

Goya. Pionero de la teoría de la Restauración Científica en España.

Apellidos, nombre	Carabal Montagud, María Ángeles ¹ (macamon@crbc.upv.es) De Miguel Molina, María ² (mademi@omp.upv.es) De Miguel Molina, María Blanca ³ (bdemigu@omp.upv.es)
Departamento	¹ Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales ^{2,3} Departamento de Organización de Empresas
Centro	Universitat Politècnica de València

Índice

1. Resumen de las ideas clave
2. Introducción
3. Objetivos
4. Evolución del concepto de restauración
5. Cartas de Goya a Pedro Cevallos Guerra en 1801
 - 5.1. Contextualización
 - 5.2. Los dictámenes de Goya
6. Cierre
7. Bibliografía

1 Resumen de las ideas clave

La visión de Goya sobre la restauración de Bienes Culturales es precursora en su época en España y sienta las bases para comprender la disciplina tal y como se desempeñará en el siglo XIX y posteriores.

En la historia de la restauración, se han realizado en España toda una serie de intervenciones que han actuado sobre el original modificándolo, en base a operaciones como limpiezas, reintegraciones, cambios de soporte, amputaciones, etc. Todas ellas han ido destinadas a la conservación o mejora de la obra pero, en ciertas ocasiones, los efectos de las mismas no han sido del todo positivos.

La puesta en valor del concepto de pátina durante los siglos XVII y XVIII en Europa, principalmente en Inglaterra, como aspecto significativo de envejecimiento de la materia pictórica, tiene en Goya a unos de sus defensores en la Real Academia de San Fernando de Madrid, teniendo en cuenta su tan citada máxima, que ha llegado a la actualidad: “el tiempo también pinta”.

El artista polifacético era consciente de que las obras, tal y como las conocemos en la actualidad, son un compendio de vicisitudes históricas desde el momento de su creación y que cualquier tipo de intervención restaurativa puede modificarlas o incluso anularlas. Con ello, cualquier acto de restauración, principalmente la limpieza, podría llegar a transformar la historia del arte, en una época en la que el principal modo de trascender de la obra era mediante su propia supervivencia.

Goya denuncia las intervenciones llevadas a cabo por los restauradores de la Real Academia de finales del siglo XVIII, en dos cartas enviadas a Don Pedro Cevallos Guerra, adelantándose en España a conceptos que ya se daban por sentado por corrientes europeas y que serán los cimientos teórico-prácticos de la restauración actual.

2 Introducción

Las teorías de Francisco de Goya sobre la restauración de Bienes Culturales, impregnadas en dos textos escritos por el artista, son pioneras en su época y son las que sientan las bases de la restauración en la modernidad para comprender la disciplina científica actual.

Los Dictámenes de Goya sobre las restauraciones de cuadros, a cargo de D. Ángel Gómez Marañón y de D. Marcos Escudero, remitidos a D. Pedro Cevallos Guerra, Secretario de Estado, mediante dos cartas fechadas en 1801¹, hacen referencia a una visión de la restauración novedosa en la época y rompedora, dado que crea una profunda escisión entre la visión artesanal de la restauración y su vertiente científica o institucional.

A continuación se expondrá un recorrido histórico del concepto de restauración, teniendo en cuenta la evolución de la misma hasta llegar a la época de Goya, siendo fundamental para la Historia del Arte, puesto que cada modo de intervenir influye sustancialmente en la visión actual de las obras y en la percepción que en la actualidad se tiene de ellas.

3 Objetivos

El objetivo principal del presente texto es:

- Diseñar un espacio de reflexión respecto a las cartas de Goya y su repercusión, en su contexto histórico.

Para ello, los objetivos específicos son:

- Examinar los diversos conceptos de la restauración a lo largo de la historia.
- Recopilar e integrar las diversas teorías de intervención, convergentes en el s. XIX.
- Componer el contexto que impulsará el cambio de la restauración en el siglo XX.

4 Evolución del concepto de restauración

La visión histórica del concepto de restauración de la época de Goya, es fruto de una evolución de la percepción de los criterios de la misma.

La que podríamos denominar **“primera” concepción de la restauración es la vertiente artesano –artística**, que era la realizada en los talleres de los gremios artesanales, cuyo origen se encontraba en el medievo, con unos criterios marcadamente utilitarios, cuya función era devolver el uso o culto a la obra, o modificarla con diferentes finalidades, principalmente por modas. Las restauraciones de las obras se efectuaban en los mismos talleres en los que se realizaban². En este contexto los artistas/restauradores se convertían en artesanos, dependientes de una estructura jerárquica, en la cual entraban como aprendices, tras años de práctica y aprendizaje pasaban a ser oficiales, alcanzando el grado de maestro únicamente los familiares directos o yernos del maestro de taller.

Esta vertiente de origen medieval era la única utilizada, tanto para la realización de obras, como para la restauración de las mismas, **hasta que Brunelleschi genera una ruptura** en la Historia

¹ “Carta de Francisco Goya a Pedro Cevallos” Archivo Histórico Nacional, leg. 4.824. 2 de enero de 1801. Madrid.
“Carta de Francisco Goya a Pedro Cevallos sobre la manera de intervenir en la Restauración de Pinturas” Archivo de R.A.B.A.S.F., Legajo en Carpeta 2.2. Secretario General. Legados y Donativos. Donativo de Plácido Arango. 29 de julio de 1801. Madrid.

² En M.A. Carabal Montagud, *Rescatando Viciana: Talleres artesanos y memoria. Pasado y presente de la restauración*, Tesis Doctoral U.P.V, Biblioteca Central, Signatura B 7-2/06722, 2009, p. 39.

del Arte, en el año 1434, “negándose a pagar la cuota al gremio de Arte dei Maestri de Pietra e Legnani”³. Al salir indemne de este *impasse*, mediante el pago de la correspondiente multa, asumido por el aparato catedralicio, liberándolo de prisión y finalizando la cúpula de la catedral de Florencia sin el impedimento del gremio⁴, se crea esta escisión, que va a abrir paso a la **nueva visión del artista humanista**, diferenciándola claramente de las estructuras gremiales, tanto en la formación como en la valoración de su *status* social.

La restauración cambia con la llegada del **Renacimiento**, dado que se dan varios factores que conducen a una gran valoración de la Antigüedad Clásica y a un gusto por el coleccionismo, la conservación, restauración e incluso falsificación de sus vestigios descubiertos. La arqueología cobra especial importancia en esta época de hallazgos de esculturas, pinturas, monumentos, inscripciones votivas, etc. Hay diversidad de criterios a la hora de restaurar las obras, pero en líneas generales surge una distinción, a la hora de intervenir, **entre el valor estético de las obras y su valor histórico**⁵, dicotomía que se retomará en la historia de la restauración, puesto que se adelanta a las teorías de Riegl, de principios del s. XX, respecto al valor conmemorativo de los monumentos⁶. También en este periodo se realizan reintegraciones de zonas perdidas de las obras escultóricas –brazos, piernas, torsos- y, aunque no correspondan unas con otras, se ensamblan para crear nuevas obras⁷ que tendrán valor en el mercado coleccionista privado, ávido de vestigios de la Roma Imperial y de sus antecesores. Ante este panorama de mutaciones de las obras nace la crítica a la restauración de Giorgio Vasari⁸. Este hecho coincide con las primeras intervenciones con materiales reversibles, como por ejemplo la integración del brazo del Laocoonte por parte de Montorsoli, en 1532, lo cual indica un respeto por la obra de arte original, como obra maestra, siendo un caso precursor de teorías posteriores de la restauración científica.

No obstante, **tanto en el Renacimiento como en el Barroco**, persistirá la corriente de la restauración gremial al culto, cobrando especial fuerza en este segundo periodo con el Concilio de Trento. Con ello, los añadidos de paños de pudor, los adecentamientos, las limpiezas excesivas, los cambios estéticos de las obras de arte y demás modificaciones en la integridad de la obra, se realizaban en pos de su conservación⁹-. Ejemplo principal de ello es el conocido caso de los paños púdicos en el Juicio Final de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel.

