

EL APOGEO DE LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO¹

Fernando E. Rodríguez-Miaja

A lo largo de su evolución, la humanidad ha mostrado siempre una manifiesta tendencia a proteger y conservar lo que por diversos motivos le resulta especialmente valioso. Sin embargo, el proceso se ha ido transformado a lo largo de la Historia, por una evolución del concepto de la propiedad, así como por el cambio en los distintos significados mágicos, religiosos, culturales y políticos atribuidos a las producciones y pertenencias. A esto se debe que el interés conservador haya tenido un sentido y un alcance diferentes en cada periodo histórico. Puede decirse, por lo tanto, que la historia de la conservación y de la restauración del patrimonio es un fenómeno cultural, determinado en el plano ideológico por las ideas religiosas, filosóficas, estéticas y políticas vigentes en un momento determinado, en el que por supuesto influye el grado de desarrollo de la ciencia al servicio del hombre.

¹ Este texto forma parte de un estudio más completo sobre la historia de la conservación y la restauración. A manera de ensayo, se ofrecen aquí algunos antecedentes y observaciones generales, tomados del texto que se encuentra en vías de publicación. Por razones de interés para el público en general, se ha decidido presentar solamente una selección de periodos históricos.

No puede dejar de subrayarse la enorme interdependencia de los estudios sobre el patrimonio con otras disciplinas. La historia de la conservación y restauración produce una obvia contribución al conocimiento de la Historia del Arte, a veces tan desvirtuada por fundamentarse en teorías construidas sobre bases falsas o injustificadas, alejadas de investigaciones serias sobre aspectos históricos, estilísticos e iconográficos. A su vez, los estudios sobre importantes obras de arte necesariamente requieren apoyarse en estudios científicos, para conocer lo mejor posible los materiales, técnicas y procedimientos empleados en la producción artística, así como la evolución de estos aspectos a lo largo del tiempo.

Por ejemplo, muchas obras han llegado hasta nuestra época con notables mutilaciones en su tamaño y formato. El daño no siempre obedece a la incuria, pues la moda o las necesidades del momento pudieron tal vez requerir su acondicionamiento a nuevos usos o emplazamientos. La modificación en la iconografía de múltiples pinturas se explica por el cambio de gusto estético (como el endulzamiento de rasgos, añadidos decorativos, etcétera), o por representar hechos políticos o ideas religiosas que se quieren condenar (como la destrucción de las efigies de múltiples gobernantes caídos en desgracia, o los dictados de la Contrarreforma). Al analizar los cambios sufridos en importantes piezas patrimoniales, no necesariamente prevalece un sentido de conformidad, pero un mejor conocimiento de las circunstancias puede lograr un mejor entendimiento de un determinado momento histórico, del cual las obras de arte no dejan de ser un testimonio real.

Como ha demostrado en su espléndido estudio Ana Ma. Macarrón Miguel,² en los casos en los que se desconocen los avatares sufridos por las obras a lo largo de los años, a veces puede incurrirse en teorías infundadas y erróneas sobre determinados artistas o escuelas. Por lo tanto, un estudio serio sobre la evolución histórica de la restauración debe tomar en cuenta distintos aspectos de primordial importancia, que se describen a continuación.

² Ana Ma. Macarrón Miguel, *Historia de la conservación y la restauración*, Madrid, Tecnos, 1995, pp. 13-14.

1. *Aspectos técnicos.* Es necesario aplicar un riguroso método científico para conocer el empleo generalizado de determinado procedimiento en la producción artística, incluyendo productos, materiales y técnicas empleadas. Se debe corroborar estos procedimientos en varias obras del mismo artista, lugar o periodo concreto, con el fin de poder establecer los patrones que sean característicos. Resulta deseable poder conocer el grado de desarrollo de las ciencias y de las artes en la época en que se realiza una obra, con el fin de poder aquilatar el valor creativo del artista. En realidad, el estudio resulta mucho más complejo de lo que suena a primera vista, pues a lo largo de su existencia, lo más probable es que una obra haya sufrido diversas intervenciones, con el bien intencionado fin de “conservarla”. Pueden encontrarse diversos materiales o procedimientos superpuestos, sin que se pueda conocer con claridad el momento en que la obra se ha tratado.

