



## Entrevista a Paolo Cremonesi y Erminio Signorini

Con fecha 17 de septiembre de 2008 se realizó una entrevista a los señores Paolo Cremonesi y Erminio Signorini, reconocidos profesionales italianos del mundo de la conservación-restauración. Durante la distendida e interesante conversación pudimos conocer sus inicios profesionales, hablamos de temas importantes y actuales en el mundo de la conservación-restauración, y nos confiaron los estimulantes proyectos en los que trabajan actualmente y los que proyectan para el futuro. Afortunadamente, el resultado de estos proyectos de investigación estará al alcance de todos, gracias al espíritu pedagógico que impulsa la trayectoria profesional de los entrevistados y que tiene como finalidad el progreso de la profesión de conservación-restauración.

**Lidia Balust Claverol.** Profesora de Conservación y Restauración de Pintura de la ESCRBCC. lbalust@xtec.cat

### INTRODUCCIÓN

Esta entrevista se realizó al finalizar una jornada del curso "Sistemas de limpieza aplicados a la conservación-restauración de pintura", impartido por Paolo Cremonesi y Erminio Signorini y que tuvo lugar durante los días 17, 18 y 19 de septiembre en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.

El curso fue organizado por el Departamento de Pintura de la Sección de Conservación-Restauración de la Universidad, y más concretamente por Marta Oriola, que nos facilitó el primer contacto y a quien agradecemos, junto con sus compañeros de departamento, las facilidades que nos proporcionaron para llevar a cabo esta entrevista.

Dicho esto, creemos que para empezar es necesario aportar a nuestros lectores un breve resumen de la trayectoria profesional de los entrevistados, que permita dar una visión global de la importancia del trabajo que han llevado a cabo en el mundo de la conservación-restauración. Una trayectoria que, a pesar de ser reconocida de forma internacional, hay que destacar que no ha disminuido su sencillez y amabilidad.

Según un currículum que él mismo ha tenido la amabilidad de facilitarnos, **Paolo Cremonesi** se licenció en química por la Universidad de Milán en 1982 y posteriormente consiguió el título de doctor (Ph.D.) en química biomédica por el Centro Médico de la Universidad de Nebraska, Omaha, EEUU, en 1987, y el diploma en restauración de pinturas sobre lienzo por el *Istituto per l'Arte e il Restauro* de Florencia en 1993. Desde 1991 trabajó en el sector de la restauración, sobre todo en el ámbito de los métodos para la limpieza de superficies policromadas.

Es colaborador externo del *Opificio delle Pietre Dure* de Florencia y colabora con museos, centros de restauración y entidades públicas y privadas. En los últimos diez años ha sido profesor de química de la restauración en distintas escuelas. Actualmente desempeña su actividad como profesor en la Escuela de Alta Formación del *Opificio* e imparte cursos de perfeccionamiento para restauradores en Italia y en el extranjero. Desde 2001 imparte clases de química de la restauración en la Facultad de Químicas de la Universidad de Parma. Desde 1995 ha impartido en más de cuarenta ciudades italianas y en el extranjero (Francia, Suiza, Finlandia, Croacia) un curso de perfeccionamiento profesional para restauradores sobre nuevos materiales y métodos para la limpieza de obras policromadas.

Fue socio fundador y coordinador científico del Centro para el Estudio de Materiales para la Restauración (Cesmar7) de Padua, con el que actualmente colabora en programas didácticos, de investigación aplicada y desarrollo.

Es miembro del comité de redacción de la revista *Progetto Restauro* de la editorial *Il Prato* de Padua, y para la misma dirige la colección *I Talenti - metodologie, tecniche e formazione nel mondo del restauro*. Ha publicado varios libros y numerosos artículos en revistas italianas e internacionales.

También **Erminio Signorini** tuvo la amabilidad de facilitarnos su currículum. En él explica que se licenció en Letras en la especialidad de Historia del Arte en 1970 en la Universidad de Padua. Desde el año 1970 y hasta 1986 enseñó Letras en la Escuela Estatal.

En 1987 inició su formación en restauración, colaborando con algunos restauradores, asistiendo a numerosos cursos de perfeccionamiento, adquiriendo la especialización de restauración de pintura sobre tela y tabla en ENAIP Véneto en Padua, reconocido por la región del Véneto.

