

CRITERIOS DE RESTAURACIÓN A TRAVÉS DE ALGUNOS EJEMPLOS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE LORCA

INTERVENTION CRITERIA THROUGH SOME EXAMPLES FROM THE LORCA ARCHAEOLOGICAL MUSEUM

* Ioanna Ruiz de Torres Moustaka

Restauradora autónoma

PALABRAS CLAVE

Reintegración
Mínima intervención
Criterios
Restauración

KEY WORDS

Reintegration
Minimal intervention
Criteria
Restoration

RESUMEN

Es importante plantear los criterios que se han de seguir antes de acometer la restauración de un bien cultural, a través de pautas básicas en intervenciones de reintegraciones matéricas y cromáticas. Algunos ejemplos de piezas procedentes del Museo Arqueológico de Lorca pueden ilustrar situaciones en las que el criterio a seguir ha estado condicionado por diferentes factores. Asimismo, la ausencia de formación o la falta de respeto hacia el criterio de mínima intervención pueden dañar el bien cultural de manera irreversible.

ABSTRACT

The importance of the correct application of the intervention criteria in all restoration processes. To achieve this, some examples of restored artifacts from the Archaeological Museum of Lorca are detailed. The absence of formal education in the restoration field or the lack of strictness regarding the minimal intervention criteria can destroy our cultural heritage.

* ioanna.ruiz@gmail.com

Cuando observamos una obra restaurada puede parecer que el aspecto final que debe tener es una cuestión que no plantea grandes dificultades. No obstante, la reintegración de las lagunas en un objeto es especialmente importante, puesto que condicionará en gran medida la legibilidad del mismo. Y, aunque parezca que es cuestión de reconstruir o «rellenar» aquello que falta, detrás de cada reintegración hay toda una corriente filosófica aplicable y unas pautas preestablecidas.

La restauración de un bien cultural ha de seguir unos criterios de intervención que determinarán el resultado final obtenido y que constituyen una guía para el restaurador, definiendo los límites materiales de su actuación.

Dichos criterios de intervención han sido desarrollados a través de documentos redactados por organismos internacionales, como la Unesco, el ICCROM o el Consejo de Europa, entre otros. Su contenido tiene validez a nivel legal únicamente para aquellos países que han firmado y ratificado cada convenio concreto. Además, durante la celebración de reuniones y congresos de especialistas de diversas disciplinas relacionadas con el Patrimonio Cultural han surgido una serie de documentos llamados Cartas, sin vinculación legal por parte de las naciones pero que han influido considerablemente en el desarrollo de la teoría de la restauración.

Exponemos seguidamente un breve resumen de los criterios de intervención más importantes:

Se deben respetar todas las partes de la obra y no eliminar ninguna de manera arbitraria, sino por causas debidamente justificadas y únicamente en aquellos casos en los que no retirarla suponga un riesgo para el bien cultural.

La restauración que se lleve a cabo debe ser reversible, esto es, se deben poder retirar con facilidad los productos empleados y las reintegraciones.¹ En el caso de las consolidaciones, cuando se trata de materiales porosos que absorben una sustancia que les devuelve la cohesión, la reversibilidad es muy difícil. En este caso se requiere que el producto utilizado permita futuras restauraciones, incluso con otros productos distintos del consolidante empleado.

Además, los productos que se utilicen no deben ser dañinos para el bien cultural. Deben estar debidamente testados y deben ser estables y mantener sus propiedades con el paso del tiempo y no generar en el futuro sustancias que puedan ocasionar daños.

1 Cuando hay lagunas de materia en el objeto, en ocasiones se rellenan con un material para devolverle su integridad; en este caso hablamos de reintegraciones volumétricas o matéricas. Si las lagunas no requieren ser rellenadas pero se emplean colores para entonarlas con el resto de la obra (el ejemplo más claro sería un cuadro con lagunas en la capa pictórica que dejan descubierto el estuco subyacente), hablamos de reintegraciones cromáticas.

Todos los materiales nuevos y las reintegraciones de volumen o cromáticas deben ser fácilmente discernibles a simple vista, de tal modo que el espectador pueda distinguir la parte nueva de la original. De lo contrario, se genera lo que se denomina un falso histórico, esto es, se proyecta una imagen distorsionada de la historia del bien patrimonial, sin daños aparentes.²

De todos los criterios expuestos, el que más controversia genera es el de mínima intervención, especialmente cuando se trata de reintegrar las obras, ya que es el que incide directamente sobre su aspecto estético final. La mínima intervención se planteó para evitar las aportaciones creativas por parte del restaurador. En más de una ocasión la reintegración de una obra no se diferencia del original, dando una imagen falsa, ya que la obra aparece completa cuando en realidad no se conserva íntegra. ¿Cuál es la parte original y cuál la restauración? Cuando la parte intervenida es una pequeña laguna, la reintegración mimética no supone una gran aportación. Ahora bien, en caso de que se conserve únicamente la mitad de la obra, la restauración supondrá la otra mitad.