El conocimiento seguro de los aspectos técnicos de la producción artística de una determinada época permite comparar obras cuya atribución sea dudosa, con el fin de determinar la originalidad de algún elemento o la época en que se añadió un determinado material. Por ejemplo, la presencia del pigmento denominado “azul de Prusia” en el manto de una Virgen pintada en Puebla a mediados del siglo XVII, constituye una prueba irrefutable de intervenciones posteriores (si no es que la obra es completamente apócrifa). El argumento se basa en el hecho de que el citado pigmento se descubrió en 1704 y se empleó mucho a partir de comienzos del siglo XIX.³

2. *Aspectos ideológicos.* En todo momento, los hechos sociopolíticos —como los tipos y cambios de sistemas de gobierno y gobernantes, estructuras sociales, etcétera— son capaces de poner de moda nuevos “estilos” sobre las ruinas de otros anteriores. Como uno de tantos ejemplos, se puede citar al manierismo que cede su puesto al barroco, a su vez desplazado por el neoclásico. Así, durante el movimiento neogótico que tuvo su auge en el siglo XIX, se buscaba la recuperación del esplendor de los símbolos de la antigüedad, como catedrales, castillos, abadías, ciuda-

³ Alessandro Conti, *Storia del restauro*, Milán, Electra, 1988, p. 53.

des amuralladas, etcétera. Desde luego, sobre todo en el caso de la arquitectura, la visión historicista de los monumentos se intensificó a raíz del auge de la arqueología.

3. *Aspectos económicos*. Este es un factor muy importante en cuanto a las tendencias que presentan la conservación y restauración de monumentos, sobre todo a partir del siglo XIX (y, por lo tanto, como fenómeno simultáneo al surgimiento de la arqueología comentado anteriormente). Así, el interés por el coleccionismo propiciado por la economía capitalista liberal y la noción de propiedad privada logra que la obra de arte (para efectos prácticos, todo bien cultural) se considere como una inversión económica segura y prestigiosa. Por lo tanto, a partir de esa época se arraiga el interés por conservar las obras de arte en el mejor estado posible, en toda su autenticidad.

4. *Aspectos jurídicos*. Desde que las obras se ven sujetas a un criterio económico que les otorga “plusvalía”, se crea la necesidad de establecer una regulación jurídica para la protección de la propiedad, su divulgación y la conservación frente a todo tipo de agresiones, incluidos los tratamientos y las restauraciones.

Con el fin de mostrar algunas facetas relativas a los diferentes aspectos que enmarcan el contexto de la conservación y la restauración del patrimonio, se presentan a continuación algunos ejemplos de los periodos históricos en los que florecieron con mayor intensidad los esfuerzos por la conservación y la restauración del patrimonio.

Renacimiento y Barroco

Con el desarrollo del humanismo renacentista se despierta el interés por los monumentos artísticos de la antigüedad clásica. Sin embargo, este interés no reflejó una preocupación por el cuidado de las obras, que a veces fueron aprovechadas de manera utilitaria para las nuevas construcciones de la época.

Durante el Renacimiento se efectuaron salvajes destrucciones del arte

del pasado. Quizás las más inconcebibles son las efectuadas por los propios papas en Roma. Citaremos algunos ejemplos: en 1471, Sixto IV autoriza a los arquitectos a efectuar excavaciones para procurarse piedras. Alejandro VI aprobó la utilización de materiales provenientes del Foro y del Coliseo. Gregorio XIII, en el siglo XVI, autoriza la utilización de materiales obtenidos en el Foro y en Ostia. Sixto V, con su arquitecto Domenico Fontana, concibió el plan de urbanizar Roma, aun a costa de los monumentos antiguos y utilizando piedras del Coliseo y del Foro. Se destruyeron así una parte del acueducto de Claudio, restos de las termas de Diocleciano, construcciones paleocristianas y medievales (como el *Patriarchum*, antigua residencia de los papas), ricos en capillas, mosaicos y mármoles. Sixto V ordenó el traslado del obelisco del circo de Nerón, para colocarlo delante de la Basílica de San Pedro, en septiembre de 1586.