Desde 1992 dirige su propia empresa de restauración, interviniendo en pinturas murales y bienes muebles (telas, tablas, esculturas). Ha trabajado en numerosas e importantes obras de Verona y del Véneto. En los últimos años se ha dedicado casi únicamente a los bienes muebles, además de la investigación y estudio de los materiales y de técnicas avanzadas de restauración llevadas a cabo por Cesmar7.

Desde el curso 2000-01 enseña "Técnica de restauración de pintura sobre tela" y "Elementos de historia del arte y de la restauración", en los Cursos para la Formación de Restauradores, reconocidos por la región del Véneto, y gestionados por ENAIP Véneto; también ha enseñado en el Curso Experimental de Restauración instituido por la Academia Cignaroli de Verona. Desde 2004 imparte "Restauro1: pinturas muebles" y "Técnicas avanzadas de restauración de soportes textiles" en el bienio de especialización del Curso quinquenal de Conservación y Restauración, instituido por la Academia Estatal de Bellas Artes de Lecce. Ha enseñado "Historia de las técnicas de restauración" y "Metodologías de Restauración" en el Máster de Diagnóstico y Conservación de Pinturas Antiguas, propuesto por la Universidad de los Estudios de Verona en el curso 2006-07.

Junto con el Cesmar7, hace cinco años que participa en numerosos cursos de perfeccionamiento para los restauradores en Italia y en algunos países europeos, principalmente sobre el tema de la limpieza de las superficies policromadas, y en seminarios sobre diversos temas de restauración. Ha presentado algunas intervenciones en congresos nacionales e internacionales sobre temas de restauración.

### ENTREVISTA

**Unicum:** La primera pregunta que normalmente hacemos a las personas que entrevistamos es la siguiente: ¿cuál es el origen de su vocación en el mundo de la restauración?

**Signorini:** Bien, yo soy un restaurador anómalo porque comencé tarde, primero fui profesor en una escuela, después dejé la enseñanza y pasé a la restauración. Comencé a trabajar en un taller y yendo a un curso. Después empecé también a enseñar restauración y a colaborar con el Cesmar7 donde hacemos cursos de perfeccionamiento e investigación, y todavía puedo trabajar un poco como restaurador.

**Cremonesi:** Yo aún soy más anómalo que él, porque mi especialización inicial es la de químico. Por lo tanto, he trabajado durante un cierto número de años en la investigación médica y bioquímica, y finalmente

hice un curso de restauración, que era una antigua pasión mía. Así, mi ingreso en el sector de la restauración fue inicialmente como restaurador y después como químico de restauración. Ahora hace años que no trabajo como restaurador —no tengo tiempo—, soy docente en escuelas de restauración de química de la restauración, de cursos de perfeccionamiento para restauradores y hago de asesor.

**U:** ¿Recuerdan su primera intervención de restauración?

**S:** En mi primera intervención de restauración me pusieron a trabajar en unos frescos tremendos en la cripta de una iglesia. Después, durante bastantes años alterné la restauración de pintura mural con la de pintura de caballete. Paulatinamente pasé únicamente a la pintura mueble. La primera pintura de caballete a la que fui “lanzado” a trabajar era una tabla del Cinquecento sobre la cual, en el siglo XVII, habían puesto un nuevo santo, y la dirección general había decidido sacarlo. Utilizamos disolventes terribles. A partir de entonces entendí que era necesario cambiar el método.

**C:** Mi primera intervención de restauración fue desastrosa porque en el entelado de una pintura se estropeó la plancha y la pintura se estropeó a causa del crecimiento de moho. Fue una pesadilla.

**U:** En esta ocasión, una pregunta casi obligada es la de preguntarles como se inició su colaboración.

**S:** Fue así, lo recuerdo bien. Yo trabajaba con dos chicas que colaboraban conmigo, pero no tenían la titulación de los estudios. Por eso fueron a un curso —que creo que era bienal— en Mantua, la ciudad más próxima a Verona. Cuando volvimos a encontramos para trabajar de nuevo, las chicas me explicaron que en este curso había un químico que enseñaba cosas extrañas: enzimas, sistemas acuosos, geles, etc., y pensé que debía conocerlo.