Para evitar este tipo de confusiones y mostrar las obras sin causar ninguna confusión o falsos históricos se plantea que la intervención idónea será aquella que devuelva al objeto su estabilidad material y que permita el reconocimiento de sus formas, diferenciando las partes originales de las reintegraciones.

No obstante, todos los esfuerzos por crear una metodología de actuación se topan con la misma problemática: conciliar el pasado, el presente y el futuro del bien cultural devolviéndole al mismo tiempo su significado conceptual, su integridad física, su legibilidad y su belleza. Como colofón de esta compleja maraña de factores encontramos presidiendo, como no, a las limitaciones presupuestarias.

En este cruce de caminos es cuando mayor importancia adquiere la cooperación efectiva del tan deseado, postulado y, en buena parte de los casos ausente, equipo multidisciplinar. Pues cada bien cultural procede de un contexto suyo, unívoco. En los objetos procedentes de excavaciones arqueológicas el contexto adquiere una especial relevancia. El discurso y la investigación arqueológica nos hablarán del uso y significado del objeto. Los análisis de laboratorio también nos darán pistas sobre el pasado y el presente de la materia que lo compone. El museo y la exposición en la que se exhiba tendrán un papel decisivo en su lectura y comprensión por parte del espectador.

2 *Carta de Atenas para la Restauración de Monumentos Históricos Adoptada en la Primera Conferencia Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos*. Atenas. 1931.

<http://www.icomoscr.org/doc/teoria/VARIOS.1931.carta.atenas.restauracion.monumentos.historicos.pdf>

Carta de 1987 de la conservación y restauración de los objetos de arte y cultura.

https://www.ge-iic.com/wp-content/uploads/2008/10/1987_de_la_conservacion_y_restauracion_de_los_objetos_de_arte_y_cultura.pdf

En ocasiones es difícil plantear una reintegración atendiendo a la mínima intervención, puesto que existen circunstancias y obras muy diversas que pueden plantear la necesidad o la idoneidad de ir un poco «más allá». Antes de comenzar surgen varias cuestiones. ¿Cuál es límite de la reintegración en cada caso concreto? ¿Cuánto es necesario aportar o reconstruir para que el objeto sea reconocible? ¿Es necesaria la tinaja completa para saber que se trata de un recipiente para contener líquidos?

Una imagen vale más que mil palabras. Veamos algunos ejemplos (Lám. 1). Cuando se trata de un bien cultural cuyo estado de conservación es bueno, sin apenas pérdidas de materia, el concepto de la intervención estrictamente necesaria es fácilmente aplicable, puesto que se trata de estabilizar la materia, limpiar y realizar una adhesión de fragmentos, si fuera necesario. Tal es el caso de la columna miliaria romana, expuesta en la entrada del Museo Arqueológico de Lorca (Lám. 2).

Aunque la reintegración de volumen y de color dependerá del tipo de obra de que se trate y de su extensión, se exponen a continuación algunas (que no únicas) de las prácticas más frecuentes. Para diferenciar las reintegraciones de volumen se pueden utilizar texturas distintas al original, con menos brillo o más rugosidad. También es frecuente rellenar las lagunas con el material adecuado pero dejándolas a un nivel ligeramente más bajo de la superficie de la obra (reintegración a bajo nivel) (Lám. 3).

Lámina 1. Tinaja con lagunas.

Lámina 2. Columna restaurada y expuesta.



En cuanto a los bienes inmuebles, aparte de las técnicas mencionadas anteriormente, las reintegraciones de volumen se pueden diferenciar colocando un material que separe la obra original de la reconstrucción (capa o estrato de intervención). En estos casos el material deberá adaptarse al perfil de la obra, ser resistente así como fácilmente diferenciable.

Para las reintegraciones cromáticas las posibilidades son múltiples y muy variadas. Podemos distinguir entre reintegraciones cuya finalidad es dar un color a la laguna de manera que no destaque sobre la obra original (tinta plana y tinta neutra), y reintegraciones que completan elementos del diseño o dibujo. En este último apartado, a su vez, se pueden rehacer las líneas elementales del diseño o reintegrar todos los elementos. Tanto se trate de una tinta plana como de una reintegración del dibujo, se pueden llevar a cabo mediante el empleo de un color similar pero más claro (reintegración a bajo tono) o mediante la aplicación del color con diferentes texturas (rayas, puntos, aerógrafo, etc.) (Lám. 4).



Lámina 3. Tinaja con las lagunas reintegradas a bajo nivel y tinta plana.

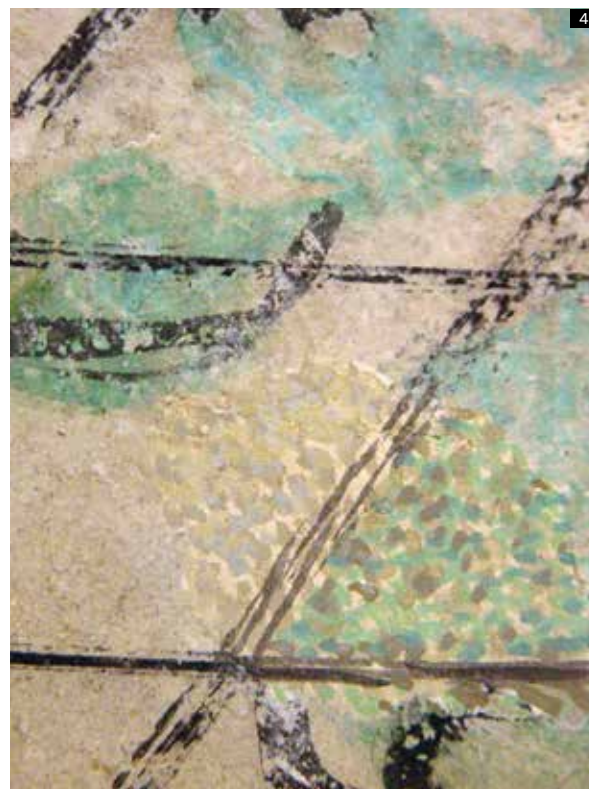


Lámina 4. Reintegración cromática mediante puntos en un tono similar al original.

En ocasiones, sucede que un bien cultural se restaura con motivo de una exposición temporal. Este hecho puede determinar la intervención, ya que las exigencias del discurso interpretativo pueden plantear la necesidad de sobrepasar los límites de la mínima intervención. Un ejemplo, el arco polilobulado de la judería del castillo de Lorca, expuesto actualmente en el Museo Arqueológico de Lorca y que fue restaurado para su exhibición en la exposición temporal e itinerante «Lorca. Luces de Sefarad», inaugurada en el Museo Arqueológico de Murcia el 29 de septiembre de 2009 (Lám. 5).



Lámina 5. Imagen del arco en exposición en el Museo Arqueológico de Lorca. Se pueden diferenciar con claridad las zonas reintegradas, que presentan una superficie lisa, a bajo nivel y con una tinta plana.

Al inicio del proceso se planteó como primer objetivo mostrar claramente la función arquitectónica del arco. Para ello se consideró necesario exponerlo con unas jambas fabricadas *ex novo* al efecto. La falta de los extremos inferiores del arco dejaba sin un punto de apoyo del arco sobre las jambas nuevas. Finalmente, se recurrió a la reintegración volumétrica de la zona de contacto del arco con las jambas. Por otra parte, el arco formaba parte de las piezas seleccionadas para la exposición temporal e itinerante mencionada con anterioridad que se pretendía mostrar en varias ciudades de Europa y Estados Unidos. Era necesario idear un sistema que permitiera su traslado sin comprometer su integridad, de fácil montaje y desmontaje y, además, duradero para soportar varias manipulaciones. Finalmente, se optó por el traslado en dos bloques, ya que la parte superior del arco, al ser de menor grosor, era un punto débil por el que podría partir. La inclusión de dos pernos de acero inoxidable permitiría la unión temporal de los bloques en cada montaje.

En la intervención de las lámparas de vidrio de la sinagoga del castillo de Lorca era necesario encontrar un modo de unir un gran número de fragmentos y dar una estabilidad al conjunto. Se trataba de un material muy frágil y quebradizo, que no podía ser fácilmente manipulado por riesgo de provocar nuevas rupturas. Quedaba claro que una simple adhesión de fragmentos no permitía mostrar un objeto reconocible, ya que las pérdidas de material eran acusadas. Se tenía que reconstruir la forma de cada lámpara sin que la intervención resaltara sobre los fragmentos de vidrio originales y que, además, fuera reversible (Lám. 6).