El renombrado arqueólogo y anticuario Pirro Ligorio había sido llamado por Pío IV para la vigilancia de los monumentos. En su *Diccionario de antigüedades*, en el capítulo denominado “Carta arqueológica de Roma”, Ligorio propuso conservar *in situ* los vestigios descubiertos y denuncia las destrucciones a las que asistió con impotencia:

Como se desenterraban columnas y otras cosas, he visto lo que no habría podido imaginar: la mayor parte de los ornamentos del edificio fueron vendidos como se venden los bueyes en el mercado [...]. Los epitafios fueron desperdiciados por ignorancia y por maldad y [...] no es sin lágrimas que dejo de decir nada más.⁴

Sin embargo, en el siglo XVI otros papas también mostraron inquietud ante el vandalismo. Se establecen medidas para proteger la columna Trajana y la de Marco Aurelio, todavía intactas, y se limitan las exportaciones de mármol, así como el comercio de antigüedades. En esa época se nombró a Rafael como Comisario de Antigüedades (20 de agosto de 1515), con la misión de impedir la destrucción de las inscripciones.

⁴ Claude Moatti, *À la recherche de la Rome antique*, París, Gallimard, 1989, p. 48.

Para preservar, en el siglo XVI abundaron las renovaciones y las inserciones en contextos distintos, por lo que muchas obras perdieron parte de su valor como testimonio histórico. Según Vasari, en la época de Clemente VII había varios artistas dedicados todo el tiempo a repintar y a completar fragmentos y trozos incompletos, pintando columnas, capiteles y frisos, a los que añadía bajorrelieves y estatuas; las que estaban rotas las mandaba completar.⁵ Se conocen muchos ejemplos bien documentados de obras intervenidas por Donatello, Cellini y Verrochio.⁶

El Saco de Roma por parte de las tropas imperiales de Carlos V, fue otro de los motivos que ocasionó el expolio de obras de arte de todo tipo. Entre ellas, cabe destacar el robo de los tapices pontificios, realizados en Bruselas a partir de cartones de Rafael. También sufrieron daños durante la ocupación las vidrieras del piso de las Estancias del Vaticano, utilizándose el plomo para fabricar balas de arcabuz. Las tiaras con pedrería de la cámara apostólica se utilizaron para pagar un tributo de guerra, fundiendo el oro después de haber rescatado las piedras. Muchísimas obras fueron destruidas total o parcialmente, por la violencia y la incultura de las tropas invasoras. André Chastel menciona múltiples ejemplos en su profundo estudio sobre esta turbulenta época.⁷

Sin embargo, los daños no siempre se produjeron en los monumentos y obras de la antigüedad a causa de guerras, por invasores y bárbaros extranjeros, sino que muchas veces son los propios artistas los autores de esas afrentas. Por ejemplo, para pintar el *Juicio Final*, Miguel Ángel borró los frescos de Perugino de la zona del altar, lo que le valió numerosas críticas de sus contemporáneos. Otro ejemplo de esta irrespetuosa actitud lo constituye un cartón de Miguel Ángel para un frontispicio de la Sala Grande del Consejo titulado *La batalla de Pisa*, que sirvió de estudio a pintores y escultores en la casa de los Médicis. Al enfermar el duque Juliano, el cartón fue fragmentado y repartido entre sus estudiosos, dispersándose en diversas ciudades.⁸

⁵ Giorgio Vasari, *Vidas de grandes artistas. Vida de Lorenzetto*, Madrid, Mediterráneo, 1976.

⁶ Ana Ma. Macarrón Miguel, *op. cit.*, pp. 47-48.

⁷ André Chastel, *El Saco de Roma, 1527*, Madrid, Espasa Calpe, 1986, p. 115.

