

RESTAURACIÓN DEL RETRATO DE JUAN FACUNDO QUIROGA

Alejandra Castro Concha¹

Resumen

El artículo narra la experiencia recogida durante una pasantía en Fundación Tarea, Buenos Aires, Argentina. Se describe el proceso de restauración aplicado a un retrato de Juan Facundo Quiroga, caudillo de la provincia de Rioja, pintado por Alfonso Fermepin en 1836, obra que estaba muy intervenida y que presentaba múltiples repintes.

El tratamiento realizado permitió a la pasante conocer en la práctica una variedad de técnicas y materiales, y enriquecer sus conocimientos sobre la gama de posibilidades existentes para determinar los tratamientos a seguir en la restauración de la pintura de caballete.

Abstract

The article describes the experience of an internship in Fundación Tarea, Buenos Aires, Argentina. The restoration process applied to a portrait of Juan Facundo Quiroga—the Rioja Province caudillo—painted by Alfonso Fermepin in 1836 is explained. The portrait showed numerous interventions and retouches.

The treatment gave the intern practical knowledge of a variety of techniques and materials, while allowing her to learn more about the different possibilities available when restoring paintings mounted on easels.

Introducción: Pasantía en Fundación Tarea

Durante los meses de marzo, abril y mayo del año 1997, la restauradora del Laboratorio de Pintura de Caballete del Centro Nacional de Conservación y Restauración, Alejandra Castro, realizó una pasantía en Fundación Tarea, Buenos Aires-Argentina.

Fundación Tarea, hasta mediados del año 1997, fue una institución privada sin fines de lucro, abocada a la conservación y restauración de un extenso e importante patrimonio pictórico colonial existente en Argentina.

Al integrarse al equipo de restauradores de esta institución, se trabajó en el tratamiento de conservación y restauración de dos obras, aprovechando las ventajas materiales y de infraestructura que ofrecía Fundación Tarea. En este artículo se entregan detalles técnicos sobre el tratamiento realizado en una de estas obras, desde la perspectiva de la experiencia acumulada en el CNCR y con la incorporación de nuevos materiales y técnicas que si bien eran conocidos en Chile, prácticamente no habían sido utilizados.

Antecedentes Generales

La obra es un óleo sobre tela y corresponde al retrato de un caudillo de la provincia de La Rioja, llamado Juan Facundo Quiroga. Fue realizado en 1836 por el pintor Alfonso Fermepin y es propiedad del Museo de Luján, en la provincia de Buenos Aires. Esta obra, si bien no fue pintada del natural pues

¹Restauradora de pintura de caballete, CNCR. Licenciada en Arte con Mención en Restauración, Pontificia Universidad Católica de Chile.

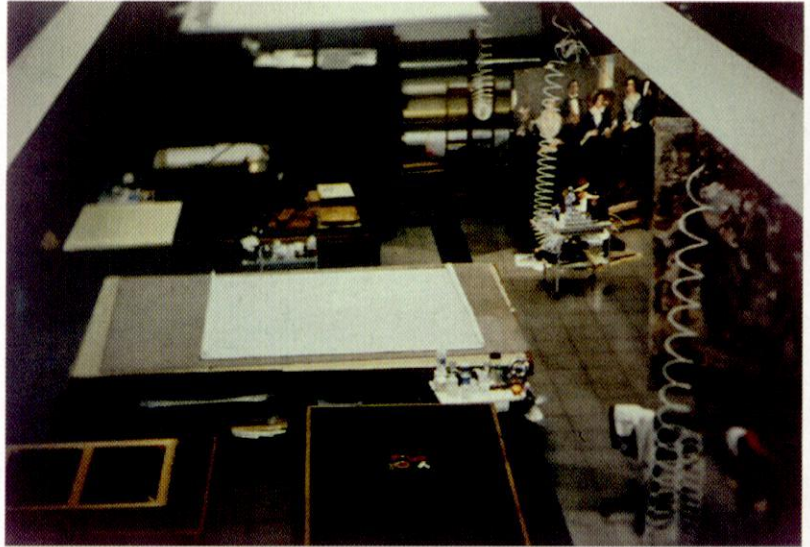


Foto 1. Vista general de Fundación Tarea. Fotografía: Alejandra Castro, 1997.

el personaje retratado ya había muerto, es una pintura muy fresca y espontánea en la factura del rostro y su expresión. El colorido es brillante, predominando los colores primarios azul y rojo que al contrastar, resaltan la figura del caudillo sobre un fondo neutro de color verde terroso. En la técnica predominan las veladuras de color liso que insinúan tenues efectos de luz y sombra. Delgados empastes definen los adornos de la chaqueta y sombrero así como los rasgos y la mirada que está directamente dirigida al espectador.

