

LA LIMPIEZA Y LA REINTEGRACIÓN CROMÁTICA DE PINTURAS EN PORTUGAL: INDICACIONES HISTÓRICAS Y TÉCNICAS DESDE EL SIGLO XVIII HASTA FINALES DEL SIGLO XX

Ana Bailão, *Universidade Católica Portuguesa – Escola das Artes, Porto, Portugal, ana.bailao@gmail.com*

Frederico Henriques, *Universidade Católica Portuguesa – Escola das Artes / Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes, Porto, Portugal, frederico.painting.conservator@gmail.com*

RESUMEN

En Portugal, así como en otros países europeos, los criterios de intervención en limpieza y en reintegración cromática de pinturas de caballete fueron y son un tema que plantea muchas dudas y sombras entre los profesionales.

Este artículo describe algunas cuestiones históricas y técnicas sobre las operaciones de limpieza y reintegración del color en la pintura de caballete. Se trata de una relación documental y cronológica de las técnicas desde el siglo XVIII hasta finales del siglo XX. Sirvieron como referencia al estudio presentado de las obras de Manuel de Macedo, José de Figueiredo, Luciano Freire, Afonso Lopes Vieira, João Couto, Abel de Moura, Luís de Ortigão Burnay y Luis Reys-Santos.

Palabras clave: restauración, limpieza, reintegración cromática, historicidad, Portugal.

INTRODUCCIÓN

El primer pintor-restaurador documentado en Portugal es el saboyano Reymão d'Armas. Fue responsable de la restauración de las tablas pintadas de la girola del Convento de Cristo en Tomar, en el año 1533 (1). No se sabe qué procedimientos y materiales se utilizaron. Sólo desde la segunda mitad del siglo XVIII, en Portugal, aparecen algunas indicaciones técnicas específicas sobre las prácticas de taller en torno a la restauración. Aunque en el siglo XX hay ya alguna información concreta sobre las operaciones realizadas, hasta 1800 las recetas se mantenían en estricta confidencialidad, y mediante un aprendizaje basado en la transmisión de maestro a discípulo. Los artistas acumulaban varias funciones, tales como pintar, retocar, dorar, grabar, iluminar, entre otras.

Algunos de los métodos de restauración se registraron en la *Enciclopedia de la Oficina de Simão Thaddeo Ferreira*, publicada en 1794; en el libro de Manuel de Macedo de 1885; en las «memorias» de Luciano Freire, un pintor-restaurador que procede del mundo de las Academias; en las revistas y textos que surgieron de las exposiciones y conferencias, como fue el caso de Afonso Lopes Vieira (1923), João Couto (1952, 1955) y los registros de Abel de Moura (1942).

CONTEXTO HISTÓRICO

Para João Couto, en la historia de la restauración en Portugal se pueden encontrar hasta cuatro periodos (2). Sobre la base de esa división o estructura se proponen ahora cinco unidades de tiempo: la primera, desde el siglo XVI hasta la fundación de la Academia Real de Bellas Artes en 1862; la segunda, entre la Academia y el reconocimiento del profesor Luciano Freire como pintor-restaurador, después de su intervención en los Paneles de São Vicente de Fora (1862-1911); la tercera, entre 1911 y la creación de la Academia Nacional de Bellas Artes (1937); el cuarto periodo, desde 1937 hasta 1989, año en que surgen las Escuelas Superiores de Conservación y Restauración de Lisboa y Tomar; y el quinto, desde esa fecha hasta ahora.

Podríamos decir que el gran periodo de la restauración de pintura en el siglo XVIII en Portugal se inicia con la llegada del genovés Giulio Cesar Termine, en 1710, y del veneciano Pietro Guarienti, en 1733. En 1728 llegan los becarios de la Academia Portuguesa en Roma, donde funcionaba, desde 1725, un taller de restauración de pinturas dirigido por Domenico Michelini (3).

