

# Ocio y restauración de pintura

Enrique Domínguez  
ABOGADO

**Reencontrarse durante unos instantes, en solitario, frente a una obra tal cual fue concebida por el autor, después de un largo proceso de restauración, resulta una experiencia excitante, enriquecedora, yo diría que sublime y antónima en esencia, a aquéllas otras que nos depara a los abogados el ejercicio diario de nuestro oficio.**

*A Manolo Gil*

*Buen pintor, excelente restaurador y mejor amigo.*

**E**scribía el maestro D. Francisco de Goya, en una carta fechada el 2 de enero de 1801 y dirigida a D. Pedro Cevallos, protector de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, acerca de los trabajos de restauración que se encontraba acometiendo en aquella fecha, don Ángel Gómez Marañón, en el Palacio del Buen Retiro

En la reseñada misiva, de la que resulta difícil desdeñar párrafo alguno, mostraba el Maestro, sin paños calientes y con incontrovertido disgusto, su parecer sobre los trabajos que, en particular realizaba el Sr. Marañón, pero que hacía extensivo, sin ambages, a la labor de los «restauradores» en general.

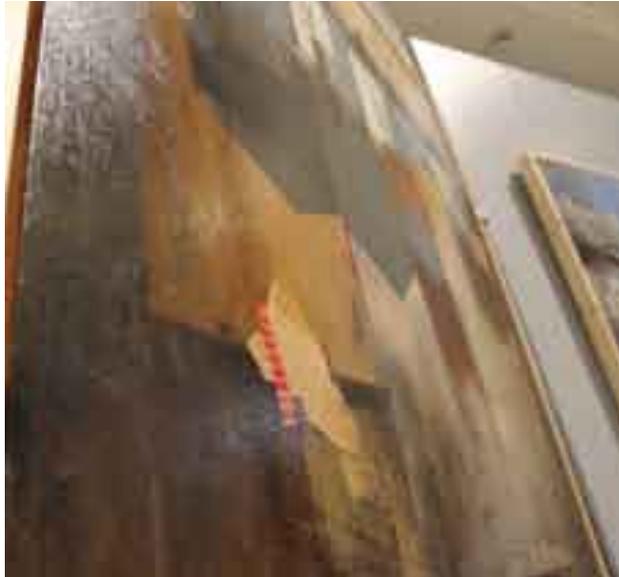
Mostradas a Goya algunas de las obras que se encontraban sometidas al proceso de restauración, en concreto una pintura de Séneca «que tenía ya el restaurador en maniobra para limpiar y hecha la mitad de su lustre y bruñido», pasó a informar a su mandante, sobre «la disonancia que le causó el cotejo de las partes retocadas con las que no estaban, pues en aquéllas se había desaparecido y destruido -decía-, el brío y valentía de los pinceles y la maestría de delicados y sabios toques del original, que se conservaban en éstos». A lo que añadía: «con mi franqueza natural, animada del sentimiento, no le oculté lo mal que me parecía»; giro sutil, que viene a darnos idea, del flagelo verbal a que debió someter Goya a aquel pobre hombre, a quien más le hubiese

valido, de seguro, quedarse abrigando el catre con cualquier banal pretexto, aquél aciago día de julio en que recibió la visita del aragonés y que por descontado le costó el puesto, en lo que tardó la misiva del maño en llegar a su destinatario.

Pues bien, no seré yo quien diga que a Goya no le asistía la razón, cuando arremetía contra la tarea de restauradores, que atribuyéndose licencias mayores a las propias de su encargo, se permitían el lujo de repintar parcialmente la obra sometida a restauración, desnaturalizando su espíritu. Y es que «no es fácil retener el intento instantáneo y pasajero de la fantasía y el acorde y concierto que se propuso el pintor en la primera ejecución, para que dejen de resentirse los retoques de la variación». «No

digo yo (apuntaba Goya en otra carta fechada el 29 de julio del mismo año y debida a idéntico destinatario) que no se forren y compongan algunos, pero no más lo roto, sin extender más el pincel, y por quien tenga mérito para conocerlos y respetarlos».

Sentados por Goya en forma tan inflamada, los que yo también considero, en mi modesta opinión, «principios rectores» de toda labor de restauración, he de coincidir igualmente con Cesare Brandi («La Carta del Restauero», publicada en Roma en 1972), en que «lo que se ha de restaurar es sólo la materia de la obra de





*arte, en tanto que soporte en que se manifiesta la imagen y asegura su transmisión», pero nunca la obra en sí misma. En esto hago mío igualmente el enérgico parecer de Goya, de que cualquier tarea que vaya más allá de la reparación del soporte, mediante su reentelado, eliminación de suciedad y barnices oxidados y/o dañados, integración de lagunas de estuco y repintado, en forma que permitan su diáfana diferenciación respecto del original, resultará atentatoria a la virginal esencia de toda obra.*

Yo, que en ocasiones y bajo la tutela de un amigo formado en un taller de Barcelona, ocupo mi tiempo en tareas de «restauración» de pintura procuro seguir al pie de la letra, por indicación del mismo, los principios a que me he referido.

