

vistazo al arte de la conservación y restauración de pinturas

RAMON CAMPOS LARENAS

La restauración es un oficio antiguo —sobre todo tratándose de pinturas— pues sus orígenes, que son italianos, se remontan a los tiempos de la República Veneta.

Por doquier se ignoraba entonces o se tenían escasos conocimientos de sistemas o prácticas inherentes a este arte. No se conocía el por qué de las alteraciones causadas por el tiempo, la humedad y los bruscos cambios de temperatura. Agravando esta situación, que impedía el desarrollo y perfeccionamiento del arte de restaurar, imperaba el sistema de envolver en el “secreto” los descubrimientos que operadores más inteligentes, pero privados de conocimientos científicos, habían logrado. En medio de este oscurantismo, nadie pensó escribir y publicar nada sobre el particular, lo cual habría sido necesario para hacer co-

nocer el resultado de las propias experiencias. Esporádicamente nos han llegado las críticas que han merecido a grandes maestros pintores las obras que fueron restauradas en su época por otros pintores. Tiziano, al ver las restauraciones que Sebastiano del Piombo había ejecutado sobre algunas cabezas de los "Afrescos" de Rafael en los Palacios Apostólicos, dañadas por la soldadesca en el asedio de Roma, preguntó al mismísimo Del Piombo "quién había sido el ignorante y presuntuoso que había emporcado aquellas caras". No más benévolo fue Vasari con Sodoma, a propósito de un Luca Signorelli, que había restaurado. Quien dijo "más hubiera valido haberla dejado dañada, que haber metido mano uno que sabe tan poco".

Como se aprecia, estos ácidos juicios sólo se refieren al restauro pictórico, es decir, al retoque, pero nada agregan sobre la obra de consolidamiento, si la hubo. Pero sí una enseñanza nos dejan estas airadas protestas de voces tan autorizadas y es que aunque se trate de retoques repintes hechos por mano maestra, son inaceptables; porque fuera de producir desequilibrio en los matices, pueden desvirtuar completamente al autor.

En Chile, la restauración es un oficio con historia muy breve. Hasta no hace muchos años fue ejercida solamente por pintores. Sus iniciadores serían, entre los más conocidos, el pintor don Enrique Lynch, que fué Conservador del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago y el coleccionista de pintura nacional don Luis Alvarez Urquieta, pero, en todo caso, ambos apoyaban sus conocimientos en su cultura general y en una que otra receta conseguida a hurtadillas de algún restaurador europeo o de alguna eventual publicación.

Con la creación de los Institutos de Restauración han desaparecido los misterios en que envolvían sus recetas los restauradores y el sigilo de sus manipulaciones.

Además, los pasos gigantes dados por la ciencia química en el campo del progreso científico, han bastado para que la restauración y la conservación hayan tomado, apoyadas en ella, la jerarquía de un arte, dentro del cual se puede sentar cátedra, de

modo que sepamos a ciencia cierta lo que está bien y cuándo está mal.

El "Istituto Centrale del Restauro" de Roma. "Max Doerner" en Munich y "L'Institut Royal du patrimoine artistique" de Bruselas, etc., por nombrar los centros pro conservación y restauración más importantes del mundo, han conseguido aunar a los hombres de ciencia, a la habilidad manual, asesorados por estetas e historiadores de arte, para aplicar los métodos más acertados tomando en consideración el clima, el material y la calidad del daño. No hay reservas ni fórmulas exclusivas. Allí todo es accesible a cualquiera, porque sólo existen el oficio, la experiencia y el criterio artístico del operador. Porque, en verdad, con las mismas herramientas y los mismos materiales se puede salvar una obra de arte, como puede destruirse; todo depende de la habilidad manual y el talento del ejecutante, guiado por un cerebro organizador. Es el caso del buen o del mal cirujano y porque no sólo existen enfermedades, si no más bien enfermos y el remedio o la intervención que pueden prolongar la existencia a uno, pueden ser dañosos para otro.

Con el mismo bisturí, tal como en las manos de aquél, puede dar la vida u ocasionar la muerte.

Los daños en la restauración pueden ser reparables o irreparables. Los reparables son más o menos aquellos de origen mecánico, así como hendiduras, laceraciones, roturas, soportes defectuosos o desprendimiento de color, etc. Irreparables son todos aquellos errores en que incurrió el artista mismo, como serían los producidos por alteraciones debidas al mal empleo de colores en la paleta o adopción de sustancias inadecuadas. Pero aún hay otros irremediables y éstos son los ocasionados por fatales restauraciones: quemaduras en el planchado, lavaduras del color; en general, por empleo de solventes inadecuados.