Una de las primeras descripciones técnicas que conocemos sobre la limpieza de pinturas está en la obra *Abecedário Pictórico* de Pellegrino António Orlandi, publicada en Venecia en 1753 con información adicional de Pietro Guarienti. Este pintor, que pasó por Lisboa, dejó los secretos de su proceso de limpieza a Caetano Alberto, y este a su hijo Jacinto de Almeida, que retocó e limpió muchas colecciones particulares de Lisboa y de la Corona (3). La *Enciclopedia de la Oficina de Thaddeo Simão Ferreira* de 1794, escrita en portugués, es otro de los pocos documentos que indican los procedimientos y productos de limpieza (4).

Con la instauración política del Liberalismo en 1834, las mentes más eruditas de la sociedad portuguesa comienzan a valorar las obras de arte, no sólo por el valor estético y comercial, sino también por su importancia histórica y cultural para el país. Sin embargo, hay grandes cambios sociales, como la extinción de las órdenes religiosas masculinas y la consiguiente nacionalización por el Estado de los bienes eclesiásticos de los conventos, iglesias, monasterios y capillas. Parte de los bienes recogidos

de estos edificios desaparecen y otros se depositan en las Academias de Bellas Artes de Lisboa y Oporto (5).

La primera publicación en portugués dedicada exclusivamente a la restauración de pinturas es de 1885. El autor, Manuel de Macedo (1839-1921), distingue entre artista y restaurador. Para Macedo, el restaurador de pintura practica dos actividades distintas, la «restauración» y el «retoque». La «restauración» es sólo un oficio, que se preocupa del deterioro de las obras y tiene como objetivo también investigar los procesos materiales y metodológicos utilizados en la restauración; el «retoque» es la «parte artística» de la actividad del restaurador (6). Recomienda la reproducción mimética de la técnica pictórica, aunque anote que la acción de «retoque» se debe utilizar con precaución y sólo cuando sea necesario. Considera legítimo que el restaurador reconstruya las partes faltantes, pero «(...) con modestia, a fin de evitar improvisar arbitrariamente cualquier detalle» (6). A pesar de detectarse una evolución hacia la comprensión de la obra, permanecen ambigüedades, y es posible establecer una línea de continuidad con el pasado, tanto en relación con los productos como con los métodos de intervención.

Parece que, en las primeras décadas del siglo xx, después de la instauración de la República, en 1910, es cuando se inicia un mayor cambio de mentalidad hacia el Patrimonio y la Restauración. Algunos de los factores más relevantes de esta modificación son: las nuevas metodologías del pintor-restaurador Luciano Freire, que establecieron una línea fronteriza entre la práctica de taller y la científica (7), (2); la responsabilidad asumida por los conservadores de los museos y los restauradores durante las intervenciones; la conciencia sobre la necesidad de diagnosticar cuidadosamente cualquier trabajo antes de las acciones de restauración, utilizando los métodos de examen y análisis (2); la aparición en Portugal de las primeras teorías de restauración, divulgadas especialmente mediante las publicaciones de la Academia de Bellas Artes y Museos. Destacamos a Afonso Lopes Vieira, que, en 1923, escribe sobre la reintegración, hoy llamada discernible: «los retoques se realizaron para que, a cierta distancia, el ritmo de la pintura se mantuviera, y cuando se examina de cerca, sean fácilmente reconocibles» (7).

A pesar de que el concepto de intervención mínima no estaba bien asimilado, tal como lo entendemos hoy, se afirma la necesidad de desarrollar la investigación científica de laboratorio. Tomemos el caso de los análisis químicos de Luis Quintela y Herculano de Carvalho, del Instituto Superior Técnico, realizados a solicitud de Carlos Bonvalot, para la restauración de los paneles de la Iglesia de Cascais, en 1923; o la iniciativa de Luisa Maria Alves y Abel de Moura de montar un laboratorio científico, específicamente para apoyar la restauración en el Instituto José de Figueiredo, en 1969 (8).

En el año 1949, con ocasión de la conferencia del ICOM, en Roma, el Director del Museo Nacional de Arte Antiga, Dr. João Couto, y los pintores- restauradores, Fernando Mardel y Abel de Moura, conocen a través de Cesare Brandi la reintegración cromática hecha por el Instituto Central de Restauo en los frescos de *Lourenzo da Viterbo*, en la Iglesia de Santa Maria della Verità (9). Es en este momento cuando creemos que se ejecutó la primera reintegración discernible en Portugal. Con una técnica similar al *tratteggio*, Abel de Moura retoca un panel con la representación del *Calvario*, una obra del propietario particular Ricardo Espírito Santo e Silva (9).

Con la aparición de las Escuelas Superiores de Conservación y Restauración, en Lisboa y en Tomar, en el año 1989, se consolida la designación «conservación y restauración». Los nuevos profesionales de la restauración, los «conservadores-restauradores», aplican criterios —como reflejo de la formación multidisciplinar recibida— más orientados hacia las acciones de preservación de los bienes culturales.

LAS TÉCNICAS DE LIMPIEZA Y REINTEGRACIÓN CROMÁTICA

Luciano Freire fue uno de los pintores-restauradores que más pintura portuguesa restauró en el siglo xx. Muchas de las intervenciones que hizo estaban relacionadas no sólo con la acción natural del paso del tiempo o la «modificación de la materia orgánica utilizada», sino también, en la mayoría de los casos, con «tratamientos o intervenciones imprudentes» (10), que, según Freire, se debía a «desacatos de há muitos anos» (11). Los retoques y los repintes, además de encubrir las causas naturales de deterioro, sirvieron para enmascarar los «daños resultantes de la brutal limpieza» (11), o «faltas de color (...) debidas a la fricción para la remoción de barnices antiguos» (11). Estas limpiezas se efectuaban a veces «con reactivos alcalinos que producen profundos daños» (7), como la «potasa» (11), que dejó en muchas ocasiones las tablas «sin piel» (11). Pero el retoque también se utilizó para otros fines. Según Luis Burnay, la restauración de las pinturas tenía como objetivo «hacer cambios según la voluntad del cliente» (12). Estos cambios varían en función del gusto de la época, del propietario o incluso de la coyuntura política y eclesiástica. Sin embargo, independientemente de las razones que contribuyeron para la práctica de los repintes, y citando a Luciano Freire, «la repintura, que se considera igualmente dañina, puede haber salvado muchas tablas de ser dejadas de lado o desestimadas, y que luego desaparecieron» (11).

Estas acciones siguen manuales antiguos, tales como las recetas de la enciclopedia de la *Oficina de Simão Thaddeo Ferreira*, que recomienda la limpieza con agua caliente, jabón, cenizas, «ceniza-lejía» (ceniza disuelta en agua caliente), una mezcla de agua, azúcar y destilaciones alcohólicas de frutas, «espíritu del vino», es decir, vino destilado,

«espíritu de termentina», «esencia de limón, aceite de oliva, mantequilla; aceite de termentina», «hiel de buey», «ceniza y vino blanco, y orina»; «clara de huevo en orina» y «aceite de linaza purificado al sol» (4). La aplicación de estos productos se podría hacer con esponjas finas o ásperas. La elección dependía de la dificultad de eliminación de la suciedad o barnices oscurecidos. Por la misma razón, se podía sustituir la esponja por un «panno de lino húmedo», con la que se debía frotar vigorosamente (4). También se recomienda, como primer paso, la aplicación de un «pañal» empapado en agua sobre la capa cromática, donde se mantendrá durante «doce horas»; y en un segundo paso, con el aceite de linaza purificado al sol, frotar el paño con la punta del dedo de la mano (4). Sin embargo, es probable que la mayor parte de las limpiezas no se completaran. Sólo por este motivo se justifica que en el texto se indiquen otros métodos «para reavivar los colores de los paneles ennegrecidos» después de la eliminación de la suciedad y del barniz. Aconseja el uso de «cebolla blanca mojada en vinagre», el «sublimado corrosivo» en el agua para «lavar» el panel y el ácido nitroso debilitado (4).

En el libro de Manuel de Macedo, el medio que se indica como más seguro es el «lavado con una esponja en orina caliente», después de lo cual se debe raspar cuidadosamente la totalidad de la superficie de la pintura con un raspador de madera, sin rayar el barniz (6). Tal vez, las fricciones mencionadas por Luciano Freire estén relacionadas con estos instrumentos. Se sugiere también «la acción combinada del espíritu del vino y *terebinthina*» (6).