**U:** Ustedes actualmente contribuyen a la difusión de métodos innovadores para las intervenciones de limpieza de obras policromadas. En este sentido, los restauradores se encuentran delante de diversas posibilidades para afrontar una limpieza, pero se encuentran también delante de la duda de escoger el mejor sistema para la obra. ¿Es posible establecer un protocolo seguro de pruebas de limpieza?

**C:** Si quisiéramos responder a esta pregunta de forma precisa, tendríamos que decir que el protocolo exacto de limpieza lo podemos hacer solamente si tenemos el conocimiento exacto de los materiales que constituyen la obra. Esto quiere decir que es indispensable el estudio diagnóstico. Por una serie de razones, al menos en nuestro país, sobre todo en la práctica privada de la restauración, esto no es en absoluto posible, en primer lugar por una razón de costes. Por eso, nuestro esfuerzo en estos últimos años ha sido precisamente éste: en ausencia de una caracterización precisa de los materiales, ¿cómo podemos seguir un protocolo que minimice los riesgos para la obra? Así, si utilizamos métodos acuosos y nos movemos según el criterio, por ejemplo, de tomar en consideración el valor de pH en relación a la superficie, si aceptamos también el considerar la intervención de limpieza como una intervención limitada y, por ejemplo, en el caso de disolventes orgánicos seguimos el criterio de la mínima polaridad necesaria, al menos conseguimos contener —no digo eliminar— el riesgo.

**S:** Añadiré solamente una cosa que repetimos frecuentemente en los cursos, que es difícil indudablemente —y yo lo sé también por experiencia— cambiar los métodos y adquirir otros nuevos. Pero también es verdad que considerar la existencia de nuevos métodos de limpieza da una posibilidad de tener más sistemas a disposición entre los que poder escoger el menos perjudicial, menos peligroso, menos invasivo, que permita conseguir parámetros de eficacia aceptables.

**U:** ¿Creen que los programas informáticos pueden hacer más fácil la elección de los disolventes?

**C:** En 1995 desarrollamos un software llamado Triansol, como ayuda al uso de los disolventes y para la ejecución del test de solubilidad. Indudablemente son operaciones numéricas que con el ordenador resultan más precisas. Hay también un programa desarrollado por dos restauradores americanos, que ha sido pensado para los métodos acuosos y para formular varias soluciones que contengan ácidos y bases, tensioactivos y quelantes. Seguramente son todos auxilios útiles, importantes. Pero para mí, lo más importante es que el restaurador esté dispuesto a un cambio de mentalidad. Esto aún es más difícil para un restaurador que ya ha trabajado durante muchos años.

**U:** Pero el uso de los ácidos, bases y disolventes en la limpieza de obras policromadas es aún común para los restauradores, y es posible que muchas sustancias que hoy utilizamos de buena fe (porque no tenemos datos preocupantes de ellas), en un futuro puedan ser consideradas con alto potencial de toxicidad o incluso que se descubra la evidencia de que son cancerígenas. ¿Qué pueden hacer los restauradores para procurar que estos estudios no sean continuamente aplazados, como denuncian ustedes en un documento publicado en Internet en relación al reciente estudio de la dietanolamina (DEA)?

**S:** Hay que hacer lo que decimos en ese artículo, es decir, si la investigación epidemiológica empieza a evidenciar características de riesgo de toxicidad de un determinado material, hay que estar constantemente informado en las webs que se ocupan de transmitir los resultados de estas investigaciones. Pero creo que Italia no es uno de los países donde se haga demasiado este tipo de investigación; no sé cómo es la situación en España. Generalmente son los países anglosajones los que normalmente se han ocupado de estos estudios y están más atentos a estas cosas. Por suerte los estudios de toxicología están continuamente actualizados y es inevitable que un nuevo estudio revele que un material que nosotros pensamos que es poco tóxico, se descubra tóxico mañana, no será nunca lo contrario. Cada vez más los estudios son más precisos y se descubren más riesgos de toxicidad. Es importante que alguien haga estos trámites, que tome esta información y la transfiera al mundo de la restauración.

**U:** ¿Pero los restauradores no pueden hacer presión, o hacer algo para incentivar la investigación en relación a los materiales usados en el campo de la restauración?

**C:** Desgraciadamente el sector de la restauración no es objeto de estudio epidemiológico y nunca lo será porque es muy irrelevante en términos de número de operadores involucrados, respecto a otras actividades productivas. Así, si tenemos la fortuna de que algún producto utilizado en otros campos se descubre que es tóxico, como por ejemplo en la industria cosmética ha sido el caso de la dietanolamina, o como puede pasar en la industria de los barnices, entonces las informaciones relativas al riesgo de toxicidad nos llegan también a nosotros. En cualquier caso, podemos decir que actualmente ya utilizamos productos escogidos entre aquellos que pensamos que puedan ser menos tóxicos y por lo tanto el riesgo está un poco más contenido respecto a algunos años antes. Pero inevitablemente las sorpresas seguirán existiendo.

**U:** ¿Creen que el uso de enzimas en la limpieza de obras policromadas puede ser una alternativa a la limpieza tradicional con disolventes?

**S:** Para algunos materiales sí, en el sentido que nosotros tenemos que seleccionar inevitablemente los enzimas que son compatibles con los objetos artísticos, en función de los valores de pH con los que actúan,

la temperatura en que actúan y por lo tanto está muy delimitado. El problema es que la limpieza con enzimas debe realizarse con particular atención, porque hemos asistido a intervenciones o leído informaciones en que los enzimas eran utilizados o en cantidad o en condiciones poco aceptables, por ejemplo la excesiva presencia de agua o el valor de pH incorrecto, etc. El esfuerzo que estamos intentando hacer es el de instar a algunas industrias que pueden producir enzimas, a seleccionar algunos que tengan un margen de seguridad que pueda ser útil para nuestro trabajo.

**U:** *Esto estaría muy bien.*

**S:** Sería fantástico, pero hay que considerar que cierta cantidad de agua, es decir, cierta aportación de humedad es indispensable, de otra manera los enzimas no pueden hacer su trabajo. Aunque debo decir que, por ejemplo, en papel (documento gráfico) se están buscando modalidades de utilización a más bajo contenido de humedad.

**C:** Precisamente sobre documentos, estamos haciendo unos trabajos muy interesantes con enzimas incorporando un gel de agar. El enzima consigue, en cualquier caso, moverse hacia el interior de este retículo de agar, la aportación de agua es mínima, y hemos comprobado que los resultados, sea sobre papel o en algunos casos sobre tejido, son muy interesantes.

**U:** *Pero la dificultad a la hora de utilizar enzimas es su especificidad, porque hay que saber qué se quiere eliminar, y esto comporta una serie de análisis previos que, sobre todo para los talleres privados, generalmente no es factible.*

**C:** Hay que decir que si falta el conocimiento del material, la utilización de otra sustancia, como por ejemplo un disolvente dipolar, un ácido o una base, será más arriesgado que el uso de enzimas: si utilizamos un enzima equivocado, en la mayoría de los casos éste no reacciona porque no ha encontrado el material sobre el que actuar, pero tampoco actúa sobre nada más. Si utilizamos un disolvente como la dimetilformamida para reblandecer lo que creemos que es una cola y que de hecho es un óleo, el disolvente actúa siempre sobre lo que encuentra.

**U:** *¿Qué opinión tienen sobre los procesos alternativos de limpieza, como el láser o el oxígeno atómico?*

**C:** El láser tiene una grandísima potencialidad. En menos de diez años hemos pasado del láser que hacía grietas en los dorados, al láser que en algunos casos puede limpiar policromías, con una selectividad que con los disolventes o con los métodos acuosos no conseguimos obtener. Como siempre, es un procedimiento no generalizable, pero yo pienso que no solamente es susceptible de mejoras, sino que ha llegado el momento de combinar el láser con técnicas acuosas. Precisamente porque, por ejemplo, los geles acuosos pueden garantizar una aportación controlada de agua y después el láser trabaja sobre esta interficie húmeda.

