

# El tratado sobre pintura de François-Xavier de Burtin (1743-1818) en el contexto de la conservación y restauración de arte en el siglo XIX

Antoni Colomina Subiela, Vicente Guerola Blay

**Resumen:** El tratado sobre pintura del médico François Xavier de Burtin, escrito en 1808, coincide con la transformación cultural e intelectual que había traído el movimiento ilustrado y supone un claro referente para los primeros textos específicos sobre restauración de pinturas que surgieron a lo largo del siglo XIX. Para la contextualización y reconocimiento del autor y de su obra se considera su biografía y su producción literaria en el convulso contexto histórico, artístico, social y político que transita entre el siglo de las luces y los primeros años del siglo XIX, haciendo hincapié en sus aportaciones relacionadas con la conservación y restauración pictórica. Su tratado de pintura debe considerarse como un texto de indiscutible trascendencia, que aparece en relación con el interés de Burtin por el coleccionismo y después de sus visitas a las más importantes galerías europeas de pintura de la época.

**Palabras clave:** François-Xavier de Burtin, historia de la restauración, tratados, restauración de pintura, pintura de caballete

## The treatise on painting by François-Xavier de Burtin (1743-1818) in the context of conservation and restoration of art in the 19th century

**Abstract:** The doctor François Xavier de Burtin's treatise on painting, written in 1808, coincides with the cultural and intellectual transformation brought about by the Enlightenment movement and is a clear reference for the first specific texts on painting restoration that emerged throughout the 19th century. For the contextualization and recognition of the author and his work, his biography and literary production are considered in the convulsive historical, artistic, social and political context that transits between the Enlightenment and the early years of the 19th century, emphasizing his contributions related to conservation and pictorial restoration. His treatise on painting must be considered as a text of indisputable importance, which appears in relation to Burtin's interest in collecting and after his visits to the most important European painting galleries of the time.

**Keywords:** François-Xavier de Burtin, restoration history, treatises, painting restoration, easel painting

## O tratado sobre pintura de François-Xavier de Burtin (1743-1818) no contexto da conservação e restauro de arte no século XIX

**Resumo:** O tratado sobre pintura do médico François Xavier de Burtin, escrito em 1808, coincide com a transformação cultural e intelectual trazida pelo movimento iluminista e representa uma referência clara para os primeiros textos específicos sobre restauro de pinturas que surgiram ao longo do século XIX.

Para a contextualização e reconhecimento do autor e da sua obra, considera-se a sua biografia e a sua produção literária no conturbado contexto histórico, artístico, social e político que transita entre o século das luzes e os primeiros anos do século XIX, com ênfase nas suas contribuições relacionadas com a conservação e restauro pictórico. O seu tratado de pintura deve ser considerado como um texto de indiscutível importância, que surge em relação ao interesse de Burtin pelo coleccionismo e após as suas visitas às mais importantes galerias europeias de pintura da época.

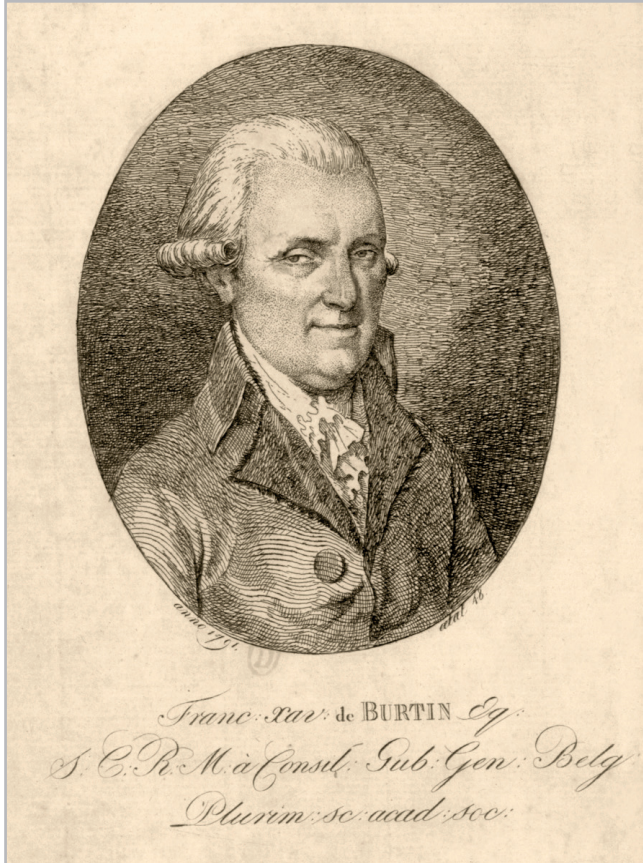
**Palavras-chave:** François-Xavier de Burtin, história do restauro, tratados, restauro de pintura, pintura de cavalete

### Introducción. La extravagante vida de François Xavier de Burtin

El médico y naturalista François Xavier de Burtin [Figura 1] nació en Maastricht en 1743. Su padre fue un posadero que, a pesar de este oficio y de acuerdo con algunas fuentes biográficas (Van Beneden 1872: 169), ejerció como asesor o consejero del príncipe-obispo de Lieja, lo que facilitaría el acceso de su hijo al estudio de humanidades en su ciudad natal. La educación de Burtin proseguiría en la Universidad de Lovaina, donde se formaría en filosofía y medicina. En 1767 se trasladó a Bruselas para ejercer de médico especialista en la sífilis, una enfermedad a la que sus colegas de profesión no mostraban especial predilección en atender.

En poco tiempo adquirió una importante reputación por su trabajo que, unida a la notoriedad que fue adquiriendo en determinados círculos sociales, favoreció que llegara a convertirse en el médico personal del Príncipe Carlos Alejandro de Lorena, gobernador de los Países Bajos Austríacos.

Su condición marcadamente ilustrada y su interés constante por los estudios en todas las disciplinas propició expeditivamente su inclusión en sociedades científicas de significativa relevancia, como la Academia Imperial y Real de Ciencias y Letras de Bruselas, a la que entraría a formar parte en 1784.