Antes de adentrarnos más en la restauración misma, quiero dejar en claro los términos lingüísticos y su significación, porque a menudo nos llevan a errores de concepto.

La restauración se divide en dos ramas que son: el **Restauro Pictórico** y el **Restauro Conservativo**. Ambas comúnmente se en-

lazan para producir un acabado trabajo en beneficio del admirador de una obra de arte, pero no, necesariamente.

Entre estas dos ramas de la restauración, la más importante es el **Restauo Conservativo**. Nadie podría discutir la necesidad de esta operación porque el objetivo es que la obra perdure para poder confiarla a las generaciones venideras en el mismo estado en que la hemos recibido o hallado; en cambio en el **Restauo Pictórico** tomamos en cuenta su apariencia estética en su representación pictórica y es entonces cuando suelen aflojar la tentación de la falsificación de las partes inexistentes, las veleidades de la moda y, por sobre todo, actúa la voracidad comercial con la realización de lo vendible o de lo bonito. En ese momento es cuando el restaurador debe imponer su personalidad, sus conocimientos de arte, su sentido estético y su honradez profesional para no ser seducido por el cliente. Desgraciadamente, la pintura es la más frágil de las artes y ha sido la más vapuleada. A nadie se le ocurriría insertarle cabeza o brazos a la Venus de Cirene, pero, en cambio, se logra sin escrúpulos transformar una pintura al gusto de su dueño.

Los implementos en el **Restauo Pictórico** son: los pinceles, los colores, los solventes y disolventes de barnices, de repintes, de colas, y bálsamos. Una pintura en tabla o tela puede estar en excelente estado de conservación tanto en su soporte como en su adhesión, pero su aspecto puede estar confuso debido a repintes u obscurecimientos de barnices. El barniz es un mal necesario en los cuadros porque los protege del polvo y de los insectos y al mismo tiempo reaviva los colores; pero, con los años, se oxida, dando un aspecto turbio y amarillento al conjunto, que obliga a levantarlo para colocarle otro. Pareciera que ésta fuera una operación fácil, en el mejor de los casos (pues no me refiero a cuando el restaurador se encuentra con barnices que nunca debieran haberse puesto), en cambio, se entra desde un principio en un campo polémico. Las escuelas están en desacuerdo. Algunas sostienen que una pintura debe limpiarse a fondo, es decir, al levantamiento total de todos sus barnices. Porque éstos con los años se han oxidado y han desvirtuado la pin-

tura y la llamada pátina del tiempo (a este propósito) sólo la da la mismísima pintura con su cristalización y el resto . . . es suciedad. Otras, como el Instituto del Restauo de Roma, sostienen que se debe llegar sólo hasta el barniz original (frecuentemente muy débil) porque, a pesar de todas las precauciones, siempre la pintura perderá algo en el momento menos pensado; ya un glacis o una media tinta desaparecerá en virtud del más débil de los solventes. Pero hay más: nadie puede impedir que un pintor logre el efecto deseado valiéndose de un barniz coloreado.

El secreto para obrar bien sería: saber **detenerse a tiempo** y contentarse con **el menos posible**.

Los florentinos, **que algo de pintura saben . . .** son partidarios de aplicar la restauración mecánica en el levantamiento de barnices, es decir, lo efectúan por medio de bisturíes en vez de solventes. Indudablemente tienen la ventaja de una mayor precisión para circunscribir la parte intervenida, limitando la restauración química. Bernard Berenson, el gran estudioso de arte, fue admirador de este sistema netamente florentino.

Muy a menudo, al levantarle los barnices a las pinturas antiguas, quedan al descubierto también los antiguos repintes o retoques, que en la mayoría de los casos han sido hechos al óleo y que por lo tanto han cambiado de tono, por la siguiente razón. Tomemos un cuadro al óleo. Por excelentes que sean los materiales empleados, la obra que a nosotros ha llegado no tendrá nunca el mismo matiz con que fue pintada, porque día a día los colores irán cambiando hasta llegar a cristalizarse, fenómeno que ocurre más o menos a los 70 años, en la medida de la carga de aceite que contenga el pigmento.

Este es un mal existente desde que los pintores dejaron de preparar sus colores y abandonaron la témpera. Los pomos de pigmentos al óleo que nos brindaron las fábricas deben, por fuerza, para que puedan ser comerciables, llevar una relativa porción de aceite que impida la sequedad por largo tiempo.

Ahora bien, en un cuadro pintado al óleo que tenga 100 años su imagen ya debe estar cristalizada. Y si se tiene necesidad de repintar o retocar en alguna parte que falte su pintura, y se re-

curre al **óleo fresco**, a pesar de estar dando el exacto matiz, desde ese mismo momento el añadido comenzará su trabajo de vaporización y cada día irá cambiando de tono hasta transformarse en una mancha en medio de una pintura ya inerte y, por lo tanto, invariable en su color.

Para que esto no suceda se ha recurrido a la **témpera**, a la **acuarela** o lisa y llanamente, como lo efectúan en los laboratorios de la National Gallery y Bruselas, al **óleo en pomo**, disecado el aceite y reavivándolo con trementina.

A propósito de la adopción del color en la restauración es fácil entrar en un terreno polémico y, por lo tanto, tocar un punto muy discutido en ésta materia.

¿Debe efectuarse la falsificación?, es decir, recurriendo a la igualdad de color en la parte intervenida, o ¿debe recurrirse a un matiz neutro, sólo para evitar la molestia que pueda producir ópticamente la masilla, o bien la tela de fondo al faltar el color? Este tema siempre ha suscitado polémicas.

El Instituto Centrale del Restauro de Roma, sostiene que es inaceptable la reconstrucción de la más mínima parte por medio del engaño y recurre a soldar las partes que falten por medio del "ripattino" que es un finísimo achurado con acuarela y por medio del cual se hace vibrar el color de las partes adyacentes. Por este medio sólo mirando muy de cerca se verá el trabajo de reconstrucción y se podrá circunscribir las partes que faltan de un original. En cambio, en el Louvre las pinturas intervenidas por su laboratorio aparecen como si nunca hubieran tenido un deterioro y sólo podrán verse estos repintes a la luz ultravioleta, que tiene la propiedad de delatar con fluorescencia las manos extrañas que rehicieron las faltas de pintura. En München es un color neutro el que cubre los enmasillados cuando éstos son grandes. Sólo en un punto todos están de acuerdo; que no se puede rehacer con pintura las partes vitales de una obra, como sería una cara, una extremidad, etc. Creo que lo más acertado sea dejar al criterio de un restaurador ilustrado la modalidad. Será él quien deba sopesar si la obra forma parte de un Museo y donde el público sólo querrá ver nada más que el original sin

ningún agregado. Si la pintura constituye una obra maestra, o bien una meramente decorativa, deberá discernir hasta qué punto la imperfección pueda disminuir la belleza del original y finalmente tendrá presente en todo momento el respeto que se debe a una obra de arte, no alterando en nada el original ni aun con el mejor ánimo de mejorar o embellecer.

En el Restauro Conservatorio existen dos medios que generalmente se complementan necesariamente, y son el **Restauro Conservatorio Mecánico** y el **Restauro Conservatorio Químico**. Esta restauración se refiere principalmente a los soportes, sean éstos telas, tablas, muros, cartones, metales o papeles.

Por tanto, los procedimientos son de gran variedad. En Chile, comúnmente las pinturas se encuentran sólo en soportes de telas y tablas; de modo que me referiré especialmente a éstos y ocasionalmente, debido a su interés actual, trataré sobre los de muro.

Tanto las tablas como las telas están expuestas a la pudrición y para remediar se recurre al transporte a otra tela o a otra tabla, pero jamás a un soporte diferente al que tenía originalmente. Es una operación que da gran seguridad en el trabajo, y, en líneas generales, consiste en asegurar la pintura adhiriéndola con cola a papeles y velos de lino, para en seguida con ayuda de bisturíes, formones o lijas según el soporte, hasta que la pintura quede liberada por su reverso y solo guarnecida por la preparación de yeso, tiza o lo que sea. Aun esta preparación, si es necesario, puede cambiarse.

En la mayoría de los casos no se recurre a una medida tan drástica; en cambio, se reentela, lo que significa adherir a la tela vieja, previamente lijada y limpia, una nueva. El equivalente en las tablas son los injertos, o bien, el engatillado, que puede efectuarse con madera o materiales plásticos. Esta última modalidad es usada en Inglaterra con excelentes resultados, para reforzar la tabla y evitar el alabeo.

Tanto el transporte como la reentela, poseen otra virtud, que se materializa en consolidar la retícula de pintura que se desprende de su preparación, sobre todo en los casos en que esta falta de adhesividad es general. Este resultado puede también

obtenerse si el desprendimiento es localizado solo en algunas partes, por medio del consolidamiento con pasadas de adhesivos por el anverso e inyecciones de cola, que terminarán con un planchado por medio de espátulas térmicas, o lisa y llanamente, con fierros de aplanchar.