Por lo que respecta al oxígeno atómico, en cambio, actualmente lo veo un poco complicado, quizás útil en ciertos tratamientos, como para los materiales víctimas de un incendio o materiales degradados por el fuego, etc. Pero he leído que la cámara utilizada para tratar los objetos quemados era de pocos centímetros cuadrados, y por lo tanto, en realidad hay el riesgo de que su utilización sea muy limitada.

**S:** Yo creo que, empezando por las escuelas y por los institutos hasta los centros de restauración, una dotación de láser adecuada, y con un uso correcto por parte de personal formado para su utilización, puede ser muy eficaz. Solamente pongo un ejemplo: si encontramos, como

pasa frecuentemente, muchos retoques de pequeñas dimensiones al óleo particularmente duro, el uso del láser llega a ser menos costoso respecto al uso de los disolventes porque se hace en poco tiempo, considerando que no siempre podemos controlar el disolvente, que por difusión se puede extender a la zona periférica a tratar y crear problemas. A veces es necesario, por lo tanto, usar un disolvente muy fuerte y no siempre se puede controlar durante su aplicación. El láser tiene, en cambio, la característica de ser más controlable. Obviamente, para ciertos materiales su uso es arriesgado porque actualmente ciertos pigmentos pueden ponerse en peligro por la temperatura a la que se llega con el láser.

**U:** *Ustedes que han tenido la oportunidad de viajar frecuentemente, y por lo tanto de conocer a restauradores de muchos lugares, ¿han encontrado muchas diferencias entre las metodologías de restauración, los criterios de intervención y los protocolos de actuación entre los diferentes países?*

**S:** Solamente pongo un ejemplo que conozco más indirecta que directamente: en Inglaterra, por ejemplo, los sistemas de intervención de algunas instituciones utilizados para las limpiezas y para otras fases de restauración con metodologías muy atentas, muy prudentes, no se corresponden con la restauración en el campo privado. Entre los privados es frecuente aún un tipo de restauración que nos hace reflexionar mucho, porque puede ser tan invasivo en el tratamiento de soportes como en la limpieza. Es decir, se utilizan quizás uno o dos disolventes como máximo que tienen que disolverlo todo, y por lo tanto esto quiere decir que seguramente son disolventes poco selectivos.

**C:** De todo lo que he visto, pienso que en todos los países hay grandes contradicciones entre ciertas intervenciones que son innovadoras y que son seguidas con extraordinaria atención, y después otras intervenciones que, al contrario, nos dejan perplejos.

Por ejemplo, esto pasa en Estados Unidos, de donde viene el desarrollo de los métodos acuosos más respetuosos, aunque allí aún hoy vemos realizar ciertas limpiezas con modalidades con las que no estamos en absoluto de acuerdo. Pero en nuestro país yo creo que aún somos demasiado intervencionistas ya sea en intervenciones de soporte como de limpieza. Frecuentemente somos demasiado invasivos.

Hay un problema relacionado con los organismos de tutela, de control, de dirección de trabajo, que con frecuencia están acostumbrados a otros métodos y, por ejemplo en una intervención de entelado, quieren que al final la pintura esté perfectamente lisa, quieren que la pintura sea tratada como estaban acostumbrados antiguamente.

**U:** *Como profesionales relacionados con la química y la restauración, ¿creen que la interdisciplinariedad es importante para un proyecto de restauración correcto? ¿creen que los restauradores tienen conocimientos suficientes para tener una relación interdisciplinaria fluida con los químicos?*

**S:** Casi siempre es posible. Nosotros buscamos aplicar esta interdisciplinariedad. Lo hemos intentado hasta en la manera en que hemos organizado nuestro centro, el Cestar7. Queremos que los mismos científicos tengan una preparación, un conocimiento directo de la restauración y del entorno de la restauración, de manera que sea posible que el científico no vea solamente la muestra, el fragmento o el polvo, y a la vez que el restaurador no se fije solamente de su vista.