Estado de Conservación

La obra tratada fue asignada con parte del tratamiento ya realizado y se encontraba en el depósito, separada de su bastidor y mantenida entre dos superficies rígidas.

Por el reverso del soporte se apreciaba un tratamiento inconcluso de unión de rasgados e injerto de faltantes, realizado con posterioridad a la remoción de varios parches (intervenciones anteriores).

El soporte, probablemente de lino, era de trama muy delgada y abierta, debilitando la adhesión de los estratos superiores.

La base de preparación así como la capa pictórica habían sido consolidadas con buenos resultados, en la primera etapa del tratamiento, con dos productos diferentes: colletta Corradini² y Paraloid B72³.

Aunque en el tratamiento anterior varios repintes habían sido removidos, aún se apreciaban restos de éstos en toda la obra, principalmente en el color verde del fondo.

El barniz prácticamente no había sido intervenido aún y sólo se encontraba parcialmente eliminado en zonas donde habían sido removidos algunos repintes. Este estrato presentaba alteración de color con amarillamiento notorio e irregularidades en el brillo.

Había registro de la realización de un test de solventes en la ficha correspondiente y casi imperceptibles señas de éste en la obra.

²Colletta Corradini: mezcla de cola de conejo, melaza, hiel de buey, ácido acético y agua. Equivalente a la cola de conejo diluida.

³Paraloid B72: resina acrílica. Copolímero de etilo metacrilato.

Propuesta de Tratamiento

Tomando en cuenta el estado de conservación de la obra y el tratamiento anteriormente realizado, se elaboró la siguiente propuesta de tratamiento:

1. Tratamiento del reverso: costuras térmicas e injertos.
2. Reentela con Beva.
3. Test de solventes: remoción del barniz y repintes.
4. Nivelación de faltantes (resanes) y reintegración cromática.

Para la elaboración de esta propuesta, los criterios considerados en la institución argentina no diferían de los aplicados en Chile. Éstos sí estaban condicionados por factores del clima, que es muy diferente en los dos países y a la disponibilidad de materiales existentes en Fundación Tarea. La propuesta, a partir de la experiencia chilena, no consideró la reentela, proponiendo una solución de menor grado de intervención. En una primera instancia se evaluó el resultado de la primera consolidación y se propuso insistir en algunas zonas, concluir el tratamiento del soporte y luego tensar la obra en un nuevo bastidor que tuviese un forro de lino previo, para finalmente proteger el reverso de la obra con una superficie rígida. Esta propuesta fue cambiada al conocer las características del clima existente en el país vecino, principalmente los altos grados de humedad relativa y las difíciles condiciones de conservación existentes en el Museo de Luján, a las cuales se vería expuesta la obra a su regreso. Principalmente las continuas inundaciones que todos los años afectaban al museo. Otro factor que determinó la realización de una reentela, fue que el adhesivo utilizado sería Beva, con una técnica que permitiría una adhesión de contacto y no el alto grado de penetrabilidad y alteración de la materialidad del original que tiene la cera resina, adhesivo inicialmente considerado según la experiencia chilena.



Foto 2. *Obra al comenzar el tratamiento de restauración. En un tratamiento anterior la obra ya había sido consolidada y se había realizado parte del tratamiento de recuperación del soporte, con la aplicación de injertos y costura térmica en faltantes y rasgados del soporte. Fotografía: Alejandra Castro, 1997.*

Tratamiento Realizado

Para adherir las costuras térmicas y los injertos se probaron dos adhesivos: Mowilith DM2H⁴, de consistencia pastosa, aspecto opaco y de secado lento, que resultó difícil de manejar por su viscosidad. El elegido fue Mowilith DS5, de consistencia más líquida y más brillante que secaba rápido, logrando buena adhesión.