Tras clasificar los 2.600 fragmentos de vidrio, se decidió fabricar diferentes soportes de resina con la forma de cada lámpara y adherir los fragmentos sobre este. Así, los vidrios originales se superponían a la estructura nueva, se facilitaba reconocimiento y también su futura separación del soporte, si fuera preciso (Lám. 7).

Lámina 6. Estado de una de las lámparas tras la adhesión de varios fragmentos. El nuevo soporte era imprescindible para poder seguir reconstruyendo la forma del objeto.



Lámina 7. Fotografía de la lámpara al final de la intervención.

Volviendo a la tinaja procedente de las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en el Colegio Público «Casa del Niño» de Lorca, cuya imagen sin reintegrar hemos visto anteriormente (Lám. 1). La restauración podría haberse detenido tras la unión de los fragmentos, ya que su forma era perfectamente reconocible. Una vez más, el estado de conservación del objeto determinó el criterio. Se optó por una reintegración parcial de las zonas faltantes, ya que se debía evitar el desprendimiento de varias piezas, dar estabilidad a la tinaja y permitir su manipulación sin riesgo. El método adecuado para conseguir estas premisas era una reintegración parcial de las lagunas, únicamente en aquellas zonas en las que era preciso fijar los fragmentos con riesgo de desprenderse (Lám. 8).

La reintegración del plato de loza dorada procedente de la judería de Lorca (Lám. 9) planteó más de un interrogante. Se conservaba un porcentaje del plato inferior a la mitad. Una falta tan significativa de material puede por sí



Lámina 8. Imagen de la tinaja con la reintegración parcial.

misma ser un motivo para no reintegrarlo. Se propusieron cuatro opciones posibles, cada una con un grado distinto de reintegración:

- No reintegrar nada y exponer el fragmento tal y como estaba.
- Reconstruir la forma del plato y darle un color plano y neutro a la reconstrucción, sin decoración (tinta plana a bajo tono). Así el fragmento conservado del plato aportaba la información suficiente para poder, mediante un molde, reconstruir la forma completa.
- Reconstruir la forma del plato y reintegrar las líneas básicas de la decoración, esto es, los círculos del borde y el círculo interior.
- Reconstruir la forma del plato y reintegrar toda la decoración. Esto era posible ya que la decoración se basa en motivos repetitivos fáciles de reconstruir sin dar lugar a una interpretación creativa del diseño. De lo contrario, esta opción no sería posible.

En este punto se hace necesario señalar que en numerosas ocasiones el restaurador no tiene una idea del todo clara del resultado estético de la reintegración. Puede imaginar, suponer, pero, en definitiva, no es siempre factible tener una visión clara de la pieza terminada. Esta es la principal razón por la que la metodología debe ser siempre de menos a más. Y fue precisamente lo que se hizo.

En un principio se reconstruyó la forma del plato y se dejó una tinta plana. El plato estuvo expuesto así durante varios años. Pero la parte reintegrada, al ser más de la mitad del total, resaltaba sobre el original. Comúnmente en

Lámina 9. Plato de loza dorada con la reintegración de tinta plana.



restauración se dice que la laguna en este caso se convierte en forma, adquiriendo más protagonismo que la propia obra.

Otro de los inconvenientes de la reintegración con una tinta plana era que no se apreciaba con claridad la suntuosidad del plato. Se trataba de una vajilla especial, de loza dorada, con una gran riqueza decorativa. No era una vajilla común. Además, era la única pieza de este tipo en el Museo. Todos estos motivos contribuyeron a tomar la decisión de reconstruir también la decoración a bajo tono. El resultado fue óptimo. La parte nueva era perfectamente reconocible a simple vista, pero ahora el plato recobraba la riqueza perdida (Lám. 10).

Lámina 10. Plato con la reconstrucción de la decoración dorada.



Aunque no se trata de una pieza del Museo Arqueológico de Lorca, he considerado interesante exponer un ejemplo de reintegración de pinturas murales figurativas, en concreto las pinturas murales conservadas en la ermita de San Roque en Lorca. Las escenas fueron picadas tiempo atrás para poder cubrirlas con un mortero de yeso. El picado favorecía el agarre del nuevo mortero. Las marcas de la herramienta que se empleó quedan sobre las pinturas, a modo de pequeños agujeros que interrumpen su continuidad y dificultan la lectura de las mismas, ya que su color claro destaca sobre las imágenes representadas (Lám. 11).