Pese a los avances y retrocesos en el concepto de restauración, contextualizados en cada época singular, **en el Barroco encontramos tratados para la realización de limpiezas** en las pinturas, que tratan de recopilar los procesos empleados. Este hecho es un gran avance, dado que si algo caracteriza a los restauradores de los talleres gremiales es su secretismo histórico respecto a las recetas empleadas. Los procesos pasaban de padres a hijos, pero no tenían difusión.

Desde el punto de vista de la restauración actual, los materiales que aparecen en estos tratados – entre otros *Pictoria Sculptura et quae subalternum artium* de Turquet de Mayerne (1620),

³ En A.M. Macarrón Miguel, *Historia de la conservación y la restauración. Desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Tecnos, Madrid, 2004, p. 130.

⁴ En R. y M. Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 21.

⁵ En A.M. Macarrón Miguel, *op.cit.*, pp. 127-137.

⁶ A. Riegl, *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*, traducción de Ana Pérez López, Machado Libros, La balsa de la Medusa, 3ª ed., Madrid, 2008.

⁷ M.D. Ruiz de Lacanal, *El conservador-restaurador de bienes culturales: historia de la profesión*, Síntesis, Madrid, 1999.

⁸ M.D. Ruiz de Lacanal, *op. cit.*

⁹ Molano, *De Historia Sanctorum Imaginum et Picturarum pro vero eorum usu contra abusum. 1594*, citado en A.M. Macarrón Miguel, *op.cit.*, p. 177.

L'Academie de la Peinture de La Fontaine (1679), *Arte de la Pintura de Francisco Pacheco* (1649), *El Museo pictórico y escala óptica de Antonio Palomino* (1715-1724)- resultan curiosos, puesto que recomiendan desde el orín o la leche hasta la lejía, pero no debemos olvidar que todas ellas, en diferentes proporciones y recetas, han sido materias empleadas desde la Antigüedad Clásica.

Paralelamente **surgen voces en Italia e Inglaterra que denuncian las limpiezas agresivas**, que actúan en detrimento de la unidad de la obra. Dentro de estas corrientes europeas, que valoran el original, renunciando a restauraciones invasivas que generan cambios perceptibles en las pinturas, destacan figuras como Filippo Baldinucci (1624-1696), en su *Vocabulario Toscano dell'Arte del Disegno*¹⁰ de 1681, Giulio Mancini (1558- 1630) en *Consideraciones sobre la pintura de 1619-21*, también se producen críticas a las restauraciones excesivas, como William Hogarth (1697-1764) gran defensor de la pátina, convencido de la imposibilidad de recuperar el color original, debido al envejecimiento de los materiales. Giovanni Bottari (1689-1775), defiende que la obra, estando retocada “ha perdido mucho¹¹”, Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) o Pietro Vecchia (1603-1678) quien llega a escribir una poesía, dedicada al Tiempo-Pintor¹².

Desde mediados del siglo XVIII y principios del XIX, se produce una clara escisión en la visión de la restauración en el ámbito europeo. Este hecho coincide, en España, con la fundación de las Reales Academias, iniciada con la de Historia en 1738 por Felipe V, que “a partir de 1777 tendrá entre sus atribuciones no sólo la defensa de los monumentos del reino, sino el control y la supervisión de las obras realizadas sobre el patrimonio histórico artístico”¹³.

La R.A.¹⁴ de Bellas Artes tendrá un papel fundamental en la conservación y restauración de Bienes Culturales y en la evolución de los conceptos inherentes a estas disciplinas. La primera es la de **San Fernando en Madrid**, inaugurada por Fernando VI en 1752. Con la institucionalización de la restauración, la tarea de un restaurador aislado en su taller deja de ser el modo de intervenir los bienes provenientes del coleccionismo, antes privados, que pasan a los museos, mediante mecanismos como las desamortizaciones -que en España es un largo proceso que dura desde 1798 hasta 1924-.

Las primeras voces institucionales que **solicitan restauradores cualificados** se producen en el museo del Louvre¹⁵ -entonces Museo Central-, con Jean Baptiste Pierre Lebrun (1748-1813) como director, quien reconoce que la dirección de las restauraciones debe corresponder a “los concedores del arte”, no a los pintores.

