

# RESTAURACIÓN EN EL S. XIX, MATERIALES, TÉCNICAS Y CRITERIOS

Carmen Carretero Marco, Escuela de Arte La Palma, Madrid,  
carmencarretero@terra.com

## ANTECEDENTES ESPAÑOLES E ITALIANOS

### España

Al abordar el tema de la restauración en el siglo XIX debemos tener en cuenta en primer lugar que la base técnica en la formación de los restauradores ha de ser situada en el siglo XVIII, y concretamente en España, a partir del incendio del Alcázar de Madrid en la Nochebuena de 1.734. El tremendo desastre que sufrió la colección real hizo necesaria una rápida actuación. Muchas pinturas se perdieron sin remedio en el incendio, pero también fueron numerosas las que quedaron dañadas más o menos gravemente. Quemaduras, ennegrecimiento por efecto del humo, cortes en los lienzos, que se separaron de sus bastidores de la mejor forma que se pudo para evitar su pérdida total, y múltiples daños de todo tipo hicieron necesario que muchos restauradores se dedicaran a sanear el patrimonio pictórico de la Real Casa, creándose en Palacio un centro de restauración, a modo de primera escuela, donde los pintores de Cámara dirigían a numerosos ayudantes, en las difíciles labores de restaurar aquellas obras gravemente dañadas.

Es en el siglo XVIII cuando comienzan a formularse teorías sobre lo que es la restauración, la Enciclopedia Francesa considera la restauración dentro de las artes mecánicas, con la misma categoría que las artes liberales.

A mediados del siglo, el abate Crespi define su posición, valorando lo original de la obra de arte y considerando que un pintor puede ser hábil con su propia técnica, pero como restaurador fracasará, si no es capaz de imitar las técnicas de los pintores a los que debe restaurar (1).

La preocupación que surge sobre la conservación de las obras de arte está patente en los pintores de Cámara, encargados de la restauración. Mengs supervisa las colecciones Reales, revisando el estado de las pinturas y comenzando a diferenciar lo que es el valor estético de una pintura y su valor de documento histórico. Con motivo de la revisión de los cuadros del Palacio del Buen Retiro en 1.768, escribe Mengs:

*"A fin de que las pocas buenas que quedan no se pierdan podra mandarse, que Dn. Andres de la Calleja recoja las mejores y las baya componiendo dejando las mas ordinarias para quando tuviese menos ocupación. En el mismo sitio hay malos retratos que por la Pintura no merecen estimación alguna. No obstante podrían servir para memoria util de la Historia por lo que he querido*

*ponerlos entre las inútiles pero a fin de darles algún destino se podría dar encargo a una persona erudita de la Academia de la Historia para que se conserven los retratos de personas Ilustres, y se aparten los inútiles... se podrían componer las pocas pinturas buenas... las medianas conservarlas para componerlas con el tiempo, y las malas quemarlas..."(2).*

Los restauradores que trabajan en la Real Casa en el siglo XVIII son Juan García Miranda, José Romeo, Andrés de la Calleja Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella y Jacinto Gómez.

Vicente Poleró hace referencia a Miranda en su prólogo del *Arte de la restauración*, publicado en 1.855, considerando que fue el primero en dedicarse plenamente a restaurar pinturas de las colecciones reales, especialmente después del incendio de 1.734. Sus técnicas no son muy elogiadas, al decir de Poleró, que afirma:

*"D. Juan García de Miranda es el primero que encontramos dedicado al estudio de la restauración; mas los pasos por este dados en tan oscura senda, fueron vacilantes y penosos, como lo prueban las obras de este género que emprendió y llevó a cabo con más buena fe que acierto. Ni podía suceder otra cosa. Carecíase por entonces de todo conocimiento relativo a la forración; ignorábanse asimismo las excelencias del estuco en su aplicación a las roturas de los lienzos; no se había, en fin, parado mientes sobre la conveniencia de moler con barniz de almáciga los colores destinados a la imitación de tintas; y se concibe perfectamente, sin más que fijarse un momento en estas indicaciones, cuán poco debieron los resultados corresponder a los esfuerzos, por otra parte muy laudables, de aquel entendido y laborioso artista (3)".*

José Romeo no llegó a poseer el título de Pintor de Cámara, a pesar de trabajar muchos años en colecciones reales. Los reyes le ponen a prueba y no parece que sea muy de su agrado según lo que afirmaba Bonavia :

*"... con 35 reales cada día que trabaje va bien pagado ... ya que la habilidad de Romeo se extiende sólo a forrarlas y limpiarlas pero no a poner manos sobre ellas".*

Pese a todo sigue encargado de las restauraciones de San Ildefonso, el Pardo y Aranjuez y muere en 1.772, sin obtener el cargo de Pintor de Cámara.

Andrés de la Calleja fue Pintor de Cámara en 1.743, y llegó a ser Director de la Academia de San Fernando en 1.778. Dirige las restauraciones de las colecciones reales hasta su muerte en 1.785, con la ayuda de varios amanuenses, destacando la ayuda de Félix del Cerro y posteriormente de Jacinto Gómez.

Bayeu y Maella se reparten el trabajo de restauración desde la muerte de Calleja. Siguen teniendo como ayudantes a Jacinto Gómez y a Nicolás Lameyra. Tras la renuncia de este último, Maella elige a

Andrés Ginés de Aguirre, luego a Alejandro de la Cruz y por último a Juan Navarro. Nombrado pintor de Cámara en 1.795 a la muerte de Francisco Bayeu tenía sueldo de 15.000 reales de vellón, manteniendo su estudio en la Casa de Rebeque y ocupándose también de las pinturas de los Reales Sitios(4).

## **Italia**

En Venecia debemos detenernos en la figura de Pietro Edwards, académico y restaurador de origen inglés, cuya seriedad y buen hacer le valieron la confianza de las autoridades que le consultaron sobre la formación de una galería pública con las mejores pinturas venecianas. Fue miembro del "*Liberal Collegio de Pittura*", del que también fue secretario.

En 1.778, el Senado veneciano le encarga la restauración de las pinturas del Palacio Ducal y de los edificios públicos de Rialto, supervisada por el Inspector Antón María Zanetti. Se hicieron listados de las obras según su estado de conservación, lo que sirvió para conocer en detalle el patrimonio pictórico veneciano y sus características materiales y técnicas. El taller se instaló en San Giovanni e Paolo, pero en 1.797, al ser ocupada Venecia por los franceses y pasar a formar parte del Imperio Austríaco, las labores de restauración pasaron a efectuarse en el Palacio Grimani, hasta la muerte del restaurador en 1.821.

Edwards fue el primero en plantearse las restauraciones de una forma sistemática y coherente, presentando a los restauradores un esquema de trabajo claro y conciso. Las pinturas se dividían en tres grupos. El primero incluía las más deterioradas, con pérdidas de color, pulverulencia del mismo o grandes repintes. El segundo recogía las pinturas con daños leves, y el tercero, los cuadros bien conservados pero sucios o con desperfectos insignificantes. Los restauradores se responsabilizaban de su trabajo, pudiendo ser sancionados o cesados si no lo realizaban correctamente.

Los principios básicos de actuación de los restauradores se recogen en un decreto del Senado sobre la organización de las restauraciones, conservado en Venecia, en el Archivo del Estado, Senado Tierra, 25 de septiembre de 1.777 y 3 de septiembre de 1.778. Sabemos que los restauradores que estuvieron a las órdenes de Edwards fueron los profesores Bertani, Baldassini y Diziani, ayudados por cuatro posibles colaboradores.

La recopilación de sus experiencias de trabajo se publicó en 1.785, en su "*Disertazione preliminare al piano di custodia da istituirse per la possibile preservazione e per il miglior mantenimento delle pubbliche pitture*", donde expone sus ideas sobre el comportamiento del óleo y los posibles sistemas de evitar o hacer más lento el deterioro de este material. Su "*Piano pratico per la general custodia delle pubbliche pitture*", supone un programa completo para la correcta conservación de las pinturas en un ambiente idóneo(5).

## LOS PRIMEROS MANUALES

A mitad del siglo XIX surgen de manera paralela aunque totalmente diversos en contenido y en enfoque temático, los dos primeros manuales italianos de restauración de pintura, el de Giovanni Secco Suardo y el de Ulisse Forni. Secco Suardo responde con su obra a las necesidades de un restaurador que trabaja para el coleccionismo privado a la par que sacia las curiosidades de los *connaisseurs*, es un enlace entre la vieja mentalidad del siglo XVIII y el nuevo positivismo. Forni sin embargo pertenece al pasado, con su obra termina un ciclo, el de los pintores-restauradores que desarrollan su actividad en las galerías, un recetario vasto, útil y comodo, más al estilo del siglo anterior.

### Giovanni Secco Suardo

De gran interés y vigente aún en muchas de sus apreciaciones es el manual del Conde Giovanni Secco Suardo, amante de las artes y dedicado al estudio de la restauración y a su práctica, sus primeras aportaciones se publicaron en el *"Manuale ragionato per la parte meccanica del Arte del restauratore dei dipinti"*, en la primavera de 1.866 en una edición reducida. La edición íntegra fue publicada por Hoepli en 1.894, con el título de *"Il restauratore dei dipinti"*. Posteriormente, en 1.959, Hoepli reeditó un resumen del manual de Secco, junto con otros escritos de Gaetano Previati, L. de Jasiensky y aportaciones posteriores del profesor Mancina, recopilados por Gino Piva y con el nombre de *"L'Arte del restauro. Il restauro dei dipinti nel sistema antico e moderno"*.

Hay que situar a Suardo inserto en el ambiente del coleccionismo lombardo del Ottocento, en una posición intermedia entre el coleccionista amateur y el auténtico restaurador, atendiendo a la conservación de las obras no solo como objeto de culto desde el punto de vista del aristócrata, sino también como testimonios históricos y patrimonio de un país.

En 1.858 publicó un estudio basado en el conocimiento de las técnicas pictóricas cuyos datos partieron de un arduo trabajo en la biblioteca Ambrosiana y en la de su amigo Girolamo D'Adda, la publicación llamada *Sulla scoperta ad introduzione in Italia dell'odierno sistema de dipingere ad olio* fue reelaborada en el año 1.870 con el título *Pensieri sulla pittura ad encausto, ad olio e a tempera*, obra que suscitó opiniones discordantes.

El manual de restauración se abre con una serie de reflexiones sobre la inutilidad del "secreto profesional", rechazando los ocultismos de sus contemporáneos, justificados solamente por un afán económico.

Secco Suardo considera la restauración de pintura en tres vertientes:

- Mecánica: Comprende operaciones tales como reentelados, trasportes de soporte, embarrotados de tablas etc...
- Química: Se refiere a las limpiezas (disolventes) y barnices.

- Artística: Abarca todo lo referente al color, especialmente la reintegración y sus sistemas.

Respecto a los daños de las obras pictóricas, analiza primero los *reparables*, generalmente alteraciones de tipo mecánico, como grietas, levantamientos, arañazos, desprendimientos de color etc... En cuanto a los daños *irreparables*, nos dice que suelen ser cambios de tipo químico, reacciones de los pigmentos con los aglutinantes o con las preparaciones, producidos a veces por una mala ejecución técnica del propio maestro. Estos daños pueden disimularse con el pincel del restaurador, pero no son susceptibles de eliminación puesto que suponen una descomposición química profunda de colores o preparaciones.

Secco Suardo desarrolla primeramente las operaciones comprendidas en lo que él denomina *Restauro Conservativo*, y que se refieren a los aspectos mecánicos de las intervenciones.

En el apartado de *Restauro Pittorico*, se analizan disolventes y barnices, siendo de destacar la recomendación de retocar los cuadros con pigmentos y barniz, evitando en lo posible el óleo. Para retoques muy grandes, recomienda dar una aproximación de los tonos al temple y acabar al barniz.

Respecto a las sustancias que pueden emplearse en las limpiezas, analiza los ácidos, los álcalis, los jabones, los alcoholes y los éteres, así como sus posibles mezclas. Recomienda para cada tipo de suciedad el disolvente o la mezcla más adecuada.

Para renovar barnices envejecidos se explica el llamado *Sistema Pettenkofer*, su teoría se basa en la observación de un problema óptico de los barnices, que sometidos a continuas contracciones y dilataciones, se quiebran, con miles de grietas microscópicas que pueden llegar a afectar incluso al color. Sometiendo a la pintura a los vapores de un disolvente, especialmente de un alcohol, las grietas se hinchan, uniéndose las partículas disgregadas y cambiando el modo de reflejarse la luz sobre los colores, que recuperan su esplendor original. Los disolventes alcohólicos desintegran las resinas y los aceites grasos, incluso si se deja un tiempo prudente, siendo peligroso aplicar este método sin las precauciones necesarias.

El sistema Pettenkofer, fue creado por el profesor del mismo nombre, ayudado por el óptico Steinheil. Se utiliza una caja forrada de zinc, en el fondo se coloca el alcohol y se sujeta el cuadro en la zona intermedia de la caja, con la pintura hacia abajo. La caja debe cerrarse perfectamente para que los vapores del disolvente actúen en profundidad. El tiempo empleado varía según el tipo de barnices, oscilando entre dos horas y 10 ó 12 en casos de barnices muy duros.

Secco Suardo relata en su tratado los éxitos obtenidos en algunos cuadros como el *Baco y Ariadna* de Tiziano, de la Galería Nacional de Londres, la *Resurrección de Lázaro* de Rembrandt, de la Galería Schieissheim de Mónaco, el *Convite de los Dioses* de Julio Romano, del que el propio Secco Suardo afirma que:

*"Giulio Romano che ritornò sì chiaro e vivace di tinta, quasi come lo poteva essere allorchè uscì dallo studio del pittore (6)".*

El sistema es también útil para ver las restauraciones que tiene una pintura, ya que éstas aparecen como manchas de tono oscuro sobre el cuadro fresco y renovado, siendo fácil eliminar estos viejos retoques, sustituyéndolos por otros nuevos.

No es eficaz para alteraciones químicas, para barnices insolubles en alcohol, o para los casos de suciedad superficial. Puede intentarse, con precaución, sustituir el alcohol por disolventes como éter sulfúrico, cloroformo o sulfuro de carbono, en los casos en que el alcohol no sea efectivo.