**Figura 1.-** Retrato de François Xavier de Burtin, incluido en el primer tomo de su *Traité des connoissances nécessaires aux amateurs de tableaux* (1808).

Bajo el patrocinio de José II, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico con una gran preocupación por la cultura y las ideas enciclopedistas, Burtin es llamado a realizar una búsqueda de ejemplares naturales que sirvieran para valorizar la riqueza autóctona de la nación, frente al interés creciente por el exotismo de los especímenes foráneos. Como fruto de sus expediciones geológicas, mineralógicas y paleontológicas por los bosques de los Países Bajos, con una fascinación evidente por la observación y estudio científico de la naturaleza, vieron la luz diferentes escritos, entre los que destaca su obra *Oryctographie de Bruxelles* (Burtin 1784). Este libro, guarnecido con un rico repertorio de ilustraciones del grabador J. A. Balconi [Figura 2], describiría la colección de muestras fósiles que tuvo la oportunidad de descubrir en las inmediaciones de Bruselas y que entraron a formar parte de su colección particular.



**Figura 2.-** Ilustración XXI de la publicación *Oryctographie de Bruxelles* (1784). Masa de concha, formada por piedras de buccino y caracoles.

Sus trabajos alcanzaron gran popularidad y merecieron el respeto de sus colegas naturalistas. Tal es así, que el nombre de Burtin ha quedado perpetuado en la taxonomía científica gracias a los nombres establecidos por el botánico Stephan Ladislaus Endlicher, que acotó

un género de palma fósil bajo el nombre de *Burtinia*; del mismo modo que hizo el paleontólogo francés De France, al dedicarle una especie de molusco del periodo Devónico, al que denominó *Strigocephalus Burtini* (Van Beneden 1872: 173).

Sin embargo, contrasta el respeto que supo forjarse entre sus colegas científicos con los enemigos políticos que le surgieron y el desprecio manifestado paralelamente en algunos sectores de la sociedad hacia su persona. El apego de Burtin con la casa de Austria era evidente, al igual que la habilidad que demostraba en el momento de inmiscuirse en los asuntos públicos. Esta circunstancia le valió múltiples detractores que, una vez irrumpió la Revolución brabantona que acabaría derrocando el gobierno de José II, también propiciaría su expatriación.

Estos ataques personales, justificados exclusivamente por cuestiones políticas, se manifestaron en forma de panfletos mordaces y caricaturas [Figura 3]. Las ofensas aparecían, en muchas ocasiones, como respuesta a sus actos de extravagancia, a su falta de modales o como reproches a su conducta egocéntrica e insoportable vanidad.

La vida de François Xavier de Burtin cambió radicalmente después de estos acontecimientos que forzarían su exilio a Viena. De este modo, puede constatar que los problemas políticos explican, en cierta manera, un importante cambio en su rumbo intelectual (Van Beneden 1872: 3), que se traduciría en un marcado interés por el estudio de las bellas artes en esta segunda etapa de su vida. Tuvo que expatriarse inexcusablemente, aunque disfrutaría de un destierro cómodo gracias a una importante pensión que le fue asignada por el emperador destronado. Esta nueva situación personal propiciaría que, a partir de 1785 e interesado especialmente por las galerías de pintura pública, el ilustrado emprendiera una serie de viajes por toda Europa, que le llevarían a visitar diferentes regiones de países como Holanda, Austria, la Italia septentrional, Francia, Polonia, Hungría y la actual República Checa. Esta fascinación, además, le llevó a convertirse en un importante coleccionista de arte.

Más tarde regresaría a Bruselas, donde instalaría, en su residencia de la *Place de la Chapelle*, su biblioteca y su pinacoteca particular compuesta por unas 250 obras de las principales escuelas pictóricas, especialmente conformada en estos últimos años, junto con otras compilaciones de especímenes de historia natural, geodas, fósiles, camafeos y otras rarezas. Todas estas colecciones conformaron sus peculiares gabinetes de curiosidades o cuartos de maravillas, muy populares, admirados y visitados. En este contexto, rodeado de las colecciones que durante años había reunido y volcado en su análisis y estudio, sería cuando escribiría su popularizada obra *Traité des connoissances nécessaires aux amateurs de tableaux*, que, estructurada en dos volúmenes y con un total de veinte capítulos, vería la luz en 1808.

Todos estos acontecimientos vitales y profesionales, hasta su muerte en 1818, estuvieron acompañados de numerosos

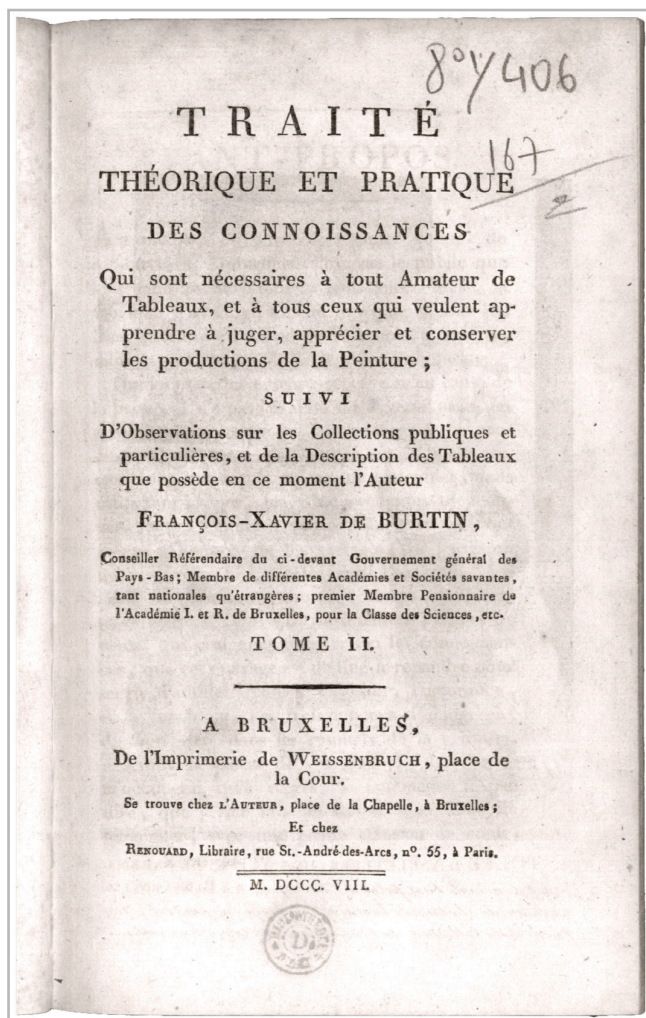


**Figura 3.-** Libelo caricaturesco de autoría anónima contra la figura de François Xavier de Burtin. Ca. 1780. KU Leuven, Libraries Special Collections.

e insólitos episodios que explican la consideración por parte de algunos autores como un personaje de vida rocambolesca que significó, utilizando una frase a la que solía recurrir, “un gran ruido en el mundo” (de Callataj 2009: 160; 2006).

### El tratado sobre pintura de François Xavier de Burtin

Como amante y estudioso de las bellas artes, Burtin recoge en su tratado, en el primer tomo, los conocimientos que cualquier curioso, iniciado o amante de la pintura necesitaba aprender y manejar para adquirir la capacidad de juzgar, apreciar y conservar las producciones pictóricas. En su segundo volumen [Figura 4], se reúnen diferentes observaciones sobre colecciones públicas y privadas, además de la descripción de las obras que conformaban la pinacoteca personal del autor.



**Figura 4.-** Página de créditos del segundo volumen del *Traité des connoissances nécessaires aux amateurs de tableaux*.

A lo largo de todo su capitulado se pone de manifiesto su clara defensa por los efectos de la luz y el potente cromatismo de las pinturas, una inclinación que contrasta con la corriente de la época que anteponía la pintura del romanticismo y ensalzaba el aprendizaje artístico fundamentado en el estudio de la composición, el dibujo y la expresión, como si el color fuera solo un complemento muy poco significativo (Burtin 1808: 9). Del mismo modo, frente a la pintura de historia, considerada como el género más destacado, elogia otras categorizaciones o temas artísticos, como el paisaje y las escenas de la cotidianidad. Dedicó especialmente los primeros artículos de su tratado a presentar aspectos técnicos como la perspectiva aérea, el claroscuro, la transparencia, la armonía, el toque de pincel y otros recursos y efectos, siempre al servicio del colorismo pictórico. Estas ideas posicionan a Burtin como uno de los antecedentes claros sobre el que se desarrolló el realismo moderno en la segunda mitad del siglo XIX (Koolhaas-Grosfeld 1987: 37).

En esta línea de pensamiento, muestra su gran admiración por los artistas holandeses y flamencos; y quedan valorizadas las excelencias de pintores no

demasiado prestigiados más allá de las fronteras de los Países Bajos, como Jan Wils, Jan Wouwerman, Nicolaes van Helt Stockade, Samuel van Hoogstraten y Pieter van der Leeuw (Koolhaas-Grosfeld 1987: 31), pertenecientes a lo que se conoce como la *Dutch Golden Age*, Edad de Oro de la pintura holandesa.

Sus postulados fueron muy elogiados por escritores y críticos de la época y gozó de gran aceptación en círculos facultativos, como las ciudades universitarias de Oxford y Cambridge (Southey 1902: 79-81). Pero no solo complacía a los sectores más intelectuales, sino que, tanto por su carácter instructivo como por lo emocionante y delicioso de su discurso, caló en el público en general, convirtiéndose en una publicación de referencia en su tipo, a la vez que fomentaba la democratización de la experiencia artística. Su notoriedad hizo que se decidiera su traducción y publicación en inglés en 1845 y mereciera su reedición en francés un año después.

Su trabajo era elogiado por su gran precisión, sin detenerse en reiteraciones y evitando la redacción extensa e innecesaria; y sus interesantes temas sugestionaron tanto por su novedad como por su utilidad (Van Beneden 1877: 254). Los razonamientos que Burtin vuelca en su texto parecen responder, realmente y de manera mayoritaria, a su propio proceso de reflexión, sin apenas coger prestado de otras fuentes y acudiendo a las conclusiones extraídas por su propia experiencia.

Tanto en el terreno científico como en su etapa como estudioso de las bellas artes sigue apelando al pensamiento independiente como característica propia de su personalidad, rechazando cualquier proposición ajena que pudiera causarle prejuicios desacertados o inconvenientes. La observación personal es lo más importante para Burtin (1808: 5; Koolhaas-Grosfeld 1987: 30), que establece que la identificación, el análisis continuado y la comparación de una multitud innumerable de pinturas es la forma más adecuada de convertirse en un verdadero conocedor y juez.

### **Las fuentes de Burtin. Trayectos de interconexión documental y procedimental**

Es indudable que los viajes que Burtin emprendió desde 1785 por gran parte de Europa harían que adquiriera conocimientos importantísimos sobre la conservación y restauración de pinturas y que, a su vez, este bagaje posibilitara la comprobación, comparación y selección de los procesos de intervención más notables, que luego consideraría oportunos volcar en su tratado.

En el segundo tomo de su trabajo hace un recorrido por algunas de las principales galerías públicas de pintura que visitó. Aunque incluye las que se localizaban en Francia, Austria y Alemania, no considera ninguna de otros importantes países como Inglaterra o Italia. Se lamenta

de que el gobierno inglés no hubiera formado una galería pública en Londres, una insensibilidad que se aviene con lo que advertía Pietro Edwards cuando destacaba que, a pesar de la gran inclinación que mostraba Inglaterra por las bellas artes, carecía de una sólida tradición en la restauración de pinturas (Perusini 2012: 73). En cuanto a las galerías italianas, siente no poder componer una descripción adecuada, puesto que las principales obras habían sido expoliadas por las campañas napoleónicas antes de su visita<sup>[1]</sup>.

