

ASUNTOS SOBRE LA CONSERVACIÓN/ RESTAURACIÓN DE PINTURAS DE CABALLETE

Paolo Cremonesi, *coordinador científico de Cesmar7 –
Centro per lo Studio dei Materiali per il Restauro, Padua, Italia*

INTRODUCCIÓN

Esta contribución se ocupa principalmente de las obras de arte policromadas: pinturas de caballete, esculturas policromadas sobre madera y obras sobre papel.

Por lo general, cuando estas obras se someten a tratamientos de conservación, están sujetas a algún tipo de procedimiento de *limpieza*: en la actualidad, se suele aceptar que tanto la suciedad depositada en la superficie, las capas alteradas de los diversos materiales, así como los repintes, representan los factores que disturbán la visión y que impiden a la obra transmitir todos sus valores. Desde la segunda mitad del siglo pasado, según la *Teoría del restauro* (1) de Brandi, la limpieza es una intervención legítima, ya que se dirige a *restaurar la calidad de visión* de la obra de arte.

Además la «lectura» o contemplación de la obra es considerada a menudo como un asunto meramente *estético*, aunque otros hayan señalado diferentes argumentos; el punto de vista de Bonsanti tiene especial importancia: dicho con sus palabras, limpiar es «una condición necesaria para garantizar el acceso a la superficie de la obra sin perjuicio alguno, preliminar a cualquier decisión o acción posterior» (2).

Todavía se nos olvida algo. Para legitimar por completo tal tratamiento intrínsecamente irreversible, también debería haber un *discurso sobre los materiales*: la presencia de algunos materiales alterados que requieren ser retirados por una razón *estructural*; en otras palabras, si se dejan, pueden representar un factor de riesgo para la integridad de la estructura de la obra (3). Las alteraciones habituales que pueden producirse son: la acidez excesiva de la capa de barniz oxidado y la excesiva rigidez de un antiguo consolidante o adhesivo reticulado.

La amplia evidencia científica disponible en la actualidad en temas de conservación indica con claridad que al «remover» (física, química o mecánicamente) ciertos materiales, podemos inevitablemente esperar encontrarnos con interacciones con otros materiales, en mayor o menor grado, dependiendo de cada caso en particular, aunque nuestra intervención debe afectarlos lo menos posible.

Aun así, ocurre lo contrario y limpiar parece haberse convertido en el procedimiento más usado en la conservación. Asimismo, los intervalos entre intervenciones cíclicas son cada vez más cortos.

Hoy existe mucha *presión* sobre los bienes culturales, especialmente en las pinturas, y todo ello está relacionado con una actitud hacia las obras de arte que comenzó hace algunas décadas y se refleja en el turismo de masas y las aglomeraciones que convoca el legado cultural referente al arte para los llamados eventos culturales. Muchas veces hasta el punto de preguntarnos si los *bienes culturales* pueden haberse convertido en *bienes de consumo*, o *bienes viajeros* que circulan por todo el mundo de una exposición a otra. No debe sorprendernos, con esta visión del arte y del legado cultural, que la limpieza se convierta en el proceso más importante de la conservación, ya que se dirige a la *imagen pintada*, la parte de la obra que se observa como *la esencia* del trabajo en sí mismo, y el amante del arte lo percibe inmediatamente.

Sin duda, en obras de arte policromadas como son las pinturas de caballete, la imagen tiene una importancia fundamental, y la manera en que se percibe esta imagen es un factor determinante para la contemplación de la obra. Aun así, este hecho resulta difícil aceptar como el único factor al decisivo para justificar una intervención irreversible!

Tiene que haber algo más. También hay que tener en cuenta hasta dónde debemos llegar, en cuanto a las condiciones «agresivas» (materiales y métodos), para eliminar el factor de alteración, en relación con la intrínseca fragilidad y las condiciones específicas de la obra. Todo esto debe llevarnos a continuación a realizar una correcta evaluación de las expectativas del proceso de limpieza. ¿Son justas estas expectativas? Y pensamos que ¿son razonables los medios que vamos utilizar para obtener el resultado esperado?