⁸ Giorgio Vasari, *op. cit.*, Vida de Rafael.

Los cambios políticos llevan también a manipulaciones y destrucciones de las obras de arte. Es conocido el caso de una pala de altar en la que se representaba a miembros de la familia Malatesta (pintada en el taller de Ghirlandaio para la iglesia de Santo Domingo en Rímini), que fue repintada para tapar las figuras de los cuatro donantes. La tabla fue también cortada por debajo, para eliminar la franja del suelo que ya resultaba innecesaria. Se cree que el repinte lo hicieron los herederos de Ghirlandaio.

En ocasiones, los daños ocurridos durante las luchas políticas tuvieron un carácter accidental e involuntario. Durante los combates para expulsar a los Médicis de Florencia en 1527, un banco arrojado desde el Palacio de la Signoria le rompió uno de los brazos en tres partes al *David* de Miguel Ángel. Vasari y Salviati recogieron los trozos y en 1543 Cósimo colocó las piezas en su sitio con pernos de cobre.

Como ya se señaló, han llegado hasta nosotros algunas obras con intervenciones motivadas por nuevas concepciones artísticas, que suponen cambios en el tamaño o formato de las piezas, así como cambios iconográficos de tipo estético.

Por ejemplo, el auge del coleccionismo en el siglo XVII provocó el traslado de obras de arte de unas colecciones a otras, de unas salas a otras, por lo que la mayoría de las veces los tamaños de las pinturas no se adaptaban a las dimensiones de la nueva ubicación, por lo que debían ser amputadas o recortadas. Es conocido el encargo que Felipe II le hizo al Mudo para que recortase la *Cena* de Tiziano. El Mudo se ofreció a copiar la obra en un plazo de seis meses, reduciendo la copia a las proporciones del nuevo sitio, a fin de no cortar el original; sin embargo, el rey no estaba dispuesto a esperar tanto tiempo y decidió que la obra se cortara.⁹ Esto puede parecer una actitud bárbara e inculta por parte de los mecenas y gobernantes, y cabría preguntarse el papel que éstos, con semejantes intervenciones, tendrían en el fomento y desarrollo de las artes. Sin embargo, estas barbaridades no sólo son atribuibles a los poderosos.

⁹ Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1988, vol. III, p. 57.

Tiziano es consultado en Venecia sobre la mejor adaptación de unas telas a su nuevo emplazamiento, a lo que éste recomienda “cortarlas por abajo una cuarta y media alrededor, con lo que el daño no dañará dichas telas”. Claro que esto está admitido, pues se considera —como manifestó don Felipe de Guevara (personaje al servicio de Carlos V) en sus *Comentarios de la pintura*— que “los poderosos pueden hacer modificar en su tamaño, forma, color, etcétera, para acoplarlos a sus salas, los cuadros que favorecen o potencian, pues en justificación y derecho pueden hacerlo gracias a su mecenazgo”.¹⁰

Existen muchos ejemplos, de sobra conocidos por el público en general, de modificaciones que han sufrido obras de arte famosas. Por una nueva concepción estética, se llegaron a cambiar o a enmascarar rasgos de personajes (por ejemplo, representaciones de la Virgen), para lograr imágenes aparentemente más naturalistas. Otro caso es la sustitución de antiguos fondos de oro por otros nuevos, al gusto de la época, generalmente paisajes o arquitecturas.

También hay casos de modificaciones por razones de culto. A veces, la intención es revalorizar con mayor intensidad el santo o personaje objeto de la adoración. En otras ocasiones, se pretendía la sustitución por otros objetos de culto cuya devoción sea más actual. Esta modificación solía implicar también alteraciones de tipo estético, pues al sustituir un personaje por otro, normalmente se introducían otros elementos (tales como posturas, vestimentas, atributos, etcétera), que muchas veces exigían adaptaciones estéticas necesarias, ante la nueva situación (alterando la composición, entonación, etcétera). En los casos en los que se producía una censura del objeto de culto o de su representación, con una fuerte carga ideológica, se producían cambios, la mayoría de las veces radicales, o incluso la destrucción total de la obra.