Parece que hay poco escrito sobre la práctica de la limpieza en la segunda mitad del siglo xx. Las informaciones de que disponemos son las fuentes orales y algunas notas de la restauradora Luisa Santos (12) realizadas en las últimas décadas del siglo. Si bien no se utilizan los productos recomendados por las recetas de los siglos XVIII y XIX, se combinan disolventes basándose en la experiencia. Algunos de los productos que se utilizaron en los años setenta son, para remoción de polvo superficial, la saliva, el jabón azul y el jabón de glicerina; para barnices «fáciles», *White Spirit* con alcohol etílico; para barnices «más difíciles», mezclas de agua con acetona, alcohol etílico y amoníaco (2A, 3A, 4A), de dimetilformamida con tolueno o *White Spirit*, dimetilformamida con acetona; y para los repintes, las mezclas encima enunciadas más la butilamina y el butilacetato. Alrededor de 1984/85 se utiliza, ocasionalmente, el producto comercial *Vulpex*®.

Es importante señalar que las proporciones eran, en parte, empíricas. Salvo la mezcla de «mitad y mitad» de *White Spirit* y alcohol etílico, el resto de las mezclas se basaban en «tomó un poco de esto, un poco de lo otro...» (13).

En 1993, la Escola Superior de Conservação e Restauo (ESCR) utiliza regularmente la lista de Masschelein-Kleiner, publicada por el IRPA en

1981, hasta la actualidad y sustituye las anteriores prácticas de limpieza. Con la llegada de Richard Wolbers a Lisboa en 1999, durante un *Workshop* organizado por la Associação para o Desenvolvimento da Conservação e Restauro (ADCR), los profesionales toman conciencia del potencial de los geles de disolventes (*solvent gels*) y los jabones de resina (*resin soaps*) desarrollados por el químico. Un grupo de profesionales, bajo la coordinación del Instituto Português de Conservação e Restauro (IPCR), realizó pruebas y test en el mismo año en la limpieza de las pinturas de la Iglesia de Madre de Dios.

Acerca de la reintegración cromática existen pocas informaciones. Destaca el trabajo de Manuel de Macedo, antes citado, que señala la importancia de «la imitación del estilo con estricta exactitud, del color, del tacto del pintor», pero sin «inventar cualquier detalle» (6).

La utilización de colores a base de aceite era una práctica común en el siglo XIX y también lo ha sido en el siglo XX. Macedo se refiere con frecuencia al oscurecimiento de los colores en aceite, por lo que recomienda «preparar los tonos y la gradación de color um quasi nada más claros que los que se quieren imitar» (6). Indica pinceles «de sedas muy flexibles y largas, que terminen en punta» para que el retoque se limite a las fisuras y craquelados. Cuando sea necesario «retocar o pintar una gran plaza del cuadro, debe evitarse el uso de barniz como vehículo de los colores» (6). Además de ser difíciles de manipular, se eliminan fácilmente con la limpieza de la capa de protección.

En conversación con Manuel Reis Santos, uno de los últimos pintores-restauradores antes de la llegada de los cursos superiores en 1989, fue posible obtener más datos sobre la metodología aplicada en el siglo XX en el Instituto José de Figueiredo. Asumido como un pintor, considera esencial conocer la técnica de la pintura para lograr buenos resultados. Como Macedo, explica que es fundamental que las bases del retoque sean más claras que los colores originales de la pintura, o del tono del soporte, sobre todo si es de madera. Según el pintor, en las últimas décadas del siglo XX, se utilizaron los colores al óleo. El aglutinante oleoso era parcialmente absorbido con papel secante. La aglutinación se hacía con la masa de color y barniz de resina cetónica, un método que se mantuvo hasta aproximadamente 1996. Reis Santos hizo experimentos con acrílico de base, fácil de retirar con acetona, y con barnices. Dijo haber utilizado la resina *Paraloid B66*®, preparada en baño de agua, con *White Spirit* y pigmento en polvo. La capa de protección es el barniz de retoque (resina ciclohexanona), para obtener una buena saturación de color y ser fácilmente reversible y, a menudo, utilizaba la lupa binocular, como en el caso de la pintura *Jardín de las delicias* de El Bosco, para entender la estratigrafía y, a partir de estas observaciones, «retocar mejor». Afirmó mezclar los colores según su «sensibilidad al color y experiencia como pintor».