**C:** Esto es lo que decíamos hace pocos días en una presentación en el Museo del Prado sobre el uso del agar sobre yeso. En nuestro grupo de ponentes había una historiadora del arte, una conservadora de un

museo, dos restauradores que realizaron el tratamiento y el químico que hizo los análisis. Debo decir que la presentación fue muy bien acogida, precisamente por esta razón. Muchas personas me pararon para decirme: "Qué bueno es oír el punto de vista de éste, de aquél o del otro". Pero en realidad, la mayoría de las veces, hay una grandísima incomprensión. La mayor parte de las veces no hay un lenguaje común, ya que ¿cómo puede haber intercambio y relación si no existe un lenguaje común? Yo pienso que actualmente —hablo por Italia— es mucho más difícil conseguir dar este mínimo de competencias científicas a un historiador del arte, que frecuentemente tiene una actitud cerrada que le lleva a decir: "No es de mi competencia". Es más fácil que el restaurador haga este esfuerzo de dotarse de un lenguaje científico y también de un lenguaje histórico-artístico. La figura que en muchas ocasiones es incompleta es la del historiador del arte.

**U:** Como docentes, ¿cuáles creen que son los puntos fuertes y los puntos débiles de los estudios de restauración?

**S:** Yo no hablo de España, aunque veo algunas analogías, no tanto con la situación italiana, sino con la que en poco tiempo tendrá que ser una norma también en Italia. Es decir, por un lado nosotros tenemos en Italia la presencia de algunas escuelas de alta formación (ICR, ICPL, OPD) que actualmente están cerradas para renovar sus planes de estudios, y por otro lado, pocos cursos quinquenales hechos en las universidades o en las academias de bellas artes, que tienen departamentos de restauración y que tienen de alguna manera una titulación de licenciatura. Digo de alguna manera porque después quizás las estructuras no son las más apropiadas para una universidad.

Y después hay otras escuelas que son similares a vuestra Escuela Superior de Conservación y Restauración, con planes trienales, que según nosotros no forman restauradores sino colaboradores de restauradores. Esto es porque ha sido introducida la subdivisión de las dos figuras profesionales. Seguramente, en un futuro se tendrá también que definir mejor el nivel de formación de las distintas figuras profesionales. Todo está en discusión. Un curso de licenciatura puede llegar a ser un instrumento de formación adecuado si las infraestructuras están dotadas con los laboratorios adecuados para la práctica. Si no se dotan los laboratorios convenientemente, se convertirán en una cosa que no será ni carne ni pescado, una cosa no definida.

**C:** Éste es el enorme riesgo en esta fase en que no se sabe hacia donde va la formación de restauración. ¿De quién es competencia? ¿Y si la formación de restauración se hace a través de una restauración puramente virtual? ¿Se continuará trabajando con obras? Porque hay el riesgo de que sea, actualmente, una formación universitaria que prescindida de la aplicación sobre la obra real ¿Qué es la obra? Todos hablan de ella, pero nadie lo sabe.

**U:** Por lo tanto, ¿cómo afrontar el futuro de la enseñanza de restauración?

**S:** Un camino que a mí me parecía plausible una vez, y que me parece un poco más difícil de recorrer también en Italia, era el juntar, como hemos dicho antes, varias figuras profesionales: el historiador del arte, el que hace diagnósticos, el que se encarga de la parte científica y el restaurador. Unir estas competencias que vienen de formaciones diversas de manera que quien después forme a los restauradores tenga a sus espaldas un bagaje sólido en relación a la especificidad de la materia que enseña, es decir, que tenga un pasado profesional relacionado con el mundo de la restauración. Generalmente un químico que sale de la facultad de química no puede entender una obra

artística: tiene que profundizar en la química de la restauración; el que realiza diagnósticos ha de entender que hace diagnósticos sobre obras, sustratos, etc.; y de la misma manera el historiador del arte, según mi parecer, tiene que tener muy presente la problemática de la conservación de la obra, es decir, cuáles son las condiciones ambientales, las condiciones de transporte, y las mismas características de los materiales, para saber que un material envejecido no es un material original. Porque algunos de ellos continúan pensando que con la restauración se devuelve la obra a su estado original, lo cual, sabemos científicamente que no es posible.

**U:** Y los restauradores, ¿tenemos muchas carencias?

**S:** Los conocimientos adquiridos por los restauradores se tienen que profundizar y poner en práctica durante la vida profesional. Ya durante los años de escuela es necesario conocer un número significativo de problemáticas, de situaciones, que después, en los primeros años de profesión, o trabajando al lado de restauradores veteranos, se profundizarán para llegar al conocimiento completo de las problemáticas de la obra. Esto es un poco lo que permite hacer razonamientos acabados, partiendo de la obra, leyéndola, interpretándola, confrontándola con otras en su especificidad y proyectando una intervención específica de restauración. Esto también es útil, precisamente, para superar el viejo límite de la restauración en que, según la tradición, todas las restauraciones eran un poco iguales. Todas las telas iban bien para todas las pinturas, y así todas las colas, todos los adhesivos y todos los disolventes.

**U:** ¿Su trabajo como docentes les permite participar en proyectos de restauración?

**S:** Para mí es más fácil porque aún tengo un taller de restauración, y por lo tanto elaboro también proyectos para las obras que me vienen asignadas. Como Centro, somos llamados frecuentemente para asesorar a los restauradores, es decir, no solamente a impartir cursos de perfeccionamiento. Concretamente, a nosotros nos consultan sobre todo por cuestiones de limpieza, a otros colegas del Cesmar<sup>7</sup> por cuestiones estructurales, es decir, para saber si se debe entelar o no, o sobre cuestiones relativas a la mínima intervención; otros colegas son consultados también para elaborar exámenes organolépticos. Estamos en estrecha colaboración con los restauradores.

**C:** Según mi opinión es imprescindible, de todos modos, formar parte de un proyecto de restauración para no perder el contacto entre la teoría y la práctica. Hay siempre el riesgo de decir cosas que después, en realidad, no son aplicables en casos reales porque hemos perdido el contacto con los restauradores. Por lo tanto es fundamental que todas nuestras ideas, los materiales, las pruebas, se pongan después en práctica sobre un caso real para ver si son aplicables, si se pueden proponer o si han de ser revisadas de alguna manera. Son muchos proyectos en los que estamos implicados, de estudio de residuos, de materiales, de verificaciones analíticas de diversas fases, no solamente de limpieza. Ahora el congreso ha dado un importante estímulo también al estudio de los adhesivos, de los consolidantes, de las propiedades mecánicas de los soportes, etc.<sup>2</sup> Colaboramos en todas las ocasiones posibles en proyectos de restauración. Desgraciadamente, desde cierto punto de vista, nuestro país penaliza siempre la investigación en restauración en favor de la restauración misma porque el esponsor financia una restauración pero no financia la investigación.

**U:** Porque es una cosa que no se ve...

**C:** Porque no se puede poner un cartel con el nombre.

**S:** En relación a quien está en la docencia (como hemos oído decir alguna vez: “Ahora trabajo menos porque me dedico a la enseñanza”), también se tendría que encontrar el tiempo para seguir trabajando, para no perder el contacto con la realidad de la restauración, porque es diferente restaurar las obras que nos traen a la escuela, en que el tiempo de intervención es largo respecto a la concreción con que los restauradores operan. Quizás hay que pensar en hacer una pausa, un año sabático, y decir: “Este año restauro”.

**U:** *¿Cuáles son sus proyectos de investigación más inmediatos en el campo de la restauración?*

**S:** Ahora estamos muy atareados porque hemos de acabar de preparar el congreso, y hay muchas investigaciones que se están realizando. A este proyecto de investigación lo hemos denominado *Open Studio*, también sobre el trabajo de estudios que ya habíamos hecho años anteriores, en que varias personas colaboraban en una investigación específica. Hay diversos proyectos que nosotros definimos *Open Studio*, que se ocupan cada uno de una investigación específica en relación a unas obras concretas, y que después tendrán que llegar a la definición del proyecto y del sistema de intervención. Podemos ver la investigación como un árbol, cuando la empiezas ves solamente el tronco, como un recorrido lineal, después las ramas se vuelven infinitas, entonces podemos decir: “Alarguemos este aspecto”, “Tenemos que profundizar en este análisis, ver otras cosas, etc.”. Esto es lo bueno de la investigación.