Como primer paso en la reintegración de las escenas, se procedió a rellenar los agujeros, nivelando la superficie mural. Una vez enrasadas las pequeñas lagunas, se planteaba cuál sería el método idóneo de reintegración cromática. La elección de un color plano con un tono neutro no era posible, ya que por la cantidad de lagunas siempre destacarían sobre la imagen. Además, este método se ha de realizar utilizando siempre el mismo color, sin variaciones, lo que impide entonar cada laguna concreta con el entorno.

Otro método que se puede emplear en estos casos es una reintegración a base de pequeños puntos o rayas de colores que entonen la laguna ajustándose a los colores colindantes, pero sin reconstruir las figuras (tinta neutra). No obstante, este tipo de intervenciones es más adecuado para el caso de imágenes con lagunas cuyo contenido se desconoce completamente y no es posible reconstruir, o cuando se desestima una reintegración del dibujo o del diseño.

La opción más adecuada, a juicio del equipo de restauración que dirigió la obra, fue una reintegración con colores similares a los de las pinturas originales, pero utilizando un trazado fácilmente reconocible a base de rayas y puntos. Existía, además, suficiente información para poder seguir las líneas del dibujo y recomponer la imagen casi en su totalidad (Lám. 12).

Se podrían exponer muchos ejemplos más, cada uno con una problemática singular. Hay una gran variedad de opciones y caminos que tomar a la hora de reintegrar un bien patrimonial. Eso hace que, necesariamente, la elección final de un método u otro se base en un estudio previo de las alternativas, que siempre va unido a una investigación histórica y formal del objeto en cuestión.

No obstante, los criterios de intervención constituyen una guía de gran valor para el planteamiento de todas las cuestiones concernientes a los límites de nuestra actuación. Son los que han hecho posible materializar, en el campo del patrimonio cultural, el respeto absoluto hacia las obras y objetos que lo componen. Son pautas de actuación y, a la vez, constituyen un código ético para los restauradores. Esta formación ética del restaurador es la que, en gran medida, ha evitado la proliferación de intervenciones desafortunadas, como el sobradamente conocido caso del *Ecce Homo*, una pequeña pintura mural que se encuentra en el santuario de Misericordia de Borja, Zaragoza.

En el año 2012 se hizo eco la «restauración» de una mujer aficionada a la pintura que antes había realizado otros trabajos en la misma localidad. Para reintegrar las lagunas, decidió repintar la obra pese a su falta de formación profesional al respecto. El resultado fue nefasto (Lám. 13).



Lámina 11. Escena de la Anunciación tras rellenar y nivelar las huellas del picado.



Lámina 12. La pintura mural reintegrada.



Lámina 13. *Ecce Homo* antes y después de la desafortunada intervención.

El teatro romano de Sagunto se restauró entre 1992 y 1994, según el proyecto de los arquitectos Giorgio Grassi y Manuel Portaceli. La rehabilitación levantó una gran polémica. Las gradas históricas se cubrieron con losas de piedra blanca para configurar un nuevo graderío. Los arquitectos pretendían volver a dar uso al edificio, para lo que proyectaron también un gran edificio que abruma por sus dimensiones. El teatro romano quedaba escondido bajo el nuevo teatro construido (Lám. 14).

Se presentó un recurso y los jueces ordenaron la demolición de las obras. Tras varios años de juicios, sentencias superiores dictaminaron que no era

posible la reversión de lo hecho por el principio de eficiencia en el gasto público (Lám. 15).

En ambos casos la consecuencia ha supuesto una grave alteración del bien patrimonial intervenido. En el caso del *Ecce Homo* a causa de la actuación irreversible de una persona con falta de formación, con el visto bueno de quien custodia la pintura mural. En Sagunto, la ambición del proyecto arquitectónico ha ocultado el edificio romano. La funcionalidad del nuevo edificio y su reapertura como teatro han primado sobre los valores históricos y estéticos del legado romano.

Hasta este punto hemos descrito los criterios básicos de intervención sobre bienes patrimoniales así como los métodos de reintegración cromática y volumétrica de lagunas, aportando algunos ejemplos para ilustrar cada caso. Este breve recorrido puede dar una idea de la importancia a la hora de prevenir actuaciones irreversibles que atentan contra nuestro legado cultural.



Lámina 14. El teatro de Sagunto sin intervenir.



Lámina 15. La intervención en el teatro ha ocultado los restos originales bajo el gran edificio erigido para cubrir las necesidades del escenario.

BIBLIOGRAFÍA

BRANDI, C. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Forma.
2008.