

¿QUE HA DE SUCEDER CUANDO EMPRENDE LA RESTAURACION EL QUE CARECE DE SOLIDOS PRINCIPIOS?...

M^o Dolores Ruiz de Lacanal Ruiz-Mateos.

INTRODUCCION.

A las puertas del siglo XIX la Conservación y Restauración en España entra en la modernidad. El dictamen de Goya llevado a cabo con motivo de unas restauraciones de pinturas realizadas en el Palacio del Buen Retiro por Angel Gómez Marañón fechado el 2 de enero de 1801 es un documento de interés a partir del cual la comunicación analiza aspectos relativos a ésta transformación: el control de las restauraciones por la Academia y el nuevo criterio de Restauración.

Goya deja expresada una pregunta que se pretende responder ¿Que ha de suceder cuando emprende (la restauración) el que carece de sólidos principios?. A partir de ella se reflexiona sobre la situación del Restaurador en el Taller de Restauración español, su perfil profesional y su cualificación para realizar la labor.

¿QUE HA DE SUCEDER CUANDO EMPRENDE LA RESTAURACION EL QUE CARECE DE SOLIDOS PRINCIPIOS?...

Considerándose de interés el estudio de la crítica a la restauración para comprender el perfil del restaurador y su formación se recogía del libro de Alessandro Conti una referencia contenida en nota a pié de página correspondiente a una carta escrita por Goya, donde se expresa la siguiente cuestión: “ Y si ésto se cree indispensable en un artista consumado, ¿Que ha de suceder cuando lo emprende el que carece de sólidos principios?.

(Alessandro Conti, 1988:347).

El texto aludía a la necesidad de unos sólidos principios para emprender la restauración, ¿pero a que principios se refería, a que contenidos de formación o que cualificación?.

Era el primer texto español encontrado en la investigación que aludía a la necesidad de una cualificación para la restauración, lo que indicaba y daba fé de cierta preocupación por la formación del restaurador en España en el paso del siglo XVIII al siglo XIX.

Así quedó recogido. Después de éste texto se abría una laguna sin alusión al tema para aparecer datos al respecto en la obra de Vicente Poleró y Toledo ya a mediados del siglos XIX referidos a formación y los conocimientos necesarios para el Arte de la Restauración.

Se convertían por tanto en dos referencias claves para el estudio de la formación del Restaurador y el interés por el primero, llevaba a la búsqueda del documento original y completo. Su detenida lectura venía a demostrar la magnitud de las palabras de Goya y pasaba a constituirse en pieza clave para entender el cambio de concepto de Conservación y Restauración en el contexto español, el nacimiento de la Conservación moderna, el perfil del Restaurador trazado por la Academia y su cualificación.

La brevedad y sencillez, además de la franqueza natural, animada por

el sentimiento, de las palabras de Goya y la necesidad de que el lector contemple ese original completo y no solo un fragmento fuera de su contexto, da licencia para recogerlo, en la certeza de que se trata no de unas palabras sino de un documento.

DICTAMEN DE GOYA SOBRE RESTAURACION DE PINTURAS.

(Archivo Histórico Nacional, Sección de Estado, leg. nº 4824)

Excmo, Sr: En cumplimiento de la R.O. que V.E. se ha servido comunicarme con fecha de 30 de diciembre último para que informe acerca de los cuadros que se halla encargado a don Angel Gómez Marañón, reconociendo los que ha pasado a lienzos nuevos y los que ha lavado y refrescado, y manifestando las ventajas o detrimentos que puedan padecer las pinturas por esta composición, examinando el método y la calidad de los ingredientes que emplea para su lustre, debe exponer a V.E. que, habiendome presentado inmediatamente en el Buen Retiro, ví y consideré con la mayor atención los trabajos de aquel artista y el estado de los cuadros, entre los cuales se me ofreció el primero el de Séneca, que tenía en maniobra para limpiarlo y hecha ya la mitad de su lustre y bruñido.