**C:** Ahora estamos trabajando mucho sobre sustancias filmógenas, pero también sobre otros materiales, como los geles, sobre formas de realizar los sistemas de limpieza. Estamos verificando la acción de estas sustancias sobre las obras. Antes de presentar un material, un producto o una metodología, lo probamos muchas veces, para intentar verificar su eficacia y reducir el impacto respecto a otros métodos conocidos.

También estamos trabajando en una interesante investigación en relación al temple de huevo. Estamos estudiando las interacciones de los disolventes con este material porque parece que sea un tema tabú. Se continúa afirmando que el temple de huevo es un aglutinante resistente sobre el que podemos hacer de todo, y esto es absolutamente una herejía. Por eso actualmente estamos trabajando en este proyecto.

Una última línea de investigación que hemos empezado en los últimos años está en relación a la fase final de restauración: la presentación, el barnizado. Esto es porque nos hemos dado cuenta de que aunque en la intervención se siguen métodos innovadores y más prudentes, después en la fase final de la aplicación de la protección, se vuelve al método tradicional que puede llegar a estropear lo que se ha hecho primero.

**U:** *Así, ¿qué piensan del dammar?*

**S:** El dammar, a parte de los problemas ligados a los disolventes utilizados para su aplicación, podría ir bien solamente en ciertas condiciones, en ambientes muy protegidos, en ciertas condiciones de iluminación particulares. Sobre pinturas que después de la restauración vuelven a una casa, puede ser un barniz no particularmente malo ni difícil de remover, pero que tiene un corto tiempo de envejecimiento, por lo que produce un amarilleo muy rápido, en pocos decenios. Esto es un estímulo para su limpieza.

**C:** Desencadena un ciclo de aplicación que irá seguido por una eliminación en un plazo de veinte o treinta años y por lo tanto se

inicia una serie de intervenciones con cadencias siempre más cercanas. A veces —exagerando un poco— la elección de una resina natural como barniz final puede ser vista como una condena para la obra que tendrá que sufrir una limpieza en uno o dos decenios.

**U:** *Por lo tanto, ¿son mejores los barnices sintéticos?*

**C:** Desde este punto de vista habría que considerar estos materiales, al menos para la limpieza, es decir, considerando una futura limpieza. Si conocemos estas resinas, conocemos las propiedades y las probamos, entonces podemos hacer una elección correcta para la obra.

Una de las figuras que hemos adoptado como nuestro maestro, Vishwa Raj Mehra, rechaza el punto de vista tradicional del restaurador porque dice: “No tengo que partir del material, y después aplicarlo sobre la obra. Tengo que partir de la obra, observarla, ver que materiales responden (no digamos ni tan sólo bien, si no menos mal) a los requisitos necesarios y después aplicarlo sobre la obra. Hemos de partir de la obra, no del material”.

**U:** *Puesto que no queremos robarles más tiempo, solamente nos queda dar las gracias por su disponibilidad y amabilidad por habernos recibido después de una larga jornada de trabajo. Ha sido un placer conocerles.*

---

## FOTOGRAFÍAS

1. Paolo Cremonesi y Erminio Signorini preparando un ejercicio práctico durante el curso de sistemas de limpieza (Fotografía: Lúdia Balust).
2. Paolo Cremonesi durante la explicación práctica sobre la elaboración de geles acuosos (Fotografía: Lúdia Balust).
3. Erminio Signorini durante una demostración práctica de limpieza con geles acuosos (Fotografía: Lúdia Balust).
4. Vista general de la clase práctica durante las explicaciones impartidas por Paolo Cremonesi (Fotografía: Lúdia Balust).
5. Vista de la clase práctica mientras Erminio Signorini explica un proceso de limpieza (Fotografía: Lúdia Balust).

---

## NOTAS

<sup>1</sup> El Cesmar7 (*Centro per lo Studio dei Materiali per il Restauro*) es una asociación sin ánimo de lucro para el estudio y la investigación en el ámbito de las obras policromadas, nacida en el año 2000 en Italia.

<sup>2</sup> Se refiere al congreso “Color y Conservación” celebrado en Milán los pasados días 21 y 22 de noviembre de 2008, organizado por el Cesmar7, que fue transmitido íntegramente por videoconferencia en Cataluña. Ver la noticia en este mismo número 8 de *Uhicum*.