operaciones estos muebles han perdido gran parte de la carga expresiva que confería el barniz a la superficie, presentando ahora un aspecto plano sin ningún tipo de contrastes.

Pero en otras ocasiones, el artífice de la restauración podrá optar por eliminar un barniz no original con el fin precisamente de recuperar la legibilidad de un mueble. Este sería el caso de un barniz sintético moderno aplicado a un mueble construido con anterioridad al siglo XX. Su eliminación se justificaría por el hecho de que estos no se corresponden ni con la época ni con el estilo del mobiliario antiguo, al que confiere un aspecto plastificado desconocido hasta el siglo XX. Y además, porque su presencia puede inducir a confusión en cuanto a su autentificación..

No puedo dejar de mencionar aquí la importancia de la toma de conciencia de la obra por parte del restaurador ante una operación tan delicada como es la limpieza. Como todos sabemos esta acción constituye uno de los aspectos más arriesgados de la restauración por su carácter irreversible, ya que si lo que se elimina por descuido, desconocimiento o error es una parte constitutiva de la obra habremos perdido para siempre una parcela del original.

En el mobiliario esta operación es especialmente delicada por la enorme diversidad de materiales y técnicas que pueden presentar los muebles y que además en ocasiones confluyen en una misma obra. Técnicas variadísimas con las que se obtienen, como sabemos, superficies taraceadas, doradas, talladas, pintadas, lacadas (y dentro de ellas la amplia gama de lacas europeas con sus variantes como el "jappaning", "vernis martin", laca veneciana, así como las orientales entre otras).

Por lo tanto, debido a esta vastísima gama de superficies que puede presentar el mobiliario es esencial que el restaurador conozca en profundidad las características de las distintas técnicas decorativas empleadas en cada mueble a tratar, (lo que además deberá corroborarse con los resultados de una analítica científica), para poder tomar la decisión de llevar o no a cabo una limpieza, la extensión de la misma, y el procedimiento a emplear dependiendo del tipo de técnica ante la que se encuentre, y por supuesto, en función de su estado de conservación.

Tras lo expuesto espero que podamos entender mejor por qué el trabajo del restaurador de mobiliario es tan relevante, por qué se debe dedicar una especial atención a su formación y por qué esta debe ser específica y, además, a ser posible desde los inicios.

Solamente con una formación específica desde el principio se puede conformar lo que se ha denominado, aunque como siempre en relación a las especialidades históricamente más favorecidas, "la autentica cultura propia del restaurador" (basada tanto en conocimientos técnicos, históricos, científicos, como en el trabajo práctico).

Vuelvo a insistir en que esta formación específica debe ser lo más completa posible y además debe contemplar necesariamente todas aquellas materias referidas exclusivamente al ámbito del mueble, aunque estas materias puedan coexistir con otras comunes a otras especialidades.

Es decir, el futuro restaurador deberá aprender desde los inicios los diferentes oficios que responden a cada una de las técnicas constructivas y decorativas del mobiliario (ebanistería, talla, dorado, marquetería, barnizado, laca). Además, deberá estudiar desde el comienzo la historia del mueble, las materias científicas referidas al mismo, así como los criterios de conservación y restauración aplicables al mobiliario.

En caso contrario, es decir si la enseñanza de la restauración de mobiliario quedara reducida a un período breve, inferior a tres años, aunque sucediera a unos estudios preliminares en materia de conservación, esta enseñanza contaría con graves lagunas que harían del restaurador un profesional formado a medias.

La diversidad y heterogeneidad tecnológica y matérica de este tipo de obras determina la complejidad de su conservación para lo que se requiere necesariamente de un profesional formado en profundidad.

Y por supuesto esta enseñanza deberá basarse en todo momento en la noción de respeto y responsabilidad ante todas las obras de mobiliario y no solo ante aquellas que posean un excepcional valor artístico o que nos gusten especialmente, fomentando en el restaurador una actitud crítica y lo menos arbitraria posible, y digo lo menos arbitraria posible ya que evidentemente el futuro restaurador, gracias a la formación recibida, deberá ser consciente de que la interpretación de la obra tiene un carácter cultural, puesto que esta interpretación se inscribe en un contexto histórico determinado, en una corriente de pensamiento estético concreto del que difícilmente se podrá sustraer. No olvidemos que los principios de conservación siempre han estado ligados a las consideraciones estéticas del momento. Por ello, la deontología de esta profesión exige como prioridad el respeto por la obra de mobiliario.

Para llevar a la práctica la enseñanza de la restauración de mobiliario será imprescindible que el Estado asuma la responsabilidad de crear las estructuras necesarias para la formación de profesionales cualificados, estableciendo para ello unas directrices específicas que contemplen una normativa didáctica con una uniformidad de contenidos y métodos.

De esta manera el Estado crearía el listón de calidad al que deberían adaptarse aquellas escuelas que se encontraran fuera de sus propias estructuras. Es decir, exigiendo a estas escuelas una disciplina unitaria, equivalente a la de la escuela oficial y bajo el estricto control del Ministerio de Educación y Cultura.

De este modo se podrá acabar con la situación actual en la que la formación del restaurador de mobiliario se encuentra, desgraciadamente en muchas ocasiones, al amparo tanto del ánimo de lucro como de los criterios subjetivos.

Repito, es necesario ordenar de una vez por todas la formación del restaurador y acabar con los brevísimos cursos de formación generalmente carentes de una didáctica adecuada con los objetivos más variopintos pero que curiosamente nunca coinciden con el de la salvaguardia del patrimonio mobiliar.

En definitiva, el ordenar de una vez por todas la formación del restaurador sería el primer paso para conseguir una equiparación profesional con las especialidades que están ya sistematizadas de forma disciplinar y que cuentan con un reconocimiento oficial.

Sin embargo, soy consciente de la dificultad que comporta la creación de estas escuelas que requieren de una actividad didáctica específica, ya que ante la situación en la que nos encontramos en la actualidad ¿con qué docentes contaríamos, según qué criterios o principios y con qué libros de texto?. Pero a pesar de ello, aún teniendo en consideración estas dificultades iniciales, es evidente que solamente de esta manera los restauradores de muebles se podrán apartar del rol meramente ejecutivo, tan perjudicial para este tipo de obras, al que han estado siempre relegados.

De ahí que no valgan las soluciones a modo de parches como la que se ha postulado con frecuencia de utilizar la manualidad de los artesanos con la cabeza y la cultura de los conservadores o de los historiadores, lo que además como es evidente, solo sería practicable en el sector público y no olvidemos que un gran porcentaje de los muebles del pasado, muchos de los cuales poseen un valor excepcional, pertenecen al sector privado de cuya restauración se suele ocupar evidentemente el restaurador privado.

Pero además la experiencia nos ha demostrado ya que en el extranjero estas soluciones no son válidas.

Recordemos, como hemos dicho antes, que el restaurador debe ser un profesional autónomo, capaz por sí solo de afrontar todo el proceso de restauración de las obras de mobiliario y no un artesano u operario manual supeditado al intelecto de un profesional de rango superior

Finalizaré diciendo que espero que lo que aquí propugno no pase de ser una simple ilusión, una hipótesis; una reivindicación de igualdad en el trato y consideración para el mueble que quede sin respuesta, sino que la afirmación profesional del restaurador de muebles se convierta en una realidad que haga justicia a este tipo de producción artística y que responda de una vez por todas a las exigencias que determina la complejidad de la actuación en el mobiliario de cara a su salvaguardia.

Espero que lleguemos a ser conscientes de la importancia que esto representa.