Demasiadas veces, tenemos ya en la mente la imagen de la superficie limpia cuando empezamos a realizar el proceso de limpieza, y nos esforzamos para obtener ese resultado. Si surgen problemas, no estamos dispuestos a quedarnos con un resultado «inferior», y acaba siendo casi un reto entre nosotros, los restauradores, y la obra. Comenzar el proceso de limpieza con esa actitud no hará más que perjudicar a la obra.

¿QUÉ REPRESENTAN LAS OBRAS DE ARTE EN EL SIGLO XXI?

Si queremos dirigirnos al tema de este Congreso, «Conservación en el siglo XXI», inevitablemente tenemos que comenzar por esta consideración: no podemos hacer planes para el futuro de las obras de arte, a no ser que definamos con claridad su «papel» en el siglo XXI.

En otras palabras: ¿qué esperamos de las obras? ¿Qué *función* pretendemos que cumplan?

Ha llegado el momento de pararnos a reflexionar, reunir todas las diferentes figuras profesionales que tratan con obras de arte (historiadores de arte, conservadores/restauradores, conservadores científicos, conservadores de museos, administradores públicos) y re-definir estas cuestiones fundamentales.

Si no hacemos esto, no seremos capaces de responder esta pregunta crítica, preliminar para cualquier intervención: ¿«HASTA DÓNDE RESTAURAR» de forma adecuada una obra en particular?

LOS MATERIALES DE LA OBRA

Con el fin de abarcar todos estos temas, podemos empezar por considerar los diferentes estados por los que atraviesa la obra de arte con el tiempo, en función de los cambios por los que pasan los materiales. Básicamente, podemos encontrar cuatro situaciones:

1. Al crear la obra, el artista realiza en su mente una selección de materiales, elige los más apropiados para expresar su idea, su visión, sus sentimientos... Tenemos razones para creer que algunos artistas pueden haber juzgado de forma rigurosa esta elección, teniendo sólo en cuenta materiales de larga duración (aunque la información disponible en aquel momento pudiera ser limitada), mientras que otros pueden haberlo decidido de manera casual, utilizando aquello que estuviese disponible.
2. A medida que la obra envejece, estos materiales sufren unos cambios profundos a nivel molecular (principalmente oxidación, hidrólisis, **formación de redes tridimensionales**), que pueden modificar mucho sus propiedades macroscópicas (aparición, color, transparencia, elasticidad, fragilidad...).
3. Durante décadas/siglos, se pueden haber añadido a las obras diferentes materiales: adiciones de diferentes artistas, productos empleados en los tratamientos de restauración y también materiales de procedencia accidental (el caso más corriente es la suciedad).
4. En algún punto de su recorrido, la obra llega finalmente a nuestras manos para recibir otro tratamiento de conservación.

A continuación, en cada uno de los casos anteriores, podemos intentar definir las propiedades de esos materiales y las «razones» por las que se encuentran en la obra.

1. Sin duda, el artista cuando creaba la obra: sin tener en cuenta cuáles fueron las razones que le llevaron a esta elección, seleccionó él mismo estos materiales, y todos ellos merecen ostentar el término de *materiales constitutivos*.
2. Hablando estrictamente, *los materiales constitutivos originales o materiales constitutivos alterados* puede que ya no representen las intenciones expresivas originales del artista. Lo único que pode-

mos especular sobre este tema de controversia es: ¿pudo el artista predecir estos cambios? ¿Tuvo ya en cuenta, al componer su obra, cómo el tiempo y el entorno iban a modificar el aspecto de la imagen? De cualquier forma, esos materiales merecen el mayor respeto posible: siguen siendo materiales constitutivos, simplemente en un estado alterado.

3. En este punto resulta mucho más complejo definir cómo los diferentes materiales pueden legitimar su función en la obra. En primer lugar, la historia puede justificar los materiales añadidos después, como retoques. Para los materiales añadidos en tratamientos anteriores de conservación, nuestro enfoque tiene que ser evaluar sus *factores de riesgo*: dicho de otra forma, el riesgo que genera su permanencia en la obra de arte para su durabilidad. Desde esta perspectiva, por ejemplo, los residuos alcalinos dejados por un burdo procedimiento de limpieza, como es el uso de lejía, son unos materiales añadidos mucho más peligrosos que las adiciones y los repintes. Finalmente, los materiales que se han depositado accidentalmente sobre la obra de arte no tienen ningún derecho a quedarse ahí, ya que nadie ha elegido que estuviesen ahí.
4. La ocurrencia más tentadora: recuperar la etapa previa, si no el estado original de los materiales y sustituir los materiales antiguos con unos nuevos, siempre esperando realizar un trabajo mejor, más selectivo y menos invasivo que nuestros predecesores.

Al haber intentado definir el tipo de materiales y sus *legitimidades*, debemos ir más lejos e intentar definir cuál tendría que ser nuestra actitud hacia esos materiales en las diferentes etapas.

- 1-2. Las obras de arte, incluso en estas etapas iniciales, en este tipo de integridad de los materiales, deberían considerarse como el tesoro más sagrado, y cuidarlo con el mayor esmero posible. Las obras de arte contemporáneas son el ejemplo más apropiado. Nuestra intervención debe limitarse a medidas preventivas para retrasar los efectos adversos del envejecimiento, limitando la intervención activa a lo estrictamente necesario: limpieza superficial, para retirar la suciedad depositada. Mientras sea posible, si el artista vive todavía, cualquier decisión respecto a la conservación debería tomarse en conjunto.
3. Esta es una de las situaciones que ocurren con mayor frecuencia en la práctica de restauración/conservación. Las obras de arte que ya no se encuentran en su estado virgen han sido ya sometidas a varios tratamientos de conservación. Justo los materiales constituyentes ya no están, y nos encontramos con los materiales constituyentes modificados por el tiempo y con materiales añadidos. Por la variación en sus propiedades ópticas (color, brillo, transparencia...), que afectan a la percepción estética de la obra, estos materiales generalmente se perciben como factores que limitan el disfrute de la obra (un barniz oxidado y decolorado, las reintegraciones con el color desvirtuado...), y tratados de acuerdo con eso:

se retiran sólo en parte o completamente, con un llamado *procedimiento* de limpieza (p. ej., la retirada de la suciedad depositada en la superficie de la obra);

- la retirada completa o parcial de barnices resinosos, o más en general, la retirada de una capa de protección con un método húmedo (disolvente orgánico, disoluciones alcalinas/disolventes) o en seco (mecánicamente, con láser...);
- retirada mayor o menor de repintes localizados (algunas veces, sobre todo en las esculturas y obras de madera, con capas pictóricas completas, incluyendo la imprimación o capa de base).

Según la teoría de Cesare Brandi, la necesidad de restaurar la propia lectura de la obra de arte, especialmente en el caso de las obras policromadas, otorga total legitimidad a este tipo de intervenciones.

LOS MATERIALES USADOS EN LA LIMPIEZA

La teoría de Brandi, centrándose en *La demanda estética* y en *La demanda histórica* como los dos parámetros principales que deciden sobre todas las actividades de conservación/restauración (4), enseguida resuelve el tema de los materiales, afirmando que dicho producto es «el que se necesita para la aparición de la imagen».

Con el tiempo se ha reconocido además de la *estética* y la *Demanda histórica*, una *Demanda material* que debería desempeñar un papel clave en el modo de afrontar un tratamiento específico de una obra de arte (definitivamente no sólo limpiar).