Un ejemplo de este último caso es el furor que ocasionó el monje dominico Savonarola a finales del siglo XV. Sus feroces prédicas fueron decisivas, recogiendo el sentir de un sector de la población florentina, e influyendo ardientemente en el pueblo y en algunos artistas que siguieron

¹⁰ *Apud.*, Ana Ma. Macarrón Miguel, *op. cit.*, p. 59.

sus ideas, como Fray Bartolomeo. Savonarola bramó contra las decoraciones ostentosas de las iglesias, y contra la indecencia desvergonzada del arte contemporáneo. Las denuncias y la intransigencia del monje dieron lugar a una quema de “objetos de vanidad”, durante una “fiesta de purificación” realizada durante el carnaval de 1497. En esa ocasión, Botticelli, uno de sus seguidores, llegó a arrojar a las hogueras obras propias que representaban figuras desnudas.¹¹

Durante la época de la Reforma y de la Contrarreforma, la relajación de las costumbres, el abuso del poder y los privilegios que caracterizaban a la Iglesia Católica durante el Renacimiento habían creado un fuerte malestar en ciertos sectores de la población. Las doctrinas de Lutero resultaron válidas para un pueblo descontento hacia Roma y hacia el emperador, así como para los intereses de los príncipes alemanes, deseosos de sustraerse del yugo de Carlos V, y favorecidos también por la ruptura de Enrique VIII con Roma, tras su divorcio. Erasmo, por su parte, veía en la cultura romana y en su arte, un nido de paganismo corrupto, rechazando la adopción de modelos clásicos y mitológicos para las representaciones religiosas renacentistas. Calvino, erudito humanista, interesado por problemas de moralidad y derecho, no admitía imágenes ni ornamentación en los templos.

Estas ideas reformistas provocaron la censura y destrucción de numerosas imágenes que se consideraban indecentes o representativas, aunque fuera indirectamente, de la corrupción de Roma. Los movimientos reformadores se dirigían contra estatuas y reliquias; los materiales preciosos de los relicarios, al perder su carácter sagrado, se convertían en algo público, siendo objeto de robos. Los revoltosos hacían mofa de los atributos, imágenes y costumbres católicas. La merma del patrimonio religioso en esta época resultó de suma consideración.

La reacción contrarreformista no se dejó esperar. Carlos Borromeo describió los daños que pudo apreciar en las imágenes, realizadas por los heréticos, en un viaje que hizo en 1580. Dice que encontró las imágenes

¹¹ Jacques Guillerme, *L'Atelier du Temps*, Paris, Hermann, 1964, pp. 58-59.

desgastadas y estropeadas, especialmente en los ojos, que les habían sido arrancados.

El papa Pablo III, viendo la inutilidad de sus esfuerzos tolerantes, reestableció el Santo Oficio, poniendo a su cabeza al cardenal Caraffa, que sería el siguiente pontífice (Pablo IV), e imprimió una dureza desconocida a sus resoluciones.

Pablo IV no sólo persiguió la herejía religiosa, sino también la libertad científica y artística. En 1563 creó el *Índice* y condenó a la hoguera multitud de obras sospechosas de herejía. Convocó en 1547 el Concilio de Trento, que le supuso la recuperación de todo el poder absoluto que a la Iglesia había tenido en el siglo XII. Entre otras cosas, establece una censura a todas aquellas imágenes exageradas, antinaturales, supersticiosas o deshonestas, que tuvo serias consecuencias en el arte.¹²

El caso de modificaciones en obras de arte por un sentimiento de falso pudor es también muy conocido. El Concilio de Trento había establecido que “debe evitarse toda lascivia, de modo que las figuras no se pintarán ni se adornarán con una hermosura que incite a la lujuria”. Para el cumplimiento de esta disposición en particular se estableció el nombramiento de “censores” y “veedores” en el gremio de los pintores.