Nos situamos en el periodo de la **Revolución Francesa y de los movimientos sociales en Europa**, en cuanto a que se universaliza el concepto de patrimonio. Con ello nace el concepto de patrimonio cultural universal y se promueven acciones para conservarlo y protegerlo, se aprecian como bienes colectivos, ya no privados, capaces de transmitir el legado de generaciones anteriores.

Aparece una **corriente respetuosa con las limpiezas de las obras**, que concibe este proceso como irreversible y peligroso para la integridad de las mismas. Los principales defensores de

¹⁰ F. Baldinucci, *Vocabulario toscano dell'arte del disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura, et architettura, ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno*, Santi Franchi, Florencia, 1681.

¹¹ En M. D. Bardeschi, “*Conservar, no restaurar. Hugo, Ruskin, Boito, Dehio et al. Breve historia y sugerencias para la conservación en este milenio*”, en *Loggia: Arquitectura y Restauración*, número 17, 2005, p. 19.

¹² En A. Conti, *Storia del restauro*, Electra, Milán, 1988, p.97.

¹³ I. Shandra, *La Pátina*. Red Iseña, Madrid, 2010, p. 47.

¹⁴ Real Academia, en adelante R.A.

¹⁵ A.M. Macarrón Miguel, *op. cit.*

esta corriente y de la conservación de la pátina son los británicos, quienes critican duramente las limpiezas excesivas. Goya es el precursor de esta corriente en España y se muestra en contra de “lavados y refrescados”. Según González-Varas: “*El desarrollo de la idea poética del “tiempo-pintor” conoce, en efecto, gran predicación en el siglo XVIII: es un concepto compartido por Nougaret, Philippe Hackert y nuestro Francisco de Goya, que emplea el término “rancio” para describir el aspecto que otorga la pátina a los cuadros*”¹⁶.

5 Cartas de Goya a Pedro Cevallos Guerra en 1801

5.1 Contextualización

Las inspecciones de los artistas en las ejecuciones y restauraciones de obras era común, principalmente en épocas teocéntricas, cuando los cánones de la Iglesia son preceptivos. Dos ejemplos paradigmáticos son los casos del control cualitativo en los Gremios Medievales y el periodo posterior al Concilio de Trento, cuando se estableció el cargo por el Expurgatorio del Supremo Tribunal de la Inquisición, para que se velase por el cumplimiento de las exigencias del arte posconciliar.

En este contexto **destacan figuras de artistas como Francisco Pacheco y Antonio Palomino**, como él mismo expone “ [...] *muchos pintores han tenido el título de **censores**, y **veedores** de las pinturas, como lo tuvo Francisco Pacheco [...] Y á mí, aunque indigno, me hizo esta gracia el Excelentísimo Señor Don Antonio Ibañez Inquisidor general*”¹⁷. En algunas ocasiones se contaba con la opinión previa de estos veedores, quienes recomendaban cómo efectuar las obras y las restauraciones, para que fuesen convenientes a los preceptos de la época.

Estos dictámenes se van realizando **desde las instituciones** que tienen confiadas las obras a intervenir. Con ello, los de Goya se sitúan en un periodo en el que la conservación, restauración y salvaguarda de los bienes culturales -que habían sido de la Corte Real-, son confiados a las Reales Academias, en este caso, a la de San Fernando en Madrid.

Destaca un episodio, que sienta las bases de las intervenciones en la futura institución: **el incendio del Real Alcázar de Madrid**, en la nochebuena de **1734**. Este castillo, reconvertido en palacio por los Austrias, residencia de Felipe V, contenía la mayoría de las obras de la corte. Este episodio sirve para generar una conciencia preservativa y al mismo tiempo sienta las bases de las intervenciones a realizar por los pintores de cámara para su restauración. Dada la urgencia en las intervenciones, los cuadros deteriorados son intervenidos teniendo en cuenta el **criterio estético**, pese a que ello significase la ejecución de repintados integrales en aquellas zonas perdidas y amputaciones de urgencia practicadas la misma noche del incendio¹⁸. Las restauraciones de las obras dañadas se asignan a García de Miranda y a Andrés de la Calleja, quienes realizarán las acciones, en aras de que **no fuese reconocible** el deterioro sufrido.