No obstante, a pesar de esta situación, sin duda Burtin se impregnaría de la manera de proceder en la Galería Uffizi de Florencia que, durante el último cuarto del siglo XVIII, se había convertido en un foco importante de progreso desde el punto de vista de la conservación de pinturas públicas. Había desarrollado un sistema de trabajo que privilegiaba las medidas destinadas a prevenir o frenar los daños mediante tareas constantes de mantenimiento (Incerpi 2011), desde que en 1769 se implementara el *Regolamenti da praticarsi nella R. Galleria* (Perusini 2012: 84). Además, en 1796, el director de la galería florentina Tommaso Puccini hizo venir desde Roma al restaurador Vittorio Sampieri, que supone el punto de inflexión entre las nuevas y las viejas prácticas, carentes de interés y utilidad (Forni 1866: 2). Sampieri defendería las limpiezas cautas y respetuosas con la pátina derivada de la acción del tiempo<sup>[2]</sup> e introduciría en la Toscana el uso de la resina almáciga para el barnizado y el retoque de color no invasivo, mimético y reversible.

A su vez, estos métodos eran los que ya venía desarrollando Pietro Edwards como director de la restauración de pintura pública en Venecia desde 1778<sup>[3]</sup> (Ruiz de Lacanal 2018: 83-90; Conti 1988: 154-187; Macarrón 1997: 114-120; Perusini 2012: 61-73). Es innegable que su figura resulta clave para explicar el nuevo rumbo que adquiriría la profesión en el último cuarto del siglo XVIII y las novedades metodológicas que se establecerían entonces. No obstante, no hay que olvidar tampoco, como antecedente más claro de Edwards en la Italia septentrional, las ideas del médico bergamasco Andrea Pasta (Fiorentino 2014; Perusini 2012: 56), con planteamientos muy modernos sobre la conservación donde, a su vez, convergen influencias de otros eruditos de la época como Giampietro Zanotti, el abad Luigi Crespi y los condes Francesco Algarotti, Giacomo Carrara y Francesco Maria Tassi (Fiorentino 2014: 31). Pasta sostiene una postura claramente decantada a favor de la conservación preventiva o el "cuidado amoroso de los cuadros" (Pasta 1775: 7-14), con una defensa manifiesta por la salvaguarda de la inalterabilidad de las pinturas frente a intervenciones que les hacen cambiar el formato o la iconografía; denunciando, además, las excesivas limpiezas y preconizando un retoque de color prudente y ajustado en cuanto a su extensión.

Durante los años 1804 y 1805 Burtin visitaría el Museo del Louvre de París, que iba incrementando sus tesoros con

las razias y expolios de las conquistas napoleónicas. La separación de roles en el contexto de la galería imperial era propicio para la profesionalización de la actividad y la legitimización de la figura del restaurador, allanado por las aportaciones de personajes como Jean-Michel Picault (1793) y Jean-Baptiste Pierre Lebrun (1793). Se reafirma una clara diferenciación entre el artista y el conecedor, más preparado para la restauración de pintura, aunque siempre en conflicto, como también sucedía en la Venecia de Edwards, con la supervisión de los curadores o comisarios expertos (Étienne 2011: 83-90). Burtin alaba del Louvre los trabajos en la intervención de los soportes pictóricos realizados por François-Toussaint Hacquin y Joseph Fouque (Briau 2013), grandes profesionales en el reentelado de lienzos y la transposición de pinturas, especialmente con el traslado de tablas y telas a nuevos soportes textiles<sup>[4]</sup>.

El interés de Burtin por la adquisición de arte en países como Alemania es muy elocuente, aunque es poco probable que encontrara propuestas relevantes sobre la restauración de pinturas a pesar de visitar las más importantes galerías públicas<sup>[5]</sup>. Es indudable que, desde los últimos años del siglo XVIII, en Berlín surge un profundo interés por la conservación, derivado del creciente mercado del arte, la creación de la Royal Art Academy y el proyecto de un museo vinculado a esta institución en relación con la valorización de los históricos inventarios reales de pintura de los castillos de Berlín y Potsdam (Skwirblies 2012: 1-2). No obstante, a pesar de este contexto propicio y de los trabajos llevados a cabo por el custodio de las galerías reales, pintor de armas y restaurador oficial Christian August Wilhelm Beckly desde 1789, puede constatarse durante décadas la falta de mantenimiento de estas colecciones, con el consiguiente deterioro de las pinturas. No sería hasta unos años más tarde, después de varias tentativas para la contratación de los más afamados restauradores del momento, como el italiano Pietro Palmaroli o el francés Féréol Bonnemaïson, que aparecería a partir de 1824 el taller de restauración del museo de Berlín, uno de los más profesionales y modernos de Europa, dirigido por Jakob Schlesinger (1792-1855) y donde Christian Philipp Koester (1784-1851) figuraba, junto a este, como restaurador principal. Por esto, debido a que no se llevó a cabo una verdadera profesionalización de la restauración en Alemania hasta estos años, no es posible que Burtin adquiriera con antelación conocimientos interesantes sobre la disciplina, al menos no más relevantes de los que encontraría en otros países, especialmente en los itinerarios que le llevarían a visitar Francia y el norte de Italia.

En otros países como Austria, Burtin visitó la Galería Imperial de Viena, en el Palacio Superior de Belvedere, que abrió al público en 1781 y donde fue encomiable el trabajo de ordenación de carácter instructivo de Christian von Mechel bajo la dirección de Joseph Rosa. En el ámbito de la restauración de pinturas en estas fechas, no obstante, sobrepasados por las invasiones francesas, solo pueden mencionarse apenas unos pocos lienzos reentelados

y los cambios de formato que se realizan en muchas pinturas por restauradores como Joseph Hickel (Hoppe-Harnoncourt 2012: 2-8).

### Los procesos de conservación y restauración de pinturas mencionados en el tratado

Burtin manifiesta de manera continuada la originalidad de su trabajo, que surge mayormente como consecuencia del ejercicio práctico y la reflexión personal. Sin embargo, cabe puntualizar que, cuando se refiere a la conservación y restauración de pinturas, no se atribuye completamente el mérito de ser el inventor de los métodos que propone. A pesar de esta advertencia, se adjudica el descubrimiento de algunas técnicas para eliminar impregnaciones de aceites secativos y barnices tenaces. Para todos los conocimientos extraídos de las fuentes documentales que han influenciado en sus planteamientos indica haber sopesado la pertinencia de todo lo recogido hasta entonces en los libros y revisado las soluciones más acertadas establecidas por los que se dedicaban a limpiar pinturas con mayor acierto, al “podar este caos de recetas y procesos, juzgándolos según las reglas de la química y la razón sana” (Burtin 1808: 384). Finalmente, todo el repertorio metodológico de intervención se propone después de que el propio autor hubiera probado su eficacia, comprobada por una larga experiencia e incrementada desde sus propias investigaciones, de acuerdo con una actitud con enfoque crítico que se distancia de las prácticas de carácter más artístico de los antiguos restauradores (Vicente 2012: 121).

El capítulo IV, incluido en el primer volumen del tratado, lo dedica a la manera de juzgar si una pintura se encuentra bien conservada. Hace referencia a que no haya sufrido ningún tipo de daño, salvo “los ventajosos cambios que puede haber experimentado con la edad” (Burtin 1808: 90). Esta afirmación se halla en consonancia con la aceptación de la degradación positiva y deseable de la obra de arte, conforme a su estimación historicista que alaba su consideración bajo el prisma de los valores que la identifican por su antigüedad, originalidad y autenticidad (Ruiz de Lacanal 2018: 183-184; Macarrón 1997: 164; Baldini 1997: 7-8). Burtin refiere los principales factores de deterioro, como los relacionados con la propia acción del tiempo, los fenómenos atmosféricos, los accidentes o la negligencia de las intervenciones inadecuadas; al mismo tiempo que va enumerando las patologías más frecuentes, que aparecen por motivos muy diversos (Burtin 1808: 90-98). Alude a las condiciones atmosféricas y sus fluctuaciones, al calor de las planchas de los reentelados, a la pérdida de veladuras debido a limpiezas excesivas, al viraje de los colores por su envejecimiento natural, a la aparición de grietas durante el transporte de lienzos, a la extensión de barnices y pátinas para ocultar repintes o para dar un aire de antigüedad a las pinturas más recientes y a la aplicación de punteados, retoques o repintes muy extensos.

Esta preocupación por referir los agentes de deterioro da una idea de la importancia que Burtin otorga a determinados aspectos de la conservación preventiva, tal y como ya ocurría en otros lugares, por ejemplo, con las regulaciones de protección señaladas por Edwards en Venecia o el “Regolamenti” de la Galería de los Uffizi de Florencia (Perusini 2012: 84). Es muy elocuente el pasaje donde alude a la inadecuada gestión en el transporte de pinturas como uno de los principales factores de deterioro, arguyendo por experiencia propia que no deben exponerse los cuadros a la revisión de los aduaneros “sin haber tomado todas las precauciones posibles con anterioridad, para tener la certeza de que todo será remplazado y arreglado en la caja, como estaba antes de la visita” (Burtin 1808: 92). Y es por esto por lo que refiere un caso en el que tuvo que enviar a su propio hijo como correo a la ciudad alemana de Neuss para estar presente y controlar estas acciones en el transporte de unas pinturas que debían llegar de Brunswick.

El capítulo XV de su tratado, que aparece bajo el título “De los diferentes métodos que se pueden utilizar para limpiar pinturas, y de las precauciones que se deben tomar al reenteladas o restaurarlas”, es el que dedica Burtin específicamente a la conservación curativa y restauración de cuadros. Lo primero que se desprende al analizar el enunciado de esta sección es la preeminencia que adquiere el proceso de limpieza, al que le otorga un protagonismo evidente, más que el dedicado a otros procedimientos como el reentelado o el retoque de color, de los que solo pasa a exponer algunas pocas consideraciones.

Aunque en su idea general y motivos del trabajo insiste en que no escribe su tratado para entendidos, sino para amantes iniciados y curiosos, es cierto que es muy novedoso y técnico en comparación con lo escrito hasta entonces. Mantiene una clara intención de aportar instrucciones para entender y juzgar la pintura para la democratización del arte, frente al secretismo que se oponía sistemáticamente a la difusión de la práctica de la restauración. En este sentido, llama la atención las recomendaciones para limpiar las pinturas que presenta para cualquier aficionado, sin vincular estas operaciones al perfil profesional del conservador-restaurador, a pesar de advertir de la necesidad de proceder con decisión, pero con precaución, paciencia y mucha prudencia. En este sentido, el concepto de Burtin contrasta con el sentir general que, en otros foros, defendían la profesionalización del oficio. No obstante, en las cuestiones relativas al tratamiento de soportes (transposición y reentelados) y el retoque, por la peligrosidad o dificultad que entrañaban estas tareas, sugiere acudir a personas especializadas.

Con un lenguaje destinado a la comprensión del público en general, evita utilizar tecnicismos y términos químicos, a la vez que advierte que los procesos de limpieza deben formularse “según la diferencia de los casos y según la naturaleza de la suciedad que se deba eliminar.” (Burtin 1808: 385). Es así como, de acuerdo con este axioma, divide su capitulado en tantos puntos como clasificaciones realiza

al respecto, atendiendo separadamente a las pinturas barnizadas con almáciga o resinas de naturaleza similar; las que están untadas de aceite; las barnizadas con resinas duras; las recubiertas con clara de huevo, cola o barniz al agua; las que, sin estar barnizadas, presentan depósitos de humo o suciedad superficial; y, finalmente, las que están atacadas por pasmos<sup>[6]</sup>. Los métodos y productos que refiere para el proceso de limpieza mantienen una estrecha similitud con los sistemas que se utilizarían durante todo el siglo XIX (Colomina 2021: 192), con el uso de la mezcla de aguarrás y alcohol etílico como disolventes orgánicos fundamentales y la utilización de métodos acuosos con sustancias alcalinas para remover los depósitos más arraigados.

De acuerdo con sus experimentos, su mayor aportación al campo de la limpieza sería la eliminación de las costras o impregnaciones de las pinturas con aceites secantes. Para ello, frente a los métodos más habituales que recurrían al uso excesivo del rascador y la aplicación abundante de agua, Burtin (1808: 397-398) proponía ablandar el aceite viejo con la impregnación sucesiva, durante doce días, de nuevas capas de aceite de linaza hasta volverlo pegajoso. Así conseguía reblandecer la costra antigua, que acababa eliminando con alcohol etílico al levantar el aceite viejo junto con el nuevo. Esta práctica calaría en los tratadistas siguientes, hasta el punto de que el método es referido en los textos de restauración de pinturas más importantes que le sucederían a lo largo del siglo XIX (Horsin-Déon 1851: 80; Forni 1866: 125; Secco-Suardo 1918: 366-369). Igualmente propone un procedimiento inédito para la eliminación de los barnices más tenaces, para lo que sugiere su reblandecimiento con agua muy caliente y remoción final con una fuerte compresión con los dedos (Burtin 1808: 400).

A pesar de recurrir a un estilo claro y rehuir del lenguaje sofisticado, sus métodos son muy facultativos. Un hecho muy significativo es la precisión con la que detalla sus fórmulas para la limpieza al convenir combinaciones de diversa fortaleza con mezclas de disolventes y al preparar soluciones acuosas, consiguiendo kits de testeo de diversa polaridad o alcalinidad.

En cuanto a sus criterios, es prudente en aconsejar limpiezas parciales y respetuosas con la pátina natural, ya que “un cierto tono dorado, que el tiempo concede, produce en muchas pinturas un efecto tan encantador que se cuidará de que no desaparezca” (Burtin 1808: 394), volviéndose a confirmar su posicionamiento acerca de la validez de la alteración deseable, tanto como el momento creativo por parte del artista. Por otra parte, también vaticina la importancia de la limpieza superficial o *surface cleaning* (Cremonesi 2009: 69), con una esponja humedecida en agua, como primera operación indispensable en un proceso de limpieza gradual antes de evaluar la pertinencia de remover el barniz protector.

En la reintegración cromática, con una visión respetuosa y profesionalizada del proceso, denuncia las correcciones

y repintes absurdos e innecesarios que se extienden más allá de las lagunas. Y en este sentido, reconoce la maestría del señor Coclens como buen ejemplo de esta tarea, con un trabajo mimético que considera la pincelada del artista original<sup>[7]</sup> (Burtin 1808: 421).

Sobre la operación de reentelado advierte que puede resultar peligrosa si no se realiza adecuadamente, de modo que recomienda a los aficionados abstenerse de su ejecución y confiar en los especialistas. Como ya se ha señalado, elogia los tratamientos realizados en el museo de París, donde habían perfeccionado el sistema de trabajo y su instrumental, además de recurrir a materiales de buena calidad para componer el adhesivo usado en este proceso. Burtin se hace eco de la receta que, al parecer, se utilizaría de manera habitual en el Louvre y que estaba compuesta por 1 medida de gelatina o cola de pergamino, 1 medida de agua y  $\frac{1}{4}$  parte de harina de centeno<sup>[8]</sup>. Aprecia los trabajos de reentelado de Foucque, así como las célebres transportaciones de Hacquin, especialmente, dotando de soporte textil a pinturas efectuadas sobre tabla<sup>[9]</sup>, como el popularizado trabajo llevado a cabo en la Virgen de Foligno de Rafael [Figura 5] (Étienne 2012: 59-60).



**Figura 5.-** *Virgen de Foligno* (1511-12), de Raffaello Sanzio. Lienzo al óleo, transportado por François-Toussaint Hacquin en 1801. (Museos Vaticanos, inv. 40329). Dominio público

El capítulo XVI lo dedica a los barnices utilizados en las pinturas. Indica lo desacertado que supone el uso de resinas duras como el copal o el ámbar y, en general, de todos los barnices preparados con aceite o alcohol, además de otras aplicaciones habituales como los recubrimientos al agua elaborados con clara de huevo o cola de pescado. Defiende como buen barniz el elaborado con sustancias resinosas como la almáciga, disuelto en esencia de trementina para originar un producto claro y transparente, que no agrieta y que alcanza un grado de dureza suficientemente justo como para poder retirarse con facilidad cuando se estimara necesario. Burtin (1808: 441-445) propone, después de haber hecho un uso prolongado de diferentes proporciones, la disolución de una libra de almáciga en dos libras de esencia de trementina, además de referir el modo de proceder para su preparación y aplicación.

### Conclusiones

Es innegable la importancia de los textos que preceden a los primeros tratados específicos sobre restauración de pinturas, como fuentes referenciales desarrolladas en muchas ocasiones como capítulos de libro. El caso de François-Xavier de Burtin supone uno de los ejemplos más significativos y, a la vez, menos valorizados en la historia de la conservación y restauración. Este artículo persigue naturalizar su figura en el contexto de la disciplina e incidir en la importancia de sus textos en el contexto europeo del nacimiento de las primeras galerías públicas y las incautaciones napoleónicas. En una época donde se reconoce la necesidad de las visitas a gabinetes, talleres y galerías para el estudio y la comparación de técnicas, materiales y procedimientos (Étienne 2011: 81), los viajes de Burtin certifican su validez como conocedor para la restauración de pinturas.

Carente en la actualidad del debido reconocimiento, los estudios realizados sobre la vida y la obra del autor refuerzan la hipótesis de que su tratado, con una amplia difusión en toda Europa, tuvo una gran influencia en la práctica de la restauración de pinturas entre sus contemporáneos, a la vez que sirvió como referencia probada para los tratadistas que le siguieron (Colomina 2021: 182). Un caso de flagrante plagio, ya denunciado por otros autores como Secco-Suardo (1918: 369), lo constituye el tratado del italiano Ulisse Forni (1866) [Figura 6], en el que copia descaradamente el trabajo de Burtin, traduciéndolo muchas veces de manera literal.

Burtin hace una contribución valiosa al campo de la conservación y restauración de pinturas, introduciendo técnicas novedosas y promoviendo un enfoque reflexivo y crítico. Sin embargo, sin olvidar sus aciertos, se identifican igualmente ciertas contradicciones y posibles riesgos inherentes en su enfoque. Aunque Burtin advierte sobre la necesidad de las intervenciones precavidas de restauración, acompañadas de buenas dosis de paciencia y prudencia, el hecho de proporcionar recomendaciones



**Figura 6.-** Retrato del tratadista plagiador Ulisse Forni (1842), realizado por el pintor italiano Luigi Mussini. Colección particular.

accesibles para cualquier aficionado o entusiasta puede resultar problemático y fomentar acciones temerarias. Aunque la democratización del arte es un objetivo loable, esta condición colisiona enormemente con la profesionalización de la disciplina.

Por otro lado, considerando que la limpieza de pinturas es un proceso delicado que puede causar daños irreparables si no se realiza con acierto, es notable el uso de métodos drásticos por parte del autor que, aunque gozaron de gran popularidad entre los restauradores que le siguieron, podían resultar peligrosos para las obras, por exponerse a procedimientos de reblandecimiento excesivo o fricciones bruscas en la superficie pictórica. Estas prácticas, aun suponiendo un punto de partida científico, subrayan la necesidad de una visión más cautelosa que acabaría produciéndose progresivamente durante los siglos XIX y XX.

### Notas

[1] Hay que advertir que entre 1794 y 1815 las invasiones napoleónicas supusieron impresionantes razias y expolios en colecciones públicas y privadas de toda Europa.

[2] Vittorio Sampieri, al igual que venía utilizando Pietro Edwards, atendía la limpieza de superficies pictóricas con la mezcla de alcohol etílico y esencia de trementina, conocida popularmente como *mista*; además de con soluciones de *acqua maestra* (potasa).



[3] Pietro Edwards mantiene una línea de moderación y respetuosidad, otorgando suma importancia a la custodia preventiva como norma fundamental para la conservación de pinturas. Por otra parte, es importante remarcar la distinción que realiza entre la actividad del restaurador y la del pintor. Defiende, igualmente, el establecimiento de una escuela de restauración (Ruiz de Lacanal, 1999: 113-117), donde la formación especializada acreditara esta necesaria profesionalización.

[4] Hay que advertir que estos restauradores cuentan con el referente previo de Robert Picault, al que se le atribuye la invención del proceso de transposición en Francia a mediados del siglo XVIII. No obstante, el método secreto de este último era bastante delicado, al parecer con el uso de vapores de ácido nítrico, por lo que Hacquin y Fouque acabarían adoptando otro sistema basado en la remoción mecánica del soporte (Briau 2013: 13).

[5] En el segundo tomo de su tratado Burtin describe las colecciones de las galerías alemanas de Dresde, Dusseldorf, Munich y Brunswic.

[6] Resulta extraordinaria la descripción que recoge el tratado acerca de los pasmados, con una completa relación de los diversos agentes que los provocan y la manera de tratarlos (Burtin, 1808: 407-410).

[7] Debió tratarse de Louis Bernard Coclers (1740-1817), retratista y grabador del sur de Holanda que trabajó principalmente en Lieja, Maastricht, Leiden y Ámsterdam.

[8] Otra variante de esta receta contemplaría la mezcla de harina de centeno y de trigo, a partes iguales y diluidas en cerveza; con cola animal de Flandes e Inglaterra; jugo de ajo, utilizado como fungicida; y hiel de buey como agente humectante (Briau 2013: 16).

[9] El sistema descrito por Burtin (1808: 424) menciona la importancia del *cartonnage* que debe cubrir la pintura y que se compone por varias gasas y papeles esponjosos, adheridos con cola de harina. Una vez asegurada la obra se procedía a eliminar el soporte mecánicamente con planos dentados y a forrarla con una nueva tela.

## Referencias

BRIAU, A. (2013). "Joseph Fouque (1755-1819) rentoileur de tableaux au Musée du Louvre. Contribution à l'histoire de la restauration des peintures", *CeROArt* [Online], EGG, 3. <https://doi.org/10.4000/ceroart.3064>

COLOMINA, A. (2021). Vicente Poleró y Toledo y los métodos de limpieza en el contexto de la restauración de pinturas en el siglo XIX, *Ge-Conservacion*, 19(1), 181-194. <https://doi.org/10.37558/gec.v19i1.830>

CONTI, A. (1988). *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*. Milano: Electa.

CREMONESI, P. (2009). "Reflexiones sobre la limpieza de las superficies policromadas", *Unicum*, 8, pp. 63-72.

DE BURTIN, F. X. (1808). *Traité des connoissances nécessaires aux amateurs de tableaux*. Bruxelles: De l'Imprimerie de Weissenbruch.

DE BURTIN, F. X. (1784). *Oryctographie de Bruxelles, ou description des fossiles tant naturels qu'accidentels découverts jusqu'à ce jour dans les environs de cette ville*. Bruxelles: Imprimerie de la Maire.

DE CALLATAÏ, F. (2009). "Burtin, François-Xavier". En *L'Académie Impériale et Royale de Bruxelles: Ses académiciens et leurs réseaux intellectuels au XVIIIe siècle*, Hasquin, H. (dir). Bruxelles: Hayez Imprimeurs, 157-161.

DE CALLATAÏ, F. (2006). "La vie rocambolique et le cabinet d'étude de François-Xavier Burtin (1743-1818)", *La vie des musées*, 20: 86-93.

ÉTIENNE, N. (2012). *La Restauration des peintures à Paris (1750-1815): pratiques et discours sur la matérialité des œuvres d'art*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

ÉTIENNE, N. (2011). "Un «artiste connaisseur»? L'expertise du restaurateur dans l'institution muséale à la fin du XVIIIe siècle", *Revue de Synthèse*, 132(1): 75-91. <https://doi.org/10.1007/s11873-010-0141-4>

FIorentino, L. (2014). *Le 'Pitture notabili' di Andrea Pasta: osservazioni sulla conservazione ed il restauro a Bergamo nel settecento*. Firenze: Edifir Edizioni.

FORNI, U. (1866). *Manuale del pittore restauratore*. Firenze: Successori le Monnier.

HOPPE-HARNONCOURT, A. (2012). "The Restoration of Paintings at the Beginning of the Nineteenth Century in the Imperial Gallery", *CeROArt* [Online], HS. <https://doi.org/10.4000/ceroart.2336>

HORSIN-DÉON, S. (1851). *De la conservation et de la restauration des tableaux*. Paris: Chez Hector Bossange.

INCERPI, G. (2011). *Semplici e continue diligenze: conservazione e restauro dei dipinti nelle gallerie di Firenze nel Settecento e nell'Ottocento*. Firenze: Edifir Edizioni.

KOOLHAAS-GROSFELD, E. (1987). "Xavier de Burtin (1743-1818): promoteur de la peinture hollandais en France", *Septentrion*, 3: 29-39.

KÖSTER, C. (1827). *Ueber Restauration alter Oelgemälde*. Heidelberg: Winter.

LEBRUN, J. B. P. (1793). *Observations sur le Muséum national par le citoyen Lebrun, peintre et marchand de tableaux, pour servir de suite aux Réflexions qu'il a publiées sur le même objet*. Paris: Chez Charon.

MACARRÓN, A. M. (1997). *Historia de la conservación y la restauración* (2ª ed.). Madrid: Editorial Tecnos.

PASTA, A. (1775). *Le pitture notabili di Bergamo, che sono esposte alla vista del pubblico*. Bergamo: Francesco Locatelli.

PERUSINI, G. (2012). *Il manuale di Christian Koester e il restauro in Italia e in Germania dal 1780 al 1830*. Firenze: Edifir Edizioni.

PICAULT, J. M. (1793). *Observations de Picault, artiste restaurateur de tableaux, à ses concitoyens, sur les tableaux de la République*. Paris: Jansen.

RUIZ DE LACANAL, M. D. (2018). *Conservadores y restauradores. La historia de la conservación y restauración de bienes culturales*. Sevilla-Gijón: Universidad de Sevilla – Ediciones Trea.

RUIZ DE LACANAL, M. D. (1999). *El conservador-restaurador de bienes culturales. Historia de la profesión*. Madrid: Editorial Síntesis.

SECCO-SUARDO, G. (1918). *Il restauratore dei dipinti* (terza edizione). Milano: Ulrico Hoepli.

SKWIRBLIES, R. (2012). "Restoration of artworks in the Berlin royal picture collection between 1797 and 1830", *CeROArt* [Online], HS. <https://doi.org/10.4000/ceroart.2356>

SOUTHEY, R. (1902). *Journal of a tour in the Netherlands in the autumn of 1815*. Houghton: Mifflin and Company.

VAN BENEDEN, P. J. (1877). "Notice sur François-Xavier de Burtin". En *Annuaire de l'Académie Royale*. Bruxelles: Académie Royale de Belgique, 247–258.

VAN BENEDEN, P. J. (1872). "Burtin, (François-Xavier)". En *Biographie Nationale*, t. 3. Bruxelles: H. Thiry, imprimeur éditeur, 169–176.

VICENTE, T. (2012). *El restaurador de obras de arte en España durante los siglos XVIII y XIX. Nacimiento y reconocimiento de una profesión*. Valencia: Universitat Politècnica de València.

limpieza de superficies pictóricas; las industrias creativas al servicio de la cultura festiva y sus valores específicos como patrimonio inmaterial; y la intervención curativa y restauración de la escultura en soporte orgánico y el arte contemporáneo.



**Vicente Guerola Blay**

[vguerola@crbc.upv.es](mailto:vguerola@crbc.upv.es)

Universitat Politècnica de València

<https://orcid.org/0000-0001-5223-7737>

Especialista en cerámica y pintura valenciana entre los siglos XVII y XIX. Ha publicado diferentes monografías y artículos de investigación alrededor del patrimonio histórico-artístico valenciano. En materia de conservación y restauración ha participado y dirigido proyectos de intervención en conjuntos como la Real Basílica de los Desamparados de Valencia o en el ciclo pictórico de la galería dorada del Palacio Ducal de Gandia. Pionero en la aplicación de la técnica del TAC aplicado al análisis, exploración y diagnóstico de obras de arte, con publicaciones de ámbito internacional en esta materia. Una de sus principales aportaciones en materia de investigación se refiere al tratamiento de lagunas y pérdidas en pintura y sus sistemas de reintegración formal y cromática. Recientemente ha dirigido como *project manager* un proyecto europeo en materia de cultura festiva financiado por la comunidad europea.

## Autor/es



**Antoni Colomina Subiela**

[ancosu@upv.es](mailto:ancosu@upv.es)

Universitat Politècnica de València

<https://orcid.org/0000-0003-3447-3730>

Licenciado en Bellas Artes y doctor por la Universitat Politècnica de València (UPV). Adscrito al Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de esta universidad como Profesor Permanente Laboral, su perfil docente se encuentra vinculado con las disciplinas de escultura polícroma y pintura sobre lienzo y tabla. Como personal investigador del Instituto de Restauración del Patrimonio (IRP) de la UPV ha participado y dirigido diferentes proyectos de investigación e intervenciones en el patrimonio cultural. Como especialista en conservación y restauración ha colaborado en diversos proyectos promovidos por instituciones como la Fundación La Llum de les Imatges, el Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (IVC+r), la Fundación Blasco de Alagón o Bombas Gens Centre d'Art. Sus líneas de acción e investigación se centran en los procesos de

Artículo enviado 25/04/2023  
Artículo aceptado el 07/06/2024



<https://doi.org/10.37558/gec.v25i1.1204>