Antes de terminar con este capítulo, en el que me he referido al transporte y la reentela en general, debo advertir que toda mixtura usada, igualmente que el soporte, debe poseer propiedad reversible, es decir, que si se hiciera necesario con el transcurrir de los años efectuar una nueva intervención, pueda deshacerse lo hecho, sin un posible peligrar de la retícula pictórica; por lo tanto deben desecharse en los soportes, las maderas prensadas, los metales o similares.

Pertenecen igualmente a la Restauración Mecánica el "STACCO" y el "STRAPPO" de las pinturas murales, términos en italiano que aún no tienen un equivalente en nuestra lengua. El "Stacco" es el desprendimiento de la pintura de un muro con todo o parte de su aparejo de albañilería, que necesariamente tiene una pintura sobre un muro de ladrillo o de piedra; en cambio el "Strappo" es el desprendimiento **violento** sólo de la retícula de pintura. En ambos casos la pintura estará adherida fuertemente con cola a una finísima tela reforzada, igualmente, por una tela gruesa, que servirá como soporte durante el trabajo. Gracias a estos procedimientos, se han podido salvar innumerables obras murales etruscas, romanas y renacentistas que estaban en peligro, debido ya sea a la humedad, al mal estado de las murallas o en lugares inadecuados o peligrosos. Casos curiosos se han producido continuamente en el desprendimiento por medio del "Strappo", que, por lo demás, no cuenta en general con el beneplácito del Instituto del Restauro de Roma, por razones artísticas; pues esta modalidad que se estaba haciendo muy común en Italia por la facilidad y rapidez del trabajo, desfigura ligeramente la calidad del "afresco", porque no teniendo el suficiente cuerpo la pintura, al ser adherida a una superficie plana y diferente pierde las imperfecciones originales de textura, en detrimento de su calidad. Pero, en compensación, los "afrescos" estaban o están dando crías.

Sucede que al levantar la retícula pictórica deja en el muro el dibujo corrientemente llamado **Sinopia**, nombre que se le ha dado por la calidad y procedencia del material rojo pompeyano, con el cual los maestros dibujaban y que era traído del pueblo de **Sinope**, en Asia Menor.

A veces, al desprender éstos aparecen otros debajo, debido a arrepentimientos del artista, como ha sucedido en los "afrescos" del Cementerio Monumental de Pisa y no pocos tenían color, que subsiguientemente habían sido recubiertos por sus discípulos y ayudantes con una nueva capa de albañilería. De este modo el patrimonio artístico de Italia se ha enriquecido numéricamente en los últimos años.

Nos quedaría solamente, para terminar un vistazo de conjunto a la restauración, preocuparnos a grandes rasgos del **Restaurativo Químico**.

En la química está apoyada literalmente toda la restauración moderna. El empleo de los materiales sintéticos ha revolucionado todas las escuelas, porque los sustitutos creados por el hombre han resultado más eficaces y con menos riesgos que los brindados por la naturaleza en forma primaria. Los laboratorios de química han aportado en esta materia una ayuda preciosa, pues han logrado envejecer artificialmente sus creaciones por centenas de años para saber su comportamiento a través del tiempo. Materiales insustituibles, como eran las ceras de abeja, la goma d'amar, etc. han sido fabricados, junto a una numerosa cantidad de solventes, diluyentes y variados compuestos de los cuales ya no se podría prescindir.

En la catástrofe de Florencia del 4 de Noviembre del año 1966 hubo una resina sintética acrílica: el Paraloid B. 72, que por sí sola pudo salvar millares de obras maestras de la humedad que amenazaba terminar por todas partes con pinturas cumbres de la humanidad.

A manera de corolario de la importancia de la restauración y de un hecho que conmovió al mundo, ocuparé algunas líneas para referirme a la antes mencionada catástrofe de Florencia y de la cual fue testigo el suscrito. Jamás los restauradores tuvie-

ron un mayor compromiso y responsabilidad como en aquella ocasión. Un diluvio prácticamente sepultó en un lodazal a la más rica y bella ciudad del mundo, hasta alcanzar en algunos barrios una altura de siete metros de agua fangosa. Prácticamente toda la ciudad quedó sumergida hasta sus segundos pisos. El espectáculo fue apocalíptico, no por el número de víctimas humanas que sucumbieron, pues fueron pocas, sino por las tremendas pérdidas y estragos ocasionados en sus monumentos.

Ante la impotencia de los florentinos y del mundo entero, que veían desplomarse cuadras enteras de edificios medievales o del Renacimiento; en medio de la desesperación de los artistas de todas las naciones, que veían desaparecer, en el pestilente fango, las maravillosas pinturas de los museos e iglesias; de un millón quinientos mil manuscritos miniados e incurables; la colecciones de los palacios privados y anticuarios; la destrucción de preciosos muebles, tapicerías y colecciones arqueológicas.

Jamás la cultura artística había recibido un golpe tan rudo ni durante la más cruentas guerras. Pero surgió la esperanza de inmediato sobre el caos, gracias a todos los laboratorios de restauraciones del mundo que destacaron en Florencia sus mejores expertos. Millares de muchachos de las más variadas nacionalidades fueron voluntarios para colaborar con los restauradores sin recibir sueldo. Verdaderos puentes aéreos —no había tiempo que perder— trajeron los materiales y herramientas de restauración que escaseaban en Italia.

Desde las enormes instalaciones de aire acondicionado, hasta las resinas y el papel secante, Alemania enviaba miles de una especie de lanzallamas, pero no para secar, sino más bien para extraer la humedad de los muros y controlarla. Luego vino una verdadera avalancha de ayuda pecunaria. Se necesitaban cifras monstruosas para costear gastos. Sudáfrica apadrinó el Duomo, Austria se hizo cargo de las restauraciones de armas del Bargello. Norteamérica de los "afrescos" del Giotto, Botticelli y Ghirlandaio de Santa Croce, Ogni Santi y Santa Maria Novella. Sería interminable enunciar la ayuda de cuarenta y siete estados, entre ellos Chile, cuyo aporte supe por medio de un funcionario del

Ministerio de Relaciones Exteriores de Italia, quien me agregó que lo habían recibido con verdadera emoción sabiéndolo de un país tan lejano y de recursos limitados. Se sentía un escalofrío de orgullo ante el gesto de nobleza de esta humanidad que ya muchos creen insensible y materializada.

La labor de paciencia continuará por lo menos por 15 años aún, centralizados en el gran taller montado en la Limonaia de Palacio Pitti y Palacio Davanzatti de aquella ciudad.

Lo ratifico así pues, una vez más que en este arte de la conservación, el restaurador está comprometido no con un Estado, ni siquiera con un cliente; está comprometido con la obra misma, pues asume una responsabilidad que es ajena al comitente, porque la obra de arte no le pertenece a nadie en particular, ni siquiera a una generación. La obra de arte no reconoce dueño. Se es servidor de ella como simple detentor y para ello el restaurador debe poseer una formación tecnológica obediente a los centros de estudios, desechando toda improvisación y espíritu de comercio.

En nuestro país largo y escabroso, en que se dan todos los climas y siempre expuesto a violentos movimientos telúricos, las obras de arte como la pintura, están siempre expuestas a todos los daños, a todos los accidentes. De aquí la importancia, para los fines de conservación de su rico patrimonio artístico, de centros o talleres de restauración responsables desde el punto de vista científico y técnico, capaces asimismo de interpretar la compleja estructura de un estilo o de una tendencia de la plástica. Fue justamente en ocasión del terrible terremoto de Concepción, en 1939, que el autor de estas líneas viajó a Europa y más particularmente a Florencia —en donde ya había residido por algunos años— a estudiar restauración en el Laboratorio de Giannino Marchig. Vuelto a Chile, abrió un modesto taller en donde se formaron Jorge Basaure Echevers— hoy profesional reconocido en el país y el extranjero— Abel Buvinich y otros de promisorio porvenir. En 1966, el suscrito volvió una vez más a Europa, en esta ocasión invitado por diversos laboratorios e institutos afamados en el mundo, tales como “L’Institute Centrale del Restauro” de

Roma, el "Doerner Institut" de München, el "Institute Royal du Patrimoine Artistique de Bruselas", la "National Gallery Laboratory" de Londres, el "Real Laboratorio de Conservación de Iconos" de Atenas, entre otros. Estas visitas estuvieron guiadas fundamentalmente por el afán de obtener las nuevas técnicas y adquirir los implementos y materiales por ellas requeridos. Actualmente este equipo de restauradores habrá de emprender, financiado por las Naciones Unidas, los trabajos por efectuarse en el altiplano chileno, donde se hallan valiosas obras de caballete y murales de indiscutible valor que vendrán a enriquecer el patrimonio artístico de Chile. Estas obras del altiplano chileno, en peligro de desaparecer, serán conservadas para la Cultura de nuestro país gracias al avance del arte de la conservación y la restauración.