¹⁶ En I. González-Varas, *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2ª ed. 2006, p.150.

¹⁷ A. Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Tomo II, Imprenta de Sancha, Madrid, 1797, p.138.

¹⁸ En *Inventario de Pinturas – Año de 1797*, citado por A.M. Macarrón Miguel, *op. cit.*, pp. 285, 286.

Felipe V funda la institución R.A.B.A.S.F.¹⁹ en 1744, aunque fue inaugurada por su sucesor, Fernando VI, en 1752²⁰. Esta R.A. “*establece consultas entre sus miembros, pintores de la Corte, entre ellos Goya*²¹”. Aquí entrarían las restauraciones que se efectuaron en el Casón del Buen Retiro, encomendadas a pintores de cámara, encargados de la conservación de la colección de la corte.

El **primer Director General de R.A.B.A.S.F. y Restaurador del Patrimonio Real fue Andrés de la Calleja**²², nombrado por Felipe V en 1752, quien ya había restaurado obras deterioradas en el incendio del Real Alcázar. Este pintor- restaurador es referenciado por M. Bryan, en 1886: “*Fue discípulo de A. Ezquerro, y fue tan exitoso en sus primeros esfuerzos que pronto fue nombrado por el rey Felipe V a un puesto de honor*²³”, al autor le sorprende que la Calleja fuese designado restaurador y descalifica intervenciones excesivas que, según Bryan, se realizaban en España²⁴.

El texto de Bryan es de 1886, se sitúa en el momento de **defensa de la pátina y de la conservación del original** por parte de países anglosajones, cuyo paradigma en la *Teoría de la Restauración* es John Ruskin (1819-1900), con su valoración del original y de la ruina arquitectónica. Esta crítica se realiza un siglo después de las intervenciones, pero si nos situamos en el momento en que se realizaban podríamos determinar que entre 1752 –fecha en la que Calleja es nombrado Restaurador del Patrimonio Real - y 1801 –fecha de los dictámenes de Goya- es una pequeña parte del largo periodo en el que los pintores-restauradores, contextualizados a finales del s. XVIII - principios del s. XIX, cuentan con toda la herencia recibida de épocas anteriores en las que primaban las operaciones de mejora, embellecimiento y adecuaciones de las obras de arte.

En general, **realizaban las limpiezas siguiendo los cánones, recetas, pero sobre todo criterios transmitidos durante generaciones**. La restauración en esta época seguía siendo una parte de la disciplina artística, que iba cobrando autonomía en vistas a sus necesidades, pero pese a la existencia de avances significativos –como la creación de un puesto de *Restaurador del Patrimonio Real* – al mismo tiempo se repetían patrones del pasado –como las limpiezas que analiza Goya-.

Los dos dictámenes de Goya son anteriores a estas fuertes corrientes conservativas y a su llegada a España. La valoración del artista respecto a las intervenciones de restauración, con ello, **son muy novedosas en el ámbito nacional y promueven la conservación del original**, entre otras muchas teorías.

5.2 Los dictámenes de Goya

Los dictámenes sobre las obras de caballete están fechadas en 2 de enero de 1801 y 29 de julio de 1801. A continuación recogemos el contenido íntegro, para proceder a su análisis.

¹⁹ Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en adelante R.A.B.A.S.F.

²⁰ En AA.VV. *Real Academia de San Fernando Madrid, Guía del Museo*. Ed. Real Academia de San Fernando, 2ª ed., Madrid, 2012, p. 10.

²¹ En M.D. Ruiz de Lacanal, *op.cit.*, p. 102.

²² En M. Bryan. *Dictionary of painters and engravers, biographical and critical*. Ed. Robert Edmund Graves, B.A., of the British Museum, London, 1886, p. 377.

²³ En M. Bryan, *Op. cit.*

²⁴ En M. Bryan. *Op.cit.*, p. 377.

CARTA DE FRANCISCO GOYA A PEDRO CEVALLOS DE 2 DE ENERO DE 1801

Excmo. Sr: En cumplimiento de la R.O. que V.E. se ha servido comunicarme con fecha 30 de diciembre último para que informe acerca de los cuadros de que se halla encargado don Ángel 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, debo exponer a V.E. que, habiéndome presentado inmediatamente en el Buen Retiro, vi 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 lo estaban, pues en aquéllas se había desaparecido y destruido enteramente el brío y la valentía de los pinceles y la maestría de delicados y sabios toque 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 constante en cuanto más se toquen las pinturas con pretexto de su conservación más se destruyen, y que aún los mismos autores, reviviendo ahora, no podrían retocarlas perfectamente a 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 esto se cree indispensable en un artista consumado, ¿Qué ha de suceder cuando lo emprende el que carece de sólidos principios?

Por lo tocante a la naturaleza de los ingredientes con los que se da lustre a las pinturas, aunque pregunté de cuales 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 esta 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.

Imagen 1. Primera epístola de Goya a Pedro Cevallos. 2 de enero 1801.

CARTA DE FRANCISCO GOYA A PEDRO CEVALLOS DE 29 DE JULIO DE 1801

Excmo. Sr: En cumplimiento de la Orden que V.E. se sirbe comunicarle en fecha de 26 de Julio con el adjunto memorial de Dn. Marcos Escudero, el que debuelbo a V.E. para que informe, repetiré a V.E. mi opinión que se funda en lo que el tiempo nos hace ver con los quadros retocados, y es que el no es tan destructor como los compositores, y señala cada día mas en donde pusieron la mano: no digo que no se deban forrar y componer algunos, pero no mas lo roto sin estender más el pincel y por quien tenga mérito para conocerlos y respetarlos.

Dios guarde la importante vida de V.E. m (muchos) a (años).

Madrid 29 de julio de 1801.

Excmo. Sor. B (esa) L (a) M (ano) de V.E. su más atento servidor

Fran (cisco) de Goya

Excmo. Señor D. Pedro de Cevallos

Imagen 2. Segunda epístola de Goya a Pedro Cevallos. 2 de enero 1801.

¿Qué aspectos podríamos destacar de la visión de Goya acerca de la restauración?

Francisco de Goya deja patente una **nueva concepción de la restauración**, que va más allá de la mera intervención como mejora, introduciendo un nuevo concepto: **la mínima intervención y el respeto por el original**, denunciando las limpiezas agresivas y los retoques excesivos.

Al hablar de cambio de lienzo hace una clara referencia al **proceso de trasposición**, de moda en el siglo XVIII por Robert Picault²⁵, quien puso en valor esta operación, consistente en eliminar el soporte original y sustituirlo por otro nuevo. Se realizaba un *strappo* de la película pictórica para, posteriormente adherirlo a otro soporte. Durante el siglo, asistimos a múltiples cambios de soporte, algunos de ellos legítimos –ejemplo de ello sería ataques de xilófagos en las tablas- y otros no legítimos. El proceso en sí mismo encierra irreversibilidad, pérdida de materia original y modificación del aspecto estético, dado que, en ocasiones, las pinturas sobre tabla se readherían sobre lienzos, cambiando su estética plana por la textura generada por la trama y la urdimbre del tejido.

Destaca también el término **“refrescado”**, muy empleado históricamente para el proceso de “rebarnizado” o aplicación de materiales que saturan los colores, pareciendo más brillantes y vivos. Dentro de este mismo concepto engloba las operaciones de **“lustre y bruñido”**.

Goya se refiere a uno de los principales preceptos de la restauración actual: **la mínima intervención**, ya que “cuanto más se toquen más se destruyen las pinturas”. A día de hoy es evidente que cualquier intervención excesiva es un factor de deterioro antrópico. No obstante, en la época de estudio era un concepto bastante novedoso, dentro del contexto en que se encontraba el artista, de la Corte de Felipe VI, con restauradores cuyo modo de actuar era fruto de la herencia recibida de la Contrarreforma, que le otorgaba valor al original en cuanto a su ajuste a las formas “adecuadas”.

Defiende la **conservación de la pátina** con el término **“tono rancio de los colores”**, introduciendo una de las máximas en la restauración actual: la intervención respetuosa.

Por último destaca la creencia del artista en la necesidad de **“sólidos principios”** en los restauradores, lo cual coincide con el inicio de la emancipación de la disciplina de la restauración, que era una carencia que ya se empieza a entrever en el Barroco, pero que en 1800 no estaba resuelta, dado que los restauradores seguían siendo artistas, entendiéndose los mejores artistas como mejores restauradores.

6 Cierre

Los escritos de Goya son precursores de la **restauración científica**, tal y como la conocemos en la actualidad. Probablemente fruto de corrientes europeas previas y de la propia convicción del artista, no tarda en denunciar limpiezas y reintegraciones que varían la obra original, llegando en ocasiones a anular su potencialidad interna.

El artista entiende, con sus afirmaciones, que cualquier acto de restauración debe mantener los trazos y pátina originales, debe evitar retoques innecesarios, respetando la obra y, sobre todo, debe tener sólidos principios, lo cual hace referencia directa a **una formación teórica específica** del restaurador y a la **emancipación** del mismo con respecto a la figura del artista.

²⁵ En A.M. Macarrón Miguel, *Historia de la conservación y la restauración. Desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Tecnos, Madrid, 2004.

Sus teorías son fundamentales en la *Historia de la Restauración en España*, ya que cualquier intervención podría llegar a transformar las obras, en una época en la que el único modo de trascender era mediante su propia supervivencia o por copias realizadas por otros artistas.

En definitiva, estudiar a Goya dentro de la *Historia de la profesión de la Conservación y la Restauración* es fundamental para comprender **el inicio del siglo XIX**, clave en la autonomía de la profesión como ciencia.

7 Bibliografía

7.1 Libros:

AA.VV. Real Academia de San Fernando Madrid, Guía del Museo. Ed. Real Academia de San Fernando, 2ª ed., Madrid, 2012.

BARDESCHI, M. D, "Conservar, no restaurar. Hugo, Ruskin, Boito, Dehio et al. Breve historia y sugerencias para la conservación en este milenio", en Loggia: Arquitectura y Restauración, número 17, 2005, pp. 16-35.

BARRERO SEVILLANO, M.L, "La Restauración de pinturas de las Colecciones Reales durante el siglo XVII", en Archivo Español de Arte. Octubre-diciembre, nº212. Madrid, 1980.

BRYAN, M, Dictionary of painters and engravers, biographical and critical. Ed. Robert Edmund Graves, B.A., of the British Museum, London, 1886.

CONTI, A, Storia del restauro, Electra, Milán, 1988.

GÁLLEGO, J, Una carta inédita de Goya sobre la restauración de pinturas, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1er semestre de 1993, n.76.

GONZÁLEZ-VARAS, I, Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas, Ediciones Cátedra, Madrid, 2ª ed. 2006.

MACARRÓN MIGUEL, A.M, Historia de la conservación y la restauración. Desde la Antigüedad hasta el siglo XX, Tecnos, Madrid, 2004.

MOLANO, De Historia Sanctorum Imaginum et Picturarum pro vero eorum usu contra abusum. 1594.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., El Museo Pictórico y Escala Óptica, Tomo II, Imprenta de Sancha, Madrid, 1797.

RIEGL, A. El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen, traducción de Ana Pérez López, Machado Libros, La balsa de la Medusa, 3ª ed., Madrid, 2008.

RUIZ DE LACANAL, M.D, El conservador-restaurador de bienes culturales: historia de la profesión, Síntesis, Madrid, 1999.

SHANDRA, I. I, La Pátina. Red Iseña, Madrid, 2010.

WITTKOWER, R y M, Nacidos bajo el signo de Saturno, Cátedra, Madrid, 1988.

7.2 Tesis doctorales (sin publicar):

CARABAL MONTAGUD, M.A, Rescatando Viciana: Talleres artesanos y memoria. Pasado y presente de la restauración, Tesis Doctoral U.P.V, Biblioteca Central, Signatura B 7-2/06722, 2009.