Cualquier procedimiento orientado a retirar materiales planteado como el mínimo posible que no afecta a otros deberá tener en cuenta varios aspectos (en este contexto no nos vamos a dirigir a un tema fundamental, relacionado con la elección que tenemos que hacer en la intervención de restauración: ¿sobre qué bases podemos reclamar qué materiales hay que eliminar en comparación con los otros?).

Y la idea general puede volverse muy compleja, seguramente demasiado compleja para cualquier decisión superficial...

Los materiales que se van a levantar y los que se conservan pueden parecer distintos visualmente; como ejemplo, podemos percibir el repinte en una zona físicamente separada de la pintura que la rodea. La percepción puede conducirnos a pensar que los materiales se pueden separar de manera selectiva. Aunque dentro de una estructura compuesta y compleja, como una obra policromada, la verdadera *cuestión de los materiales* puede resultar bastante diferente y presentar ninguna o ambas posibilidades:

- Al envejecer, estos diferentes materiales pueden haber adquirido propiedades físico-químicas similares (acidez, solubilidad), lo que puede

- prevenir la retirada selectiva o sólo una parte de ellos a través de la solubilización (disolventes, y/o disoluciones acuosas) y otros procesos físico-químicos (ionización, formación de quelatos, emulsión...).
- Las propiedades físico-químicas continúan manteniendo suficientes diferencias para retirar los materiales de forma selectiva, aunque éstos estén íntimamente mezclados entre sí en el mismo espacio físico.

Como resultado, *materiales constitutivos alterados* y *materiales añadidos* no se separan de manera selectiva; el último no se puede retirar en un proceso de limpieza, sin afectar, al menos de alguna manera, al anterior.

Para ilustrar desde un punto de vista práctico cómo todos los diversos temas antes mencionados se mezclan entre sí y desempeñan un papel en las elecciones que tomamos a diario en la conservación, vamos a comentar tres ejemplos sacados de mi experiencia profesional.

LA LIMPIEZA DE UNA PINTURA VIRGEN

Nuestro objeto de estudio es una pequeña pintura sobre tabla del siglo XVI. La pintura, realizada en temple de huevo, seguía en su estado original, nunca había recibido ningún tratamiento de conservación. La capa de pintura sin barnizar estaba sucia, y básicamente requería una limpieza superficial.

¿Simple?

El tipo de suciedad que tenía requería de un medio acuoso para su retirada eficaz; pero debido a la naturaleza intrínseca de la obra, lo fina que era la capa de pintura y la extensión del dorado al agua, hubo que restringir la cantidad de agua en el proceso de limpieza. Esto provocó la elección de agua no como un líquido libre, ni siquiera en forma de gel (que en cualquier caso requería a continuación el aclarado con agua), sino más bien de forma **micelar**, dentro de una emulsión; para ser más precisos, en una emulsión de agua-en-aceite (oleo-acuosa), normalmente el 10 % de volumen de agua disperso en un disolvente no polar (un hidrocarburo). Por lo general, este tratamiento es muy suave: **el agua micelar** se considera segura en cualquier superficie, y un hidrocarburo no muy polar tiene un poder de disolución limitado, incapaz de afectar a materiales envejecidos.

Aun así, preocupados por ser los primeros en llevar productos químicos a una superficie virgen, queríamos tener un cuidado extremo, e hicimos una prueba muy sencilla: pasamos un hisopo de algodón mojado con un hidrocarburo sobre un área pequeña de la superficie pintada y lo analizamos con CG-MS. Los compuestos móviles (especialmente, los ácidos grasos) del aglutinante al huevo detectado indicaban que cualquier tratamiento, aunque sea con un disolvente supuestamente muy «suave» del que no esperamos ningún efecto adverso, afectaba a la capa de pintura de manera irreversible, filtrando algunos de sus componentes.

A raíz de este descubrimiento, sólo se limpió la superficie en seco, cepillando suavemente por encima con goma de borrar triturada.

LA «LEGIBILIDAD» Y LA RESTAURACIÓN

En 2001, el profesor James Beck publicó una *carta* corta, titulada *Leggibilità e restauro* (Legibilidad y restauración), en la revista italiana de conservación *Kermes* (5).

El profesor Beck básicamente escribió que la limpieza de cuadros y pinturas murales hoy en día se realiza siguiendo un principio específico: hacer la obra más *legible*. Aunque el asunto que señaló fue: ¿para quién era legible? Los historiadores de arte y sus adeptos prácticamente no son capaces de ver la imagen de la manera correcta, incluso si está bajo una capa de suciedad y de barniz oxidado. Esta es la cuestión, el público en general: los turistas de arte acelerados de hoy en día disponen de muy poco tiempo para dedicarse a la *observación* y *percepción* de la pintura. La cuestión de la «lectura o contemplación» se convierte en «hacer que los cuadros se comprendan con mayor facilidad», y la limpieza es el procedimiento que puede *simplificar* su lectura. El profesor Beck utilizó la expresión *dumbing down* (simplificar la naturaleza intelectual) para expresar esta nueva actitud hacia las obras de arte, y en general hacia todos los eventos culturales.

Según Beck, una idea general de una «cultura» más *democrática* —los bienes culturales han de hacerse igual de accesibles para todos los niveles culturales y sociales— se inclina hacia una actitud relacionada con la conservación/restauración.

El profesor Beck hizo hincapié sobre este punto: no es lícito que por intentar hacer una obra de arte más comprensible eliminemos parte de su propia información, ya que estamos tratando con un *original*. La obra original hay que conservarla intacta. Las técnicas digitales pueden usarse para manipular una imagen adquirida fidedigna de la pintura, con el fin de proponer el aspecto que tendrá al retirarle el barniz descolorido, los repintes y todos los demás factores que afecten a la legibilidad de la imagen.

No hace falta decir que esta carta provocó duros debates entre la comunidad italiana de restauración y originó muchas respuestas, negando que las limpiezas se realizasen para simplificar la legibilidad.

EL PAPEL CENTRAL DE LA RESTAURACIÓN

La reciente restauración de *La Pala Albergotti* de Giorgio Vasari, de Arezzo, nos muestra un ejemplo perfecto de cómo la restauración se percibe como actuación correcta respecto a la conservación del legado cultural. Se reunieron un gran número de expertos de diferentes campos de la con-

servación/restauración para enfrentarse a una obra especialmente atractiva, ya que la tabla se consideraba casi intacta por restauraciones anteriores.

El trabajo analítico y de diagnóstico preliminar salió de una conferencia, y los procedimientos fueron publicados. Tanto a la conferencia como al acta les pusieron el título «L'INGEGNO E LA MANO. Restaure il mai restaurato». La segunda parte del título dice exactamente «Restaurando lo nunca restaurado».

Un simple signo de interrogación, «Restaurare il mai restaurato?», *habría* marcado totalmente la diferencia: reconocemos lo afortunados que somos al tratar con una pintura antigua que ha llegado hasta nosotros en gran parte intacta, donde sólo están presentes los materiales constituyentes, que es muy posible que no estén en su estado original, aunque únicamente estén afectados por el envejecimiento natural del paso del tiempo. Frente a un caso tan poco frecuente, debemos mostrar nuestro mayor respeto. Restauración ha de ser la última palabra que venga a nuestra mente. Intentemos mantener este estado de integridad durante el mayor tiempo posible, y trabajemos con otras variables que puedan afectar a la conservación de la obra, como son las condiciones medioambientales en donde se encuentra *La Pala*.

Semejante título, en cambio, casi muestra un orgullo inconfesable de tener la posibilidad de ser los únicos en restaurar ¡una pintura virgen!