En 1.874, el conde Giasumberto Valentinis, amigo de Cavalcaselle( Inspector General de Pintura y Escultura de Florencia) y sobre todo apasionado divulgador del sistema Pettenkofer, cuyo método traduce al italiano, se dedica a experimentar los efectos de la regeneración de barnices , comprobando que el uso del bálsamo de copaiba como pomada extendida sobre la capa pictórica antes de exponer el cuadro a los vapores alcohólicos, asegura la mejor penetración de éstos, que llegan a las moléculas de color y barniz, fijándolas sobre el fondo preparatorio, y devolviendo la primitiva brillantez a los colores. Valentinis recomienda que se sometan todos los cuadros a este proceso, quedando preparados para recibir posteriores restauraciones.

El propio Pettenkofer, en 1.887, propone el uso de una pomada compuesta de bálsamo de copaiba y amoniaco, pero Valentinis prefiere el uso del bálsamo con alcohol.

El mayor peligro del método es el de aplicarlo sobre cuadros con colores al barniz, técnica que utilizan muchas pinturas de la escuela holandesa, ya que estos colores se remueven y ablandan en exceso. Para evitar riesgos, Valentinis perfeccionó la caja de Pettenkofer, colocando el cuadro en su parte baja, con el color hacia arriba, y sosteniendo en su parte superior un fieltro o franela, embebidos en alcohol, de esta forma la capa pictórica queda en su posición natural, y no se producen movimientos o deslizamientos del color. Valentinis identifica el método con los avances de la técnica científica, frente a los métodos tradicionales, imprevisibles y poco verificados.

Pese a sus fallos, como era la alteración del balsamo de copaiba, que con el tiempo se volvía azulado o blanquecino, Valentinis consiguió impartir un curso en Venecia, para informar sobre el Pettenkofer a los restauradores . El curso se repite en 1.891 obteniendo polémicos resultados. Muchas fueron las críticas que recibió la regeneración de los barnices con el Pettenkofer, llegándose a decir que los cuadros se embalsamaban con copaiba como "momias espléndidas" alteradas definitivamente. De una forma u otra este curso sirvió para crear un ambiente polémico sobre las restauraciones estatales, concienciando al gobierno de la necesidad de que la restauración oficial adquiriera un nivel profesional semejante al de las restauraciones privadas realizadas por los coleccionistas e incluso por los falsificadores de los primitivos, mercado cada vez más desarrollado en la Italia de finales del siglo XIX.

Como consideración final hay que hacer notar la gran aportación de Giovanni Secco Suardo como primera manifestación clara de la

separación entre pintor y restaurador, profesiones diferentes y ambientes diversos serán desde ahora en adelante el taller del pintor y el estudio del restaurador.

### **Ulisse Forni**

Cuando en 1.845, entra a formar parte del personal de la Galería degli Uffizi como ayudante de restaurador, Ulisse Forni ya gozaba de una discreta fama como hábil restaurador y gran conocedor de las técnicas de los primitivos. Su formación académica provenía de L'Istituto d'Arte de Siena, escuela que en su momento se preocupaba de recoger y restaurar las obras de arte sienesas, responsabilizándose de su cuidado y restauración, además de procurar a su alumnos una formación artística. Forni aprende aquí a copiar, falsificar y restaurar, adquiriendo una particular sensibilidad respecto a la conservación y tutela de obras de arte, característica del purismo sienés.(7)

A partir de 1.837 el pintor se traslada a Roma para perfeccionarse en el estudio de Filippo Agricola y posteriormente a Florencia donde residían los exponentes principales del purismo en el entorno de los hermanos Milanesi y de Cesare Mussini. Forni se integra en un grupo de artistas y literatos formados en Siena o Florencia y entre los cuales se encuentra Carlo Pini, nombrado tiempo después Inspector y Conservador de los Uffizi.

Entre 1.845 y 1.864, Forni es el consejero de confianza de los directores que se van sucediendo en los Uffizi, donde su formación y conocimiento de las técnicas, especialmente el temple, le procuraron ese lugar privilegiado. Su competencia técnica y su sensibilidad en las intervenciones sobre los pintores "primitivos" se unía a una prudencia extrema, característica del ambiente florentino, pero especialmente notable en sus limpiezas, ligerísimas para no atacar posibles veladuras originales.

Luca Bourbon del Monte, director de la galería florentina, afirmaba:

*"...a costituire un ottimo restauratore...si richiede principalmente che egli sia profondamente versato nel disegno e nel maneggio del penello, sia diligente e scrupoloso nel ripulire...rispettando le velature originali e non snervando gli scuri, come ordinariamente si vede fatto da chi restaura per commercio...Questo raro complesso di qualità si trova fortunatamente congiunto in Ulisse Forni."(8)*

En 1.862 fue nombrado segundo restaurador siendo ocupada su plaza de ayudante por Ettore Franchi. La gran mayoría de las decisiones sobre los cuadros que se restauraban y los métodos a emplear se dejaban a su juicio.