Un exagerado ejemplo de estas censuras, es el del pintor novohispano Farfán de los Godos. Según reporta Jacques Guillaume,¹³ dicho artista fue cuestionado por haber representado a los apóstoles con una figura muy robusta, al considerarse que alguien dedicado a la penitencia y a predicar por el mundo no podía, coherentemente, estar tan grueso. Farfán se justificó, explicando que en esa época la gente era más robusta que en la actualidad.

El caso más famoso quizás de manipulaciones por la mojigatería tridentina en el Renacimiento, fue la de Daniel Volterra en los frescos del

¹² Ana Ma. Macarrón Miguel, *op. cit.*, p. 64, a partir del *Discorso intorno alle imagini sacra e profana* del cardenal G. Paleotti (Bologna, 1582), reproduce la definición [sic.] de una serie de aspectos y categorías de obras consideradas como indecentes o inapropiadas: “temeraria, escandalosa, supersticiosa, herética, falsa, no verosímil, desproporcionada, indecorosa, ridícula, novedosa, insólita, obscura, incomprensible, incierta, horrenda, monstruosa o grotesca”.

¹³ Jacques Guillaume, *op. cit.*, p. 60.

Juicio Final de Miguel Ángel, por orden del papa, en una discusión que involucró a toda la intelectualidad italiana de la época.

En el siglo XVII, la sociedad estaba regida por las monarquías absolutas y un régimen señorial, con un importante poder de la Iglesia y la nobleza, sobre todo a nivel social, económico y político.

Las luchas religiosas y políticas, como la expulsión de los moriscos en España, la persecución de los católicos irlandeses, las luchas entre jansenistas y jesuitas, etcétera, provocaron emigraciones que junto con la mortalidad producida por las epidemias, ocasionaron un fuerte descenso demográfico. A esto hay que añadir una crisis monetaria, con escasez de la plata y desigualdades en el empleo y en la distribución de los recursos. En el plano ideológico y tecnológico, los aspectos que caracterizaron la época del pensamiento barroco son el importante papel que jugaron, por una parte, la filosofía y la religión y, por otra, los progresos científicos.

La Ilustración

Hacia la segunda mitad del XVIII surge una reacción contra el Barroco y el Rococó, por lo que el espíritu de la Ilustración tiende a una filosofía racionalista, más moralizante. El nuevo movimiento basa su crítica en la excesiva afición al lujo, la petulancia, el cinismo y corrupción de la aristocracia, su voluptuosidad a ultranza, la superficialidad de sus costumbres y su espíritu galante. Por el contrario, se valoran el patrimonio, la sencillez y claridad en las ideas y las costumbres, la investigación científica y actitudes más morales. La universalidad se convertirá en un valor fundamental, frente al culto al individualismo anterior y sus excesos fantasiosos y caprichosos. El efecto se traduce en un sentimiento de atracción por lo sublime y lo colectivo, que admite también las ideas humanitarias (por ejemplo, en esa época surgió la abolición de la esclavitud).

El proceso de secularización y racionalismo desembocará en la Revolución Francesa. Supondrá una oposición a instituciones políticas y sociales que son contrarias a la libertad derivada del racionalismo y —según

Rousseau—, deformaban la naturaleza original pura del ser humano, maleándolo. Así, desaparecen los gremios, a la vez que se lucha contra la división entre las clases, estableciéndose un régimen democrático y liberal, en el que el Estado desempeña un papel jurídico, de salvaguarda de las libertades y coordinación de derechos.

En el terreno religioso predomina el protestantismo, el espíritu científico en el conocimiento y el liberalismo en política.

En lo que respecta a la conservación y restauración, esta situación tendrá los siguientes efectos: surgimiento de un sentimiento de patrimonio cultural colectivo, con la intervención del Estado, mediante la creación de museos y academias, que controlen y supervisen las intervenciones a las obras de arte; nuevo auge de la arqueología, relacionado con un retorno a los ideales clásicos, con fuerte desarrollo del coleccionismo y de las catalogaciones; experimentación con materiales y técnicas, así como pruebas de laboratorio de física y química, aplicadas a las artes plásticas y a la restauración, de acuerdo con un espíritu científico característico de la época; surgimiento de un nuevo ideal y concepción del arte, que a su vez condicionará los criterios y las técnicas de la restauración.