El uso frecuente de pigmento en polvo con barniz de retoque comienza a finales de siglo xx. En algunas ocasiones, también se utiliza el pigmento en polvo con *Paraloid B72*®. Por el mismo tiempo, surgen los tubos preparados industrialmente para la restauración, concretamente el producto italiano *Maimeri*®.

Aunque existen muchas técnicas, además de las enumeradas, para la limpieza y reintegración cromática, la investigación realizada se centra en documentos poco conocidos y en información verbal. Dada la especificidad de la restauración y el número de restauradores que hay en Portugal, con formación y sin formación, este trabajo no se puede percibir como una prueba de la realidad que existe en todas las obras, sin embargo, podrá contribuir a aclarar algunas dudas acerca de la conservación de los bienes culturales.

NOTAS

1. S. Viterbo, *Pintores portugueses dos séculos xv e xvi*, Coimbra, Imprensa da Universidade Real das Sciencias, 1928, p. 79.
2. J. Couto, *Os painéis flamengos da Ilha da Madeira*, Funchal, Edição da Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal, 1955, p. 16, 17.
3. C. V. Machado, *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, e esculptores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal, recolhidas e ordenadas*, Lisboa, Imprensa de Vitorino Rodrigues da Silva, 1823, p. 99.
4. S. T. Ferreira, *Segredos necessários para os officios, Artes e manufacturas e para muitos objectos sôbre a economia doméstica*, Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1794, pp. 25-34.
5. F. de Pamplona, *Da Academia de Belas-Artes de Dona Maria II e Passos Manuel (1836) à Academia Real de Belas-Artes (1862) e à Academia Nacional de Bela-Artes (1932)*, Lisboa, [s.n.], 1980, pp. 45, 46.
6. M. de Macedo, *Restauração de Quadros e Gravuras*, Lisboa, David Corazzi, 1885, pp. 6, 23, 26, 38-40.
7. A. L. Vieira, *Da Reintegração dos Primitivos Portugueses*, Lisboa, Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga, 1923, pp. 11, 12, 22.
8. L. M. Alves, «Do empirismo à ciência. Um olhar sobre o percurso da conservação em Portugal do século xix à actualidade», *Cadernos Conservação e Restauo*. Lisboa, 2005, año 4, nº 3, pp. 13-21.
9. J. Couto, *Aspectos actuais do problema do tratamento das pinturas*, Lisboa, Edições Excelsior, 1952, pp. 25-28.
10. A. de Moura, *Exame e ficha de restauro de uma pintura portuguesa do século xvi*, Porto, [s.n.], 1942, p. 9.
11. L. Freire, «Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal», *Conservar Património*, Lisboa, 2007, nº 5, pp. 14, 19, 29, 34, 52.
12. L. de O. Burnay, «Algumas considerações sobre o restauro das pinturas antigas», *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, Lisboa, 1945, 14, p. 62.
13. L. Santos, Archivo de la empresa *Arterestauro, Lda.*, Lisboa.

CURRÍCULUM VITAE

Ana Bailão. Tiene el título de posgrado en Conservação e Técnicas de Pintura (2008) por la Escola de Artes da Universidade Católica Portuguesa (UCP), institución donde

actualmente desarrolla su tesis de *Mestrado* en reintegración cromática; es licenciada en Conservação e Restauro por el Instituto Politécnico de Tomar (IPT) (2005).

Frederico Henriques. Obtuvo en 2008 el Diploma de Estudos Avançados en Conservação de Pintura en la UCP, establecimiento donde realiza el doctorado, en colaboración con el Instituto Superior Técnico (IST); es licenciado por el IPT (2005) y obtuvo su «bacharelato», en 1997, por la Escola Superior de Conservação e Restauro, de Lisboa.

Artículo elaborado con el apoyo del Programa Operacional de Ciencia e Innovación 2010 (POCI 2010), co-financiado por el Gobierno Portugués y la Unión Europea, a través del Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER), de la Fundación para la Ciencia y la Tecnología (FCT) y la beca de estudio SFRH / BD / 42488 / 2007.