Mientras que Forni se mostró cauto en sus limpiezas, pero sus reintegraciones debieron ser demasiado libres, a juzgar por lo que afirma Cosimo Conti :

*"...a lui non mancava alcuna delle qualità pratiche per fare bene, ma, ahimè, era anch'egli da quella massima funesta, cosiche*

*per nascondere il restauro fatto in sitio ritoccava e punteggiava un'intera figura. Ma non si vedeva!..."*

Afortunadamente las técnicas de reintegración que usaba Forni eran reversibles, de modo que a pesar de repintar demasiado el original para ocultar la restauración, su intervención se podía eliminar con facilidad.

### **C. Giannini (1.992)**

En 1.866 se publica la obra de Forni *Manuale del Pittore Restauratore*, plenamente inserta en las contradicciones de una época en la que se mezcla la tradición del taller con las nuevas aportaciones técnicas, la idea del restaurador de galería, prudente y respetuoso, enfrentada con la del *pasticheur*, restaurador de tipo privado, unido a la idea de la compraventa de antigüedades y sin escrúpulos morales para repintar y falsificar obras.

El volumen del restaurador toscano está dividido en dos partes, en la primera se recogen minuciosamente las técnicas para restaurar pinturas al fresco, al temple y al oleo; en la segunda parte se trata de los materiales, recetas mezclas que suponen un documento único para reconstruir el trabajo en los talleres italianos durante más de un siglo.

El manual de Forni demuestra su dominio de las técnicas de restauración de temples y su escasa práctica en la de los frescos, aconsejando en este caso volver a poner el mortero donde se haya perdido y pintar nuevamente al fresco esa zona, eso si, con colores lavados y molidos a mano, del mismo tipo que los originales.

En las limpiezas destaca la actitud de cautela, usando disolventes suaves como el espíritu de vino (alcohol etílico) y el aguarrás, también era habitual la mezcla de aguarrás con leche. Para evitar los daños se recomienda repetir la aplicación de los disolventes suaves durante varios días antes que usar ceniza o jabones como se hacía en otras galerías. Para repintes o barnices muy duros prefiere usar el rascador (acción mecánica) antes que los disolventes más enérgicos.

Para las reintegraciones sobre temple recomienda el uso de pinceles finos de marta, con buena punta, debiendo hacerse un fino rayado que imite las pinceladas originales y siga su dirección. Son preferibles las sucesivas veladuras de color a los empastes. Aunque Forni solía preparar sus propios colores, a veces trabajaba con colores a la goma que venían importados de Inglaterra o Francia. En lo referente a las restauraciones de pintura al oleo la experiencia del autor es más modesta, resume los métodos franceses de transporte tomados de De Burtin y de M. Horsin Deon ( Paris, 1.851). Las reintegraciones sobre oleo también las realiza al oleo, con los pigmentos aglutinados con aceites de lino o nuez.

El volumen de Ulisse Forni resulta ameno en su lectura y supone un repertorio precioso para conocer los materiales y las técnicas del "oficio" de un verdadero artesano de la restauración.



## **Primer Tratado de Restauración en España, Vicente Poleró**

La figura del restaurador Vicente Poleró y Toledo llena el panorama de la restauración de la segunda mitad del siglo XIX. Poleró, pintor nacido en Cádiz en 1.824 y muerto en 1.899, es el primer testimonio español de un criterio moderno y respetuoso sobre la intervención sobre las obras pictóricas. Considera que la restauración de pintura es un arte que puede aprenderse y perfeccionarse. Sin embargo no hace diferenciación entre lo que es ser pintor y ser restaurador, para Poleró las técnicas de restaurar son variantes o especialidades dentro de la labor de un pintor.

A pesar de los puntos de contacto entre las teorías de Poleró y las de Giovanni Secco Suardo, no parece probable que Poleró pudiera conocer la primera publicación de la obra del conde italiano, fechada en 1.866 en una edición reducida y con el título *Manuale ragionato per la parte mecánica del Arte del restauratore dei dipinti*, la edición completa no se publicó hasta 1.894, preparada por sus herederos en Ediciones Ulrico Hoepli de Milán, con el título de *Il Restauratore dei dipinti*. En todo caso el tratado de Poleró es anterior al de Secco, ya que se publica en 1.855. Debemos admitir que la obra de Secco es mucho más completa y más científica, los análisis de pigmentos, disolventes o barnices, aportan conocimientos químicos que el restaurador español no poseía. La propia extensión del tratado italiano, mucho más amplio y técnico, y el estudio sobre restauración de pinturas murales, tema no tratado por Poleró, hacen pensar que Secco estuvo sin duda, mucho más preparado que Poleró. Sin embargo los criterios estéticos de pátina, reintegraciones y limpiezas, están tratados en el caso español, con una visión moderna y respetuosa, primando la conservación sobre las restauraciones excesivas y dándose un importante papel a la pátina original, aportada por el envejecimiento natural de la obra, mientras que Secco recurre a veces a las pátinas artificiales que enmascaran limpiezas excesivas.

Comienza el librito con un comentario sobre los repintes y respecto a las reintegraciones advierte la conveniencia de utilizar el pigmento y barniz en lugar del óleo tradicional en los restauradores españoles. Hace notar que el pigmento con barniz es reversible y no se oxida.

El Artículo I trata de las limpiezas de repintes con agua. Este sistema se realiza con agua pura y esponjas, tras la forración de los cuadros. En el caso de suciedad rebelde se aconseja el uso de aguarrás y alcohol etílico.

Es curioso el comentario que realiza el autor sobre el velo blanquecino que presentan algunas pinturas durante esta limpieza y que él llama *apanación* quizá por influencia francesa, y que se elimina con el secado o con la aplicación de barniz. Esta alteración es lo se conoce hoy día como *pasmado*, y que no es más que un efecto óptico por el que el barniz, alterado por la humedad o por el paso del tiempo, pierde su transparencia, quedando mate y blanquecino. Este tipo de deterioro se empezó a solucionar tiempo después con el Sistema Petenkoffer, cuya base es la regeneración de los viejos barnices mediante vapores

alcohólicos, este método no se emplea en España hasta la década de los noventa según consta en los Archivos del Museo del Prado. Poleró dice sobre las limpiezas:

*"...Indudablemente parece mejor la pintura con algo de broza, o sea la pátina que el tiempo ha impreso, a condición que esté bien extendida por todas sus partes, y segundo, porque de no hacerlo así, puede fácilmente acontecer que sean barridas sus medias tintas."* (9)

Los Artículos II y III explican el sistema de eliminar el barniz de los cuadros por medio de *frotados* en círculo, que producen un polvillo blanco al pulverizarse el barniz, o de la combinación de aguarrás y alcohol disueltos en agua.

El Artículo IV trata de la limpieza de repintes al óleo. Los disolventes siguen siendo alcohol y aguarrás, con la ayuda de rascador. El disolvente actúa ablandando el repinte y permitiendo que la pasta pueda ser arrastrada por el rascador. Mostrándose otra vez prudente aconseja que en los casos en que el repinte sea imposible de quitar sin dañar el cuadro, será mejor dejarlo e intentar corregir el defecto con el pincel. Es correcto este sistema de actuación, ya que forzar excesivamente la capa pictórica de un cuadro, para eliminar un repinte, puede dañar zonas originales, siendo más prudente dejar el repinte y disimularlo con ligeros toques de pigmento y barniz.

El Artículo V habla del arreglo de los cuadros barridos. Para igualar sus superficies hay que barnizar primero para poder ver bien y luego limpiar suavemente. En la época de Poleró, el concepto de *barrido* se aplicaba a una pintura que había sufrido limpiezas demasiado drásticas, desapareciendo, por los frotados intensos, parte de los colores originales. Este tipo de daños eran frecuentes en las restauraciones poco cuidadosas.

En el Artículo VI explica la manera de limpiar repintes hechos con pigmento y barniz, mediante aguarrás y una pequeña proporción de alcohol etílico. Estos repintes, reversibles fácilmente, no presentaban especiales problemas para su eliminación. Poleró siempre aconseja efectuar restauraciones con el sistema de pigmento y barniz, ya que así no se oxida ni cambia de color la reintegración y además, posibles futuros restauradores, pueden eliminarla con gran facilidad, a diferencia de los durísimos repintes al oleo, que se convierten en casi irreversibles.

El Artículo VII trata del uso de la ceniza común para limpiar los lienzos. El sistema es difícil y requiere pericia. La ceniza se aplicaba con una esponja mojada sobre la pintura, después de frotar suavemente se aclaraba bien con agua clara. Sistema agresivo y de difícil control, requería gran experiencia, no recomendándose su uso más que en casos especiales.

El Artículo VIII refiere la limpieza con lejía y afirma que sólo ha de usarse este tipo de limpieza en casos extremos y tras haber probado el aguarrás con alcohol y la ceniza común. El producto usado es la lejía de jaboneros disuelta en agua en una proporción de seis u ocho gotas

por jofaina de agua clara. Se pinta la superficie del lienzo con esta mezcla y luego se aclara con una esponja mojada. Este proceso, sin duda dañino era muy frecuente en todos los museos de Europa.

En el Artículo IX trata de los sistemas para limpiar las Tablas, Cobres y Piedras, y afirma que se usarán los mismos procedimientos que para los lienzos. Poleró vuelve en este Artículo a aconsejar que la limpieza sea prudente:

*"...con el fin de evitar la desaparición completa de la pátina que toda pintura adquiere con el tiempo, y que viene a ser un distintivo tanto mas precioso, cuanto sin él perdería una gran parte de su interés y de su sabor antiguo que forma una de sus mas brillantes galas. " (10)*

### Mariano de la Roca y Delgado

El último tratado sobre restauración en la España del s. XIX es el de Mariano de la Roca, publicado en Madrid en 1.880, con el título de *Compilación de todas las prácticas de la pintura, desde los antiguos griegos hasta nuestros días*. Esta obra se completa con un apartado dedicado a la limpieza, forración y restauración de cuadros. La publicación refunde otra anterior, editada en 1.871, resumiendo el tratado de Pacheco y añadiéndole unas notas sobre restauración de cuadros. Su título es *Francisco Pacheco: Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas. Extractado y enriquecido con un tratado nuevo para saber limpiar y restaurar las pinturas sobre lienzo, madera, cobre y piedra*.

Este manual es una recopilación de pasajes de Antonio Palomino (*El Museo pictórico y escala óptica*), del Conde de Caylus (*Du genre et de l'espèce des peintures anciennes*), de Roger de Piles (*Les premiers éléments de la peinture pratique*) y sobre todo del tratado de Poleró.

En primer lugar de la Roca se refiere a los medios para limpiar la pintura al óleo: comienza con la limpieza mecánica, usando sólo la frotación manual, cuyo efecto es la pulverización del barniz superficial.

Posteriormente se enjuaga la pintura, colocada en vertical, con esponjas y agua clara.

Con la punta o el filo del rascador, se eliminan las manchas resistentes.

Para suciedad resistente o para eliminar viejos barnices se debe usar aguarrás mezclado con espíritu de vino. Esta mezcla elimina también los repintes al barniz y al óleo (desacertadas restauraciones).

Si el cuadro se encuentra muy reseco, se frotará repetidas veces con aceite de nueces bien caliente, y luego se eliminará la suciedad y los barnices, ya reblandecidos, con el rascador. Si es necesario se puede aplicar después el aguarrás mezclado a partes iguales con el espíritu de vino, frotando suavemente con un algodón.

De la Roca recomienda no limpiar excesivamente las pinturas para no eliminar la pátina:

*"Debe advertirse que no debe apurarse mucho la limpieza, porque resultaría barrida la pátina que da el tiempo a las pinturas, que es la entonación y armonía que tanto seduce y encanta (11) "*

Explica después el método de forrar los cuadros pintados sobre tela :  
En primer lugar se tensa la nueva tela de hilo crudo en un bastidor más grande que el cuadro original. El trabajo se efectúa después sobre una mesa o tablero bien limpios.

Se eliminan los nudos de las telas nueva y vieja.

Se prepara un engrudo de harina, una cucharada de miel, cola de carpintero, y jugo de ajo machacado.

Se aplica el engrudo en las dos telas, pasando luego el rodillo repetidamente y quitando la pasta excedente que sale por el reverso al prensar las dos superficies.

Se plancha con planchas de hierro la cara de la pintura, cubriéndola con un papel blanco. La pintura se debe frotar antes con aceite de nueces. Luego puede repasarse el planchado, ya sin el papel.

Recomienda realizar las reintegraciones al barniz de almáciga.

De la Roca explica detenidamente el sistema del traslado de soporte de tabla a lienzo, los pasos que deben realizarse son:

- Sentar el color de la tabla.
- Engasar la pintura pegando el tejido con engrudo de harina sola.
- Pegar a la gasa unos papeles finos.
- Cepillar la tabla por el reverso hasta dejarla como una hoja de caoba.
- Rascar suavemente con cuchillas o vidrios, hasta descubrir la imprimación.
- Si la tabla está muy deformada, irla trabajando en cuadrículas previamente cortadas.
- Forrarla como si de un lienzo se tratase, poniendo en el engrudo bastante aceite secante.
- Levantar el cuadro del tablero de apoyo.
- Desempapelar y desengasa con agua tibia.
- Dar aceite de nueces a la pintura y se plancha.

Así dice Mariano de la Roca que hizo Nicolás Gato de Lema en el *Cristo Crucificado* de Ribera, de la Diputación Foral de Álava, con más éxito que la operación del mismo tipo que se hizo en Francia, en el Pasmó de Sicilia de Rafael.(12)

## NOTAS

<sup>1</sup> M<sup>a</sup> Luisa Barreno Sevillano: *La Restauración de Pinturas de las Colecciones Reales durante el Siglo XVIII*. Archivo Español de Arte. N° 212. Madrid 1.980. p. 468.