Para el arte “neoclásico”, característico del periodo de la Ilustración, el gusto por el arte griego surge como una necesidad de regeneración a todos los niveles, contra el Barroco, que a partir de entonces se pone de moda considerarlo como “decadente”.

En general, el arte neoclásico rechaza todo artificio ilusionista propio del Barroco y del Rococó: efectos de atmósfera y textura, búsqueda de lo intelectual a través de temas sobre virtudes domésticas, patria, abstinencia y sencillez, etcétera, tratados según un estilo claro, sobrio y anti-ilusionista. Este estilo se caracteriza por unas superficies planas y lisas, sin texturas, contornos firmes y una composición frontal. El tratamiento del color consiste en el empleo de colores nítidos, casi primarios, sombríos, en oposición a los tonos pastel del Rococó; predomina lo lineal sobre el claroscuro en la volumetría. Tanto en arquitectura como en pintura, lo característico es la pureza de las formas.

Desde mediados del siglo XVIII se empezó a aquilatar el valor historicista del patrimonio cultural. Alrededor de 1740, el arqueólogo y filó-

logo conde de Caylus proponía “mirar los monumentos como la prueba y expresión del gusto que reinaba en un siglo y un país”.¹⁴

Durante las conquistas napoleónicas, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, se realizará un pillaje a gran escala a nivel internacional, por parte de Inglaterra, Francia y Alemania, no sólo de las antigüedades de Grecia, sino de Egipto y Oriente, ya que el comercio de estas piezas llegó a convertirse en una actividad muy lucrativa. Tanta es la demanda, que se venden hasta copias y vaciados, más asequibles y fáciles de transportar.

El descubrimiento de la piedra Roseta en 1799 dará nacimiento a la Egiptología. Entre 1801 y 1805 tendrá lugar el enorme pillaje del Partenón y de la Acrópolis en Atenas, a cargo de Lord Elgin, embajador de Inglaterra en Constantinopla y Grecia. Este personaje tenía la intención de adquirir obras de arte antiguo para Inglaterra, evitando que Francia acaparase el mercado. Se apropió de doce estatuas de los frontones, arrancó cincuenta y seis losas del piso, quince metopas, el piso del templo de Atenea Nike y una cariátide del Erecteión. Todas las operaciones fueron realizadas sin cuidado y con graves daños para las obras.

Sin embargo, la vejación de Elguin no fue del todo bien acogida entre sus compatriotas, suscitando diversas reacciones y polémicas; las más encarnizadas provenían de Chateaubriand y de Lord Byron, para quien Lord Elguin no era más que “el expoliador sacrílego que se llevó los miserables restos de una tierra que sangra”.¹⁵

A raíz de la Revolución Francesa, a pesar de que había un absoluto desprecio por los bienes eclesiásticos y por todo lo que representara a la monarquía (incluyendo los reyes bíblicos del Antiguo Testamento), se procuró la tutela de los objetos útiles a la ciencia y a las artes, dando un carácter público al uso de los bienes nacionalizados, o sea, a los que habían pertenecido a la Corona, a las entidades eclesiásticas y a los emigrados.

¹⁴ *Apud.* Ana Ma. Macarrón Miguel, *op. cit.*, p. 105.

¹⁵ Rolland y Françoise Étienne, *La Grèce antique: Archéologie d'une découverte*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 49-55.

Así, una ley de 1791 pretendía salvar “todos los monumentos anteriores al año 1300, en los que el valor de elaboración era superior al del metal que contenían, además de aquéllos que podían interesar por su significado y documento histórico”.¹⁶ En pocos años, las leyes evolucionaron desde un programa de destrucción de los monumentos medievales (sólo respetando los que podían interesar a las artes y a las ciencias), a la prohibición de destruir libros y otros objetos de valor científico o artístico relevante, a establecer sanciones penales (de hasta dos años de cárcel), para quien dañase algún monumento nacional. En 1794 se estableció en París una Comisión como guardiana contra la destrucción de los monumentos.