No puedo ponderar a V.E. la disonancia que me causó el cotejo de las partes retocadas con las que no estaban, pues en aquellas se había desaparecido y destruído enteramente el brío y valentía de los pinceles y la maestría delicados y sabios toques del original que se conservan en éstos; con mi franqueza natural, animada del sentimiento, no le oculté lo mal que me parecía. A continuación se me mostraron otros, y todos igualmente deteriorados y corrompidos a los ojos de los profesores y de los verdaderos inteligentes, porque además de ser pretexto de su conservación más se destruyen, y que aún los mismos autores, reviviendo ahora, no podrían retocarlas perfectamente causa del tono rancio de los colores que les da el tiempo, que es también quien pinta, según máxima y observación de los sabios, no es fácil retener el intento instantáneo y pasajero de la fantasía y el acorde y concierto que se propuso en la primera ejecución, para que dejen de resentirse los retoques de la variación. Y si ésto se cree indispensable en un artista consumado, ¿Que ha de suceder cuando lo emprende el que carece de sólidos principios?.

Por lo tocante a la naturaleza de los ingredientes con que se dá lustre a las pinturas, aunque pregunté de cuáles se valía, sólo me anunció que era clara de huevo, sin otra explicación; de suerte que conocí que se formaba misterio y había interés en ocultar la verdad; pero entiendo que no merece el asunto ningún examen, y que como todo lo que huele a secretos, es poco digno de aprecio.

Tal es el dictamen que con brevedad y sencillez, sujeto siempre a mejores luces y conocimientos, pongo en la consideración de V.E. aprovechando la oportunidad para ofrecerle mi respeto.

Nuestro Señor guarde a V.E. muchos años. Madrid, 2 de enero de 1801.

Francisco de Goya.

Excmo. Señor D. Pedro de Cevallos

(Recogida por Francisco Zapater y Gómez, 1860:63).

Goya, en el año 1801 en que lleva a cabo el dictamen no es un crítico casual o esporádico de la restauración de una pintura, sino un miembro de

la Academia, que tiene la responsabilidad frente a la misma de hacer una valoración de la labor del restaurador.

Recuérdese que a la Real Academia “se le atribuían ya funciones relacionadas con la defensa de los valores artísticos” desde 1777 y que por la Real Cédula de 6 de junio de 1803 quedaría confirmada como organismo real encargado de la Tutela de los monumentos del Reino, estando bajo su control tanto la actividad artística como la restauración. (Barrero Rodríguez Concepción, 1990:33).

La relación de Goya con la Academia se había decantado lentamente: pintor de cámara de Carlos IV, pasaba a expresarse a favor del control de la Academia, negándose a ser controlado por otros pintores de su misma categoría (Francisco Zapater y Gómez, 1860:27). Posteriormente accedía al cargo de director (Francisco Zapater y Gómez 1860: 58-59), quedaba encargado de nombrar los cargos mediante valoración de los méritos académicos (Zapater y Gómez, 1860: 33-34) y pasaba a controlar a pintores y artistas restauradores. Con ésta responsabilidad presentaba Goya a la Academia un informe sobre la labor de restauración llevada a cabo por Angel Gómez Marañón, teniendo que expresar si era llevada a cabo según y conforme “a las reglas de la pericia y el arte”.

En éste sentido el dictamen de Goya es uno de los primeros informes de Restauración del contexto español. Recuérdese que en el panorama europeo, concretamente en Italia, los primeros informes de restauración se llevaron a cabo a finales del siglo XVIII en Venecia en el Taller de Restauración de la recién nacida colección pública de pintura (Alessandro Conti, 1988: 154-178).

¿Cual era la situación del Restaurador español, cómo estaba formado el Taller de Restauración? ¿Existía en España una Escuela de Restauración como ocurrió por éstas fechas en Venecia?. (Alessandro Conti, 1988: 154-178).

Retrocediendo unos años, debemos situarnos en el Taller de Pintura, también taller de Restauración de las colecciones reales, donde acaba de morir Andrés de la Calleja. Andrés de la Calleja había sido sucesor de Juan García Miranda, y estaba dedicado a la restauración. Había accedido a ser pintor de cámara, igual que su antecesor y fué también director de la Academia.

Con estos dos restauradores, García Miranda y Calleja había quedado establecido en España el Taller de Restauración bajo la dirección y orientación primera de Antonio Rafael Mengs.

A la muerte de Andrés de la Calleja cinco son los aspirantes a sucederle: Mariano Salvador Maella, Francisco Bayeu, Jacinto Gómez, Nicolás Lameyra y Antonio Marcos Escudero. La investigación llevada a cabo por María Luisa Barrero Sevillano (1980: 477) aporta los detalles de los méritos que alegan los aspirantes. Distinciones de la Academia y sociedades culturales conforman el curriculum de Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella, éste además ofrece sus servicios gratuitos. Jacinto Gómez alega sus experiencias en el Arte de la Restauración y solicita el título, sueldo y estudio. Nicolás presenta una relación de las restauraciones realizadas, bien como discípulo de Juan García de Miranda, bien a las ordenes de Antonio Rafael Mengs, bien por encargos de la nobleza del momento.

Estudiado el curriculum de los aspirantes se observa y así lo refiere María Luisa Barrero que por méritos profesionales era Jacinto Gómez quien debía ganar la plaza, sin embargo el prestigio de los pintores de cámara Bayeu y Maella, “inclinó la balanza y son ellos los que consiguen el cargo” (M. L. Barrero, 1980:477).

Los pintores de cámara se ofrecen a hacer las restauraciones sin sueldo conformándose con el estudio y al ganar el cargo se define el nuevo perfil del Restaurador español: el Artista, pintor de prestigio y mérito.

Encontramos por tanto en el contexto español cierta semejanza con la situación del restaurador francés coetáneo en el tiempo, es decir, la valoración profesional no se realiza a partir de su actividad como restaurador antes bien como pintor. Esto recuerda las palabras expresadas por Picault en el Museo de Central de las Artes de París en fechas próximas: "Haré todo lo posible por oponerme al concurso, porque no buscamos talentos superiores. La superioridad del talento se debe a la dirección y a la supervisión sobre aquellos menos dotados, pero no a la calidad del propio trabajo". (Alessandro Conti, 1988, 208-209).

La problemática del restaurador se ha decantado haciéndose clara la ruptura en el proceso de profesionalización del restaurador español. En contrapartida la disciplina se ha configurado y al quedar asociados el perfil del artista y del restaurador ha nacido el Arte de la Restauración.

Las labores de restauración quedan asociadas al artista pintor y los artistas restauradores son nombrados ayudantes.

Al término del concurso : Estos son Nicolás Lameyra y Jacinto Gómez. Lameyra sería sustituido más tarde por Angel Marañón, siendo por tanto el ayudante de Maella.

Esta situación es interesante en un doble sentido, por un lado demuestra que a la muerte del encargado de las restauraciones Andrés de la Calleja, la Academia no saca a concurso una plaza de "Restaurador". Maella y Balleu demuestran el interés por ocupar el

Taller antes que interés por la propia restauración, y los restauradores quedan considerados ayudantes del pintor-restaurador antes que restauradores de profesión.

A finales del siglo XVIII se comprueba que el perfil del Restaurador no sigue como ocurre en Venecia el proceso de profesionalización. Por otro lado participa de la problemática del restaurador francés: el perfil se traza sobre el Artista de méritos y prestigio como pintor, quedando el conocedor del oficio, en la condición de ayudante del anterior.

Esta es la situación del Restaurador español en la fecha del informe estudiado. Don Angel Marañón es por tanto el ayudante de Maella, su plaza la ha obtenido por concurso de méritos, si bien es cierto que no se consideró su experiencia en el oficio, sino su mérito de pintor. Es como dice Goya "Un artista consumado".

El informe de Restauración de Goya expresa sin embargo claramente la impericia, misterio y ocultismo con que se está llevando a cabo las restauraciones. ¿Porqué si es persona de mérito y artista consumado declara Goya que son imperitas sus restauraciones?.

Estos son sus argumentos y consideraciones:

Los tratamientos empleados por el restaurador son lavados, refrescados, pasados a nuevos lienzos, retoques, lustre y bruñido, pero no puede informar sobre cómo, con que procedimientos y materiales se están llevando a cabo dado el ocultismo y misterio manifestado.

Se están dando retoques que "destruyen el brío y la valentía de los pinceles y la maestría de delicados y sabidos toques" del mismo.

Por otro lado, existen disonancias entre las partes retocadas y las originales, siendo no sólo discernibles e identificables sino que ha creado contrastes e irregularidades.

Goya en su informe enjuicia la calidad de una restauración de estilo y añade algo más que señala el sentido de la modernidad de sus palabras.

Defiende la no intervención como medida de conservación: "cuanto

más se toquen las pinturas con pretexto de su conservación más se destruyen”.

Rechaza cualquier idea de enmienda, mejora o retoque incluso por el propio autor de la obra, argumentando el tiempo media entre el autor y el presente, el tiempo pintor. “Aún los mismos autores, reviviendo ahora, no podrían retocarlas perfectamente a causa del tono rancio de los colores que les dá el tiempo”.

Con estas consideraciones hace público Goya el espíritu moderno de la Conservación y Restauración de Obras de Arte, recogiendo sus principios esenciales: no a los misterios y ocultismos, no a la mejora, no a los arreglos y en caso de llevarse a cabo una restauración defender el original, porque la armonía entre las partes retocadas y originales es un reto imposible, porque la obra no es ya la que dejara el autor, sino la obra del tiempo, que también pinta.

La pincelada que falta, deteriorada o destruida es ya una pincelada perdida “de un momento instantáneo y pasajero de la fantasía”, acorde y concertada en la primera ejecución. Ponerla son ya los retoques de la variación.

Recuérdese las palabras del inglés romántico Fiorillo expresadas en el año 1800 “La obra de arte es una unidad indivisible y por tanto irrecuperable” (R. H. Marinijsen, 1967:56) o los argumentos del escultor Cánovas defendiendo la no restauración y la imposibilidad de imitar “las maneras antiguas” (Paul Philipot, 1990: 495)

La pincelada instantánea, el signo de un momento y pasajero gesto, define el espíritu del artista moderno: Goya es pintor de unas pinceladas, que son pinceladas únicas y propias y en ellas está el mismo. La aceptación del tiempo que media entre el artista restaurador y el artista creador, la apreciación del tiempo destructor y pintor, muestra la conciencia histórica y un nuevo sentir de lo original, lo auténtico y lo artístico.

D. Angel Gómez Marañón es “un artista consumado” al que no le faltan sólidos principios pero aún así su intervención es disonante a los ojos del artista-crítico que tiene un nuevo concepto de lo original, lo auténtico y lo artístico.

BIBLIOGRAFÍA.

ALESSANDRO CONTI, Storia del Restauro e della conservazione delle opere d'arte. Ed. Electa, Milán, 1988.

BARRERO RODRIGUEZ, CONCEPCIÓN, La ordenación jurídica del Patrimonio Histórico, Instituto García Oviedo, Universidad de Sevilla, Madrid, 1990.

BARRERO SEVILLANO, M.L. “La restauración de Pinturas de las colecciones reales durante el siglo XVII”. Revista Archivo Español de Arte, Madrid, 1980, págs. 467-490.

BUENDIA, ROGELIO Y PEÑA, ROSARIO, “Goya académico”, IV Jornadas de Arte “El Arte en tiempos de Carlos III” Departamento de Historia del Arte “Diego Velazquez”, Centro de Estudios Históricos C.S.I.C. Madrid, 1989, Ed. Alpuerto, Madrid, 1988, pág. 306.

MARINIJSEN, R.H., Degradation, Conservation et Restauration de l'oeuvre d'art, Ed. Arcade, Bruselas.

PHILIPPOT, PAUL, Penétrer l'art restaurer l'oeuvre. Une vision humaniste. Hommage en forme florilège, Ed. Groeninghe, Bélgica, 1990.

POLERO Y TOLEDO, VICENTE, Arte de la Restauración. Observaciones relativas a la restauración de cuadros, en “Aportaciones a la Historia de la Restauración. Reimpresión de los tratados de Poleró y de la Roca con los informes del restaurador Gato de Lema”, DIAZ MARTOS, en Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, núm.12, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección

General de Bellas Artes, Madrid, 1972, págs. 101-145.

ZAPATER Y GOMEZ, FRANCISCO, Colección de cuatrocientas cuarenta y nueve reproducciones de cuadros, dibujos y aguafuertes de Francisco de Goya precedidos de un epistolario del gran pintor y de noticias biográficas. Ed. Saturnino Calleja, S.A. Madrid, 1860.