<sup>2</sup> Barreno Sevillano, op. cit. p. 469. Tomado del archivo del Palacio Real. Legajo 3.879.

<sup>3</sup> Vicente Poleró y Toledo: *El Arte de la Restauración*. Madrid 1.855. Reeditado por Arturo Díaz Martos en *Informes del I.C.R.O.A.* N° 12, Madrid 1.972. p. 102.

<sup>4</sup> Barreno Sevillano, op. cit. p. 472 a 481.

- <sup>5</sup> Alessandro Conti. *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*. Electa. Milano, 1.988. p. 179.
- <sup>6</sup> Gino Piva. *L'Arte del restauro. Il restauro dei dipinti nel sistema antico e moderno. Secondo le opere de Secco Suardo e del Prof. R. Mancía*. Hoepli. Milano. 1.966. p. 185.
- <sup>7</sup> Datos aportados por C.Giannini. *Lessico del restauro...* Firenze,1.992,p. 113. Cfr.B. Sani, *Artisti, critici, restauratori, mercanti a Siena dallo storicismo al decadentismo*. Siena, 1.988. p. 15-24.
- <sup>8</sup> Cfr. L. Bourbon del Monte, en G. Incerpi, *Conservazione e restauro dei quadri degli Uffizi nel periodo lorenese*. Uffizi, 1.982. p. 313-358.
- <sup>9</sup> Vicente Poleró y Toledo, *El Arte de la Restauración, observaciones relativas a la Restauración de cuadros*. Imprenta M.A. Gil. Madrid, 1.855. p. 19.
- <sup>10</sup> Vicente Poleró y Toledo. Op. Cit. p. 45.
- <sup>11</sup> Mariano de la Roca y Delgado. *Tratado de la limpieza, forración y restauración de las pinturas al oleo*. 1.872. Reditado por Arturo Díaz Martos en *Informes del I.C.R.O.A. n° 12* 1.972. p. 138.
- <sup>12</sup> Arturo Díaz Martos. Op. Cit. p. 141 y 142.

## BIBLIOGRAFÍA

BARRENO SEVILLANO, M<sup>a</sup> LUISA.:

*Restauración de Pinturas de las Colecciones Reales durante el s.XVIII.*

Archivo Español de Arte n° 212. Madrid, 1.980.

BORDINI, SLIVIA:

*Materia e Imagen. Fuentes sobre las técnicas de la pintura.*

Ediciones del Serbal, Barcelona, 1.995.

CESCHI, CARLO:

*Teoria e storia del restauro.*

Mario Bulzoni Editore, Roma, 1.970.

CONTI, ALESSANDRO:

*Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte.*

Electa, Milano, 1.988.

DÍAZ MARTOS, ARTURO:

Reedición de los *Tratados de Restauración de Vicente Poleró y Toledo y Mariano de la Roca y Delgado.*

Informes del I.C.R.O.A. n° 12, Madrid, 1.972.

EASTLAKE, CHARLES:

*Methods and Materials of Painting of the great schools and masters.*

2 Vol. Constable, London, 1.960.

FORD, RICHARD:

*Handbook for travellers in Spain and readers at home.*

Traducción de J. Pando. Turner, Madrid, 1.981.

GIANNINI, C:

*Lessico del Restauro. Storia tecniche strumenti.*

Nardini, Florencia, 1.992.

MORALES, ALFREDO J.:  
*Patrimonio Histórico- Artístico.*  
Historia 16, Madrid ,1.996.

MACARRÓN MIGUEL, ANA M<sup>a</sup>:  
*Historia de la Conservación y la Restauración.*  
Tecnos, Madrid, 1.985.

PIVA, GINO:  
*L'Arte del Restauro. Il restauro dei dipinti nel sistema antico e moderno. Secondo le opere di Secco Suardo e del Prof. R. Mancina.*  
Hoepli, Milano, 1.966.

POLERÓ Y TOLEDO, VICENTE:  
*El Arte de la Restauración. Observaciones relativas a la Restauración de cuadros.*  
Imprenta de M.A.Gil, Madrid, 1.855.  
*Breves observaciones sobre la utilidad y conveniencia de reunir en uno sólo los dos museos de pintura de Madrid, y sobre el verdadero estado de conservación de los cuadros que constituyen el Museo del Prado.*  
Establecimiento tipográfico Eduardo Cuesta, Madrid, 1.868.  
*Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.*  
Madrid, 1.857.  
*Tratado de Pintura en general.*  
Eduardo Cuesta, Madrid, 1.886.

RUIZ DE LACANAL RUIZ-MATEOS, M<sup>a</sup> DOLORES:  
*Conservadores y Restauradores.*  
Gráficas Olimpia, Sevilla, 1.994.

SECCO SUARDO, GIOVANNI:  
*Il restauratore dei dipinti.*  
Hoepli, Milán, 1.993.