Observaciones finales

En los últimos cien años se han realizado innumerables estudios especializados sobre aquellas obras que se han logrado preservar, como testimonio de glorias pasadas de la humanidad. Además del posible interés meramente estético, el valor histórico de cada pieza se fue estableciendo dentro del patrón de los valores culturales de cada nación. Así, con la conciencia de salvaguardar “lo propio”, nació el concepto de “patrimonio”, entendido como “el acervo de bienes comunitarios que conforman la riqueza de un pueblo, como herencia que se va acumulando al paso de las generaciones”.

Desde luego, el valor subjetivo de los elementos individuales que conforman el patrimonio ha ido variando a lo largo del tiempo. En algunos países, los esfuerzos para la preservación de las obras de arte todavía en la actualidad adolecen de una falta de colaboración estrecha entre las ciencias y las humanidades. Sin embargo, todo estudio serio en relación con el patrimonio artístico o cultural tiene como requisito imprescindible que los historiadores y los científicos se apoyen mutuamente entre sí, con un verdadero espíritu académico que no siempre es fácil de lograr.

¹⁶ Alessandro Conti, *Storia del restauro, Vandalismo rivoluzionario*, Milán, Electra, 1988.

Una conocida máxima de sabiduría popular establece que el hombre sólo ama lo que conoce. Lógicamente, cuanto mejor se conoce una obra, se puede apreciarla mejor. Por lo tanto, cuanto más se aprecie el conjunto patrimonial, mayores intenciones habrá de preservarlo.

La senda de la conservación tiene dos vertientes: por un lado, el gobierno juega un papel primordial, como administrador público de los bienes que pertenecen a toda la comunidad. Por otro lado, la sociedad juega un papel no menos importante, en su calidad de vigilante custodio de los bienes que se heredarán a las generaciones futuras.

De tal forma, sobre el gobierno descansa la enorme responsabilidad de vigilar las decisiones y políticas que pueden afectar la integridad de las obras. Asimismo, sobre la sociedad se apoya el peso de llamar la atención de las personas cuando el patrimonio se ve amenazado. Mediante el equilibrio entre gobierno y sociedad se puede lograr un grado de concientización racional para la conservación del patrimonio.

Como individuos, a cada uno de nosotros le corresponde la importantísima labor de contribuir, en la medida de las posibilidades, a la conservación del patrimonio. Ya sea como divulgadores del conocimiento, como administradores del bien de la comunidad, o como portavoces de nuestros propios valores.

En la medida en que se logre consolidar el patrimonio que se le transmite a las generaciones posteriores, se podrá cuantificar el progreso de la humanidad.

Bibliografía

•Barrero Rodríguez, Concepción, *La ordenación jurídica del patrimonio histórico*, Madrid, Cívitas, 1986.

•Boutelou, Claudio, "Restauración de obras de arte y objetos artísticos y arqueológicos", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 6, 1882.

•Capitel, Anton, *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Madrid, Alianza ("Alianza Forma"), 1988.

- García Fernández, Javier, *Legislación sobre patrimonio histórico*, Madrid, Tecnos (“Biblioteca de Textos Legales”), 1987.
- Gizzi, Steffano, *Le reintegrazioni nel restauro*, Roma, Kappa, 1988.
- Guillierme, Jacques, *L’Atelier du Temps*, París, Hermann, 1964.
- Marijnissen, Dégradation, *Conservation et restauration de l’art*, Bruselas, Elsevier, 1985.
- Meluco Vacearo, Allesandro, *Archeologia e restauro*, Milán, Il Saggiatore, 1989.
- Ruiz de Lacanal Ruiz-Mateos, María Dolores, *El conservador-restaurador: estudio del perfil y de la formación*, tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas, 1993.