Nuestra contribución a la conferencia y los procedimientos relacionados con los materiales que había que utilizar para la limpieza de *La Pala* se llamó «Manutenzione o restauro?» (Mantenimiento o restauración) y esta elección fue criticada (6), argumentando que *mantenimiento* y *restauración* en realidad no son procedimientos alternativos, y nuestro título en cambio tenía que haber sido “Mantenimiento y restauración”. En esta crítica leemos que la presencia de *materiales originales* sin modificar por adiciones posteriores e intervenciones no tendría que ser *per se* un factor que prevenga al restaurador a la hora de actuar; es más, dos procedimientos se mencionan como ejemplo: la limpieza de la suciedad superficial de la pintura y la retirada del barniz alterado, y se consideran igual de lícitos, ya que ambos contribuyen a recuperar la legibilidad correcta de la pintura.

Repito, la Restauración tiene que ser el momento central más importante en el cuidado de las obras de arte.

CONCLUSIONES

A principios del siglo XXI, la *identidad* y la *función* de los bienes culturales tienen que volverse a evaluar, y esta cuestión hay que tratarla como condición preliminar antes de tomar cualquier otra acción dirigida a definir el *código de comportamiento* actual para el legado cultural.

En este preciso momento de la historia, la conservación de obras de arte, bienes muebles policromados, está prácticamente saturada sólo con intervenciones de restauración. Lo que viene a decir que nuestro *cuidado* de las obras de arte se limita a los daños que ya han tenido lugar, y no tiene capacidad alguna para prevenir todos aquellos factores (medioambientales o relacionados con la actividad humana) que podrían convertirse en causa de daño.

Cuando la obra llega a nuestras manos para posteriores tratamientos, pueden estar presentes diferentes materiales: constituyente, constituyente en estado alterado y añadido posteriormente.

Si todos estos materiales no pueden (o ya no pueden) diferenciarse, basándose en sus propiedades físico-químicas y/o en su más íntima interrelación, no se pueden separar de manera selectiva desde el punto de vista de la intervención de limpieza.

Independientemente de su origen o razón, todos han de ser considerados como «materiales constitutivos en la actualidad».

En consecuencia, todos estos materiales diferentes ahora merecen el mismo respeto.

Según esto, se debería valorar de nuevo la legitimidad de cualquier procedimiento de limpieza.

NOTAS

1. C. Brandi, *Teoria del restauro*, Turin, Einaudi, 1977.
2. G. Bonsanti, «Storia de etica della pulitura», en P. Cremonesi (ed.), *Materiali Tradizionali de Innovativi nella Pulitura dei Dipinti e delle Opere Policrome Mobili*, atti del primo Congresso Internazionale COLORE E CONSERVAZIONE, Padua, Il Orato, 2003, pp. 7-15.
3. P. Cremonesi, «Reflexions sobre la neteja de les superfícies policromades», *Unicum*, 8, 2009, pp. 48-63.
4. G. Basile, *Teoria e pratica del restauro in Cesare Brandi. Prima definizione dei termini*, Padua, Il Prato, 2007.
5. J. Beck, «Leggibilità e restauro», *Kermes*, 43, 2001, pp. 11-12.
6. G. Bonsanti, «Premessa», en I. Droandi (ed.), *L'ingegno e la mano. Restaurare il mai restaurato*, Atti de Convegno di Arezzo, Florencia, EDIFIR, 2009, pp. 11-12.

CURRÍCULUM VITAE

Paolo Cremonesi, nacido en 1957, posee un Doctorado en Química, un Doctorado en Química Biomedicinal y un Diploma en Restauración de Pintura sobre lienzo y sobre tabla. Desde 1991 trabaja en el campo de la conservación de pintura, escultura en madera policromada y materiales de papel/biblioteca, colaborando con múltiples instituciones públicas, universidades y escuelas de conservación, museos y estudios privados de conservación en Italia y en otros países europeos, en diferentes actividades: investigación, enseñanza y consultoría.