La ceremonia se repite ya desde hace algunos años, a intervalos más o menos espaciados, pero sin solución de continuidad ni merma de detalles. Una vez embudidos en un mandil blanco y examinada con detenimiento la obra: desgarros, lagunas de estuco o pintura, estado del soporte y del barniz, se decide el tipo de actuación a llevar a cabo. Se reparan, si existen, las roturas del soporte, mediante el desmontaje del bastidor y su posterior reentelado sobre uno nuevo, al que se adhiere mediante prensado con cola de conejo, previo aseguramiento de la capa pictórica, con la ayuda de «papel japonés» e idéntico engrudo.



Iniciamos la limpieza, retirando la capa de barniz de acabado y la suciedad que suele presentar la pintura (provocada por el humo de las velas, tabaco y en general por la oxidación de los barnices). La limpieza, principal tarea del restaurador, a la que ha de limitarse en esencia, la intervención viene a consistir de ordinario en la fase más delicada, pues dependiendo del estado de la capa pictórica y del barniz o barnices que haya recibido la obra presentará mayores complicaciones.

Comenzamos por pasar un algodón empañado en esencia de trementina por la superficie de la pintura dando pases rápidos y leves, evitando cualquier presión exagerada sobre el lienzo. Tras el «refrescado» de la obra, que así se denomina a esta tarea, y que a más de permitirnos disfrutar durante unos segundos del vigor original de los colores nos dará una idea aproximada del alcance de la intervención, comenzamos la limpieza con la ayuda de una varilla o palillo de madera a cuyo extremo se fija un algodón en forma de gota. Trabajamos siempre por cuadrículas imaginarias, imitando el sistema seguido en campos de prospección arqueológica y sustituyendo el algodón constantemente, en cuanto presente suciedad. Probamos primero con nuestra propia saliva (me sorprendió descubrir su poder como disolvente), jabón neutro disuelto en agua, disolventes de diversa graduación, y así, hasta que logramos dar con el que, afectando sólo al barniz y a la suciedad, respeta la capa pictórica.

Los movimientos son siempre circulares, evitando la presión sobre la pintura y refrescando después de cada pasada con un algodón empapado en esencia de trementina, que neutralizará el disolvente, evitando que su acción se prolongue más de lo necesario, afectando a la capa pictórica. Entre tanto, observamos siempre, que el algodón arrastre sólo suciedad y no pigmentos, pues eso querría decir que hemos elegido mal el disolvente; cuidamos con extremo mimo, las pasadas del algodón

sobre los colores oscuros, especialmente marrones y negros, dado que suelen ser mucho más sensibles a la acción del disolvente.

Realizada la limpieza de la pintura procedemos de nuevo a su «refrescado» para comprobar que el proceso de limpieza ha sido homogéneo.

A continuación, si el resultado de la limpieza es satisfactorio, pero la capa pictórica presenta lagunas

por desprendimiento de estuco o pintura, pasamos a la fase denominada de reintegrado, es decir, a completar las lagunas, con la ayuda de una amalgama de estuco y cola que repasaremos con la ayuda de un pequeño bisturí para eliminar rebabas. Integradas las lagunas del estuco procedemos al barnizado de la pintura, de modo que el proceso posterior de reintegración o repintado de las lagunas de la capa pictórica resulte «reversible» en cualquier momento mediante la sola eliminación del barniz. Y a continuación al repintado de las lagunas, normalmente con pinturas al agua o acuarela, sirviéndonos de un fino pincel con el que punteamos las zonas reintegradas hasta



alcanzar su sintonía con el entorno de color.

Al fin, la tarea menos enjundiosa y más agradecida, llega con el barnizado de la pintura, que devuelve a la obra todo su esplendor, mostrándonos su colorido original, tal como fue concebido por el artista, la profundidad y espesor irrepitibles conferidos por la mano del pintor a cada una de las pinceladas y trazos, y la luminosidad del conjunto, que el tiempo supo ocultar también, con mano maestra.

Culminada la tarea del «restaurador» y situado frente al cuadro, descubrirá en él detalles y aspectos que la suciedad mantenía ocultos, se le mostrará desnuda la personalidad del artista, su entorno social, religioso y político, y cómo no, su carácter, delatado tanto por el color, como por el vigor y profundidad de la pincelada y el trazo, que quedaron a la vista. 