Las costuras térmicas se realizaron con aplicación de calor y presión de espátula térmica, sobre hilos de lino impregnados con el adhesivo.

Para los injertos fue necesario preparar un trozo de lino para concluir el tratamiento. Este lino fue decatizado e impermeabilizado con Mowilith DS5, diluido en proporción de 1 a 6 en agua destilada.

Reentela

La reentela se realizó con Beva⁵, preparado por aspersión del adhesivo en un papel siliconado y que permite aplicarlo como film sobre la superficie a adherir para luego activarlo con aplicación de calor.

La preparación del soporte auxiliar para reentela consistió en seleccionar una tela de lino crudo de trama y características similares al original para decatizarlo. Cabe señalar que el grado de decatizado del soporte auxiliar, con 4 sucesivas mojaduras y tensiones del lino, estuvo determinado por el mismo factor climático de altos niveles de humedad relativa citado anteriormente. Luego el soporte auxiliar fue impermeabilizado con dos capas de Mowilith DS5 diluido en una proporción de 1 a 6 y 3 a 2 respectivamente, en agua destilada. La primera mano de impermeabilizante tuvo como función impregnar en forma pareja la tela y evitar que el adhesivo de reentela (Beva) traspasara hacia atrás, además de lograr mayor estabilidad dimensional del lino. La segunda mano, que crea un film impermeable, permitió que durante la reentela el Beva se adhiriera más a esa superficie que al original logrando una adhesión lo más mínima posible, de contacto.

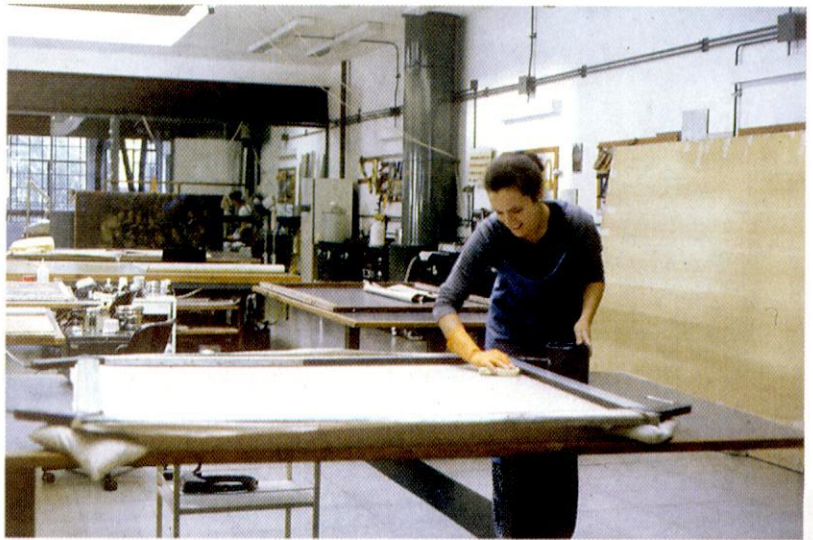


Foto 3. Preparación del soporte auxiliar para reentela: decatizado e impermeabilización. Fotografía: Alejandra Castro, 1997.

⁴Copolímeros a base de acetato de vinilo y maleato de dibutilo, de baja viscosidad y de partícula mediana, Laboratorios Hoecht. Se presentan en dispersión acuosa y son solubles en agua.

⁵Adhesivo para sellado por calor. Base de etileno, acetato de vinilo, polietileno, resina cetónica y parafina, en solución del 40% en tolueno o esencia especial 100/140.

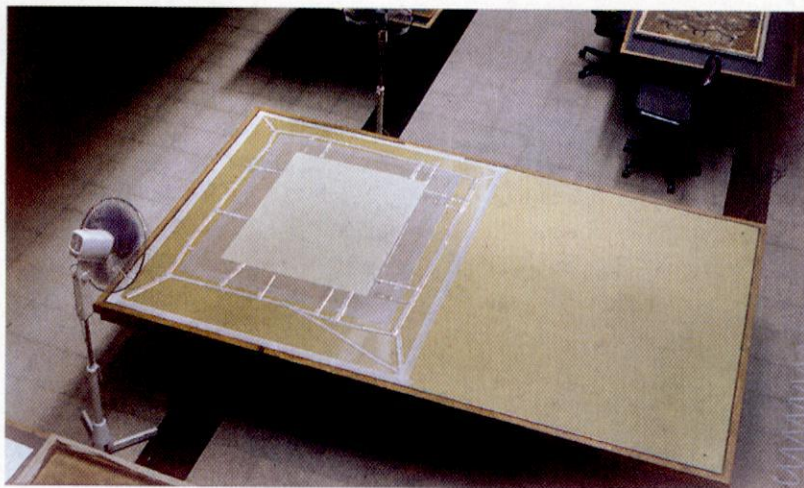


Foto 4. Reentela en la mesa térmica. Fotografía: Alejandra Castro, 1997.

Una vez preparado el lino de reentela, se fijó a éste el Beva film que previamente había sido recortado según el contorno de la obra. Para esto se aplicó calor leve con una plancha, permitiendo que el film adhesivo se separara del papel siliconado para quedar fijo en el soporte auxiliar y posteriormente adherir a éste la obra.

Previo a la reentela en sí, es recomendable realizar un prefijado del Beva film al soporte auxiliar, en la mesa térmica. Este proceso se activa a 62 °C de temperatura y tiene como objetivo disminuir el grado de penetrabilidad y adhesión del original para facilitar una eventual remoción de la reentela.

Una vez concluido el proceso, se pudo constatar que la obra quedó muy bien adherida y el calce del original al Beva film, casi exacto. La ventaja de este adhesivo y del modo en que se aplica es un resultado muy limpio y estéticamente favorable en que la cantidad de adhesivo, su nivel de penetrabilidad al soporte y demás estratos originales, está controlado por su aplicación a través de un film.

Posterior a la reentela, en espera de un nuevo bastidor, la obra fue fijada en un soporte rígido de madera para realizar la siguiente etapa del tratamiento.

Remoción de barniz y repintes

El test de solventes utilizado en Fundación Tarea era el diseñado por Masschelein Kleiner⁶, el cual establece un orden, tipos de solventes y mezclas a utilizar según un estudio de las características y comportamiento de éstos⁷. Este test, si bien era conocido, no había sido aplicado con anterioridad por la pasante que tampoco había utilizado la mayoría de los solventes y mezclas que lo conforman.

Se realizaron pruebas en varias zonas de color de la obra sin obtener resultado hasta la prueba realizada con la mezcla de toluol-isopropanol en una proporción de 50%. Esta mezcla de toluol-isopropanol es una mezcla media-móvil en la que el toluol presenta índices de mayor penetrabilidad y el isopropanol mayor retención. Se comprobó que esta mezcla claramente

⁶Doctora en química, Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA), Bruselas.

⁷La clasificación de los solventes está realizada, de acuerdo a la observación y catalogación según sus características y comportamientos en una superficie porosa, básicamente los niveles de penetrabilidad y el tiempo que permanecen en los estratos de la obra hasta evaporarse completamente. Estas propiedades los dividen en cuatro grupos: decapantes, medios, móviles y volátiles.

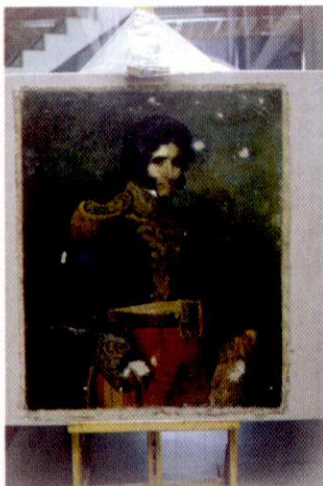


Foto 5. Obra ya reentelada y fijada a una superficie rígida, en espera de un nuevo bastidor. Fotógrafa: Alejandra Castro, 1997.



Foto 6. Remoción de barniz y repintes en curso. Se aprecian las irregularidades en la zona del fondo. Fotógrafa: Alejandra Castro, 1997.

removía el barniz sin problemas en las carnaciones y color del fondo, pero se detectó un leve levantamiento de capa pictórica en el color azul de la chaqueta, en el rojo del pantalón y negro del cabello.

Tomando en cuenta que al remover el barniz en estas zonas se detectaba presencia de pigmento en el tercer isopo, ya que el barniz era removido con cierta dificultad, se probó una mezcla para esta última etapa que tuviera rangos menores de penetración. Para esto se realizaron pruebas con la mezcla de isooctano con isopropanol, cambiando el toluol por el isooctano, de baja retención y baja penetrabilidad (muy volátil), logrando un resultado satisfactorio.

En lo que se refiere a la remoción de los repintes, se confirmó el buen resultado de la aplicación del solvente dicloroetano-formiato de etilo-ácido fórmico (50:50:2), una mezcla de altísima penetrabilidad y niveles de retención medio-alto, que figuraba en la bibliografía consultada como la mezcla adecuada para remover repintes oleosos y proteicos (no había antecedentes ni análisis de laboratorio que confirmaran el origen de estos repintes)⁸. La remoción de los repintes dejó restos de color que tenían la apariencia de una tinción del estrato pictórico original, sin ser posible insistir por riesgo de abrasión. Se planteó entonces la posibilidad de realizar pruebas con un compuesto formulado en el laboratorio de química de Fundación Tarea, según fórmula y teoría de Wolbers⁹: El gel utilizado fue el 103.2 con muy buenos resultados en la eliminación de restos de repintes para mejorar notoriamente la homogeneidad de las superficies de color, sobre todo en el fondo y rojo del pantalón.

Una vez concluida la limpieza se le aplicó a la obra, con una brocha, barniz de resina dammar diluida en xilol. Previamente se montó la obra en un nuevo bastidor impregnado con K-othrina¹⁰ para posteriormente sellar la madera, aplicando cera de abeja común.

Evaluación de la remoción de barniz y repintes

El estrato de barniz fue removido en su totalidad en la zona del personaje pero no en el fondo. Esto porque el resultado era muy disparejo e implicaba una acción demasiado enérgica con riesgos de abrasión sin lograr un resultado homogéneo que sólo agregaría manchas e irregularidad de color y brillo a las ya existentes. Esta decisión fue tomada considerando además que el fondo era de color liso, donde existían sutiles variaciones por esfumado y donde la remoción parcial del barniz no implicaría una alteración estética.

El principal logro de esta etapa del tratamiento fue la posibilidad de eliminar numerosas intervenciones anteriores que desvalorizaban la obra e interferían en la percepción de la imagen. Además se recuperó, en la mayor medida posible, el original teórico con los colores libres del barniz oxidado y múltiples repintes que los alteraban. Sin embargo la imagen seguía apreciándose, independiente de los evidentes faltantes, como una obra muy deteriorada. Esto, por la alteración de la imagen por brillos desiguales y los restos de repintes.

Se decidió detener el proceso en el momento en que se estimó que el tratamiento ya no estaba contribuyendo a la recuperación y valorización de la imagen.

⁸Masschelein-Kleiner, 1981.

⁹Wolbers, 1991.

¹⁰Piretrina, fungicida de acción residual limitada.



Foto 7. Remoción del barniz. Detalle en zona del rostro. Fotógrafa: Alejandra Castro, 1997.



Foto 8. Detalle de cuadrante superior izquierdo: en esta zona había varios repintes que fue imposible remover con la aplicación del test de solventes. Fotógrafa: Alejandra Castro, 1997.

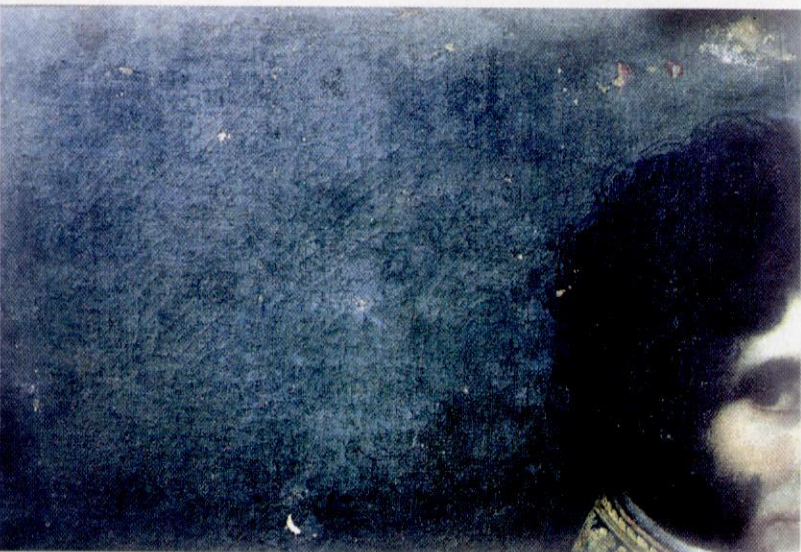


Foto 9. Detalle de cuadrante superior izquierdo: misma zona después de aplicar gel según fórmula de Wolbers. Fotógrafa: Alejandra Castro, 1997.

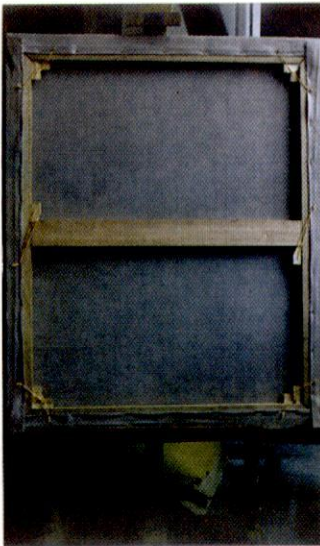


Foto 10. *Obra ya tensada en un nuevo bastidor. Por el reverso se aprecia cómo el adhesivo no traspasó el soporte auxiliar, dando un resultado muy limpio y estéticamente favorable.* Fotógrafa: Alejandra Castro, 1997.

En estricto rigor, no se retiraron todos los materiales ajenos al original. Esto es claro en el tratamiento que decidió darse al fondo, donde se dejaron restos de barniz y repintes.

El resultado final de la remoción del barniz y de los repintes, dado lo irregular e intervenida que estaba la obra, distaba mucho de lograr una imagen de percepción fluida y debería ser igualado con un posterior tratamiento de reintegración cromática.

Nivelación de faltantes y reintegración cromática

La última etapa del tratamiento consistió en nivelar los faltantes (resanes) y realizar la reintegración cromática de éstos.

Para resanar los faltantes se probaron tres mezclas diferentes para aglutinar el carbonato de calcio; optando por la primera —Colletta Corradini con glicerina¹¹— por su elasticidad y resultado de superficie más lisa. La segunda —Colletta Corradini con melaza y Mowilith DS5— se descartó por resultar menos maleable y algo rígida. La tercera —Colletta Corradini con melaza— si bien ofrecía similares características que la elegida, resultaba menos plástica, factor a tomar en cuenta en algunos resanes de dimensión importante como en la zona del sombrero y mano del personaje.

Una vez terminada la nivelación de los resanes, que resultaron ser muchos y de variadas dimensiones, se procedió al texturado de éstos con aplicación de pequeñas gotas de Mowilith DS5 siguiendo la textura original. Aunque la textura de la obra era muy fina, determinaba una calidad visual que debía mantenerse para lograr la mayor integración posible de los faltantes en la reintegración cromática, sobre todo tomando en cuenta lo delgado de la capa pictórica.

Para la reintegración cromática, las posibilidades eran variadas, tanto en técnica de reintegro como en la diversidad de materiales disponibles:

1. Pigmentos en polvo aglutinados en Paraloid o AYAB¹².
2. Pigmentos aglutinados al barniz (Maimeri).

¹¹La mezcla de glicerina en la pasta de resane resultó importante en la medida en que facilitó enormemente el manejo del material para un óptimo resultado. No se había utilizado esta mezcla con anterioridad. La experiencia anterior había sido con cola de conejo diluida en agua, además del fungicida necesario, pero sin un elemento que permitiera mejor manejo y plasticidad. Importante fue el aporte de los recursos «de pulido» que favorecieron al resultado, como corchos y maderas revestidas en tela de trama fina. En vez de humedecer estas herramientas de pulido con agua como fue sugerido, se optó por hacerlo con la misma colletta que por su consistencia, ayuda a emparejar la superficie sin reblandecer demasiado el resane, por su menor penetración.

¹²AYAB: dispersión vinílica disuelta en etanol al 50%. Equivalente al Mowilith 20.



Foto 11. *Obra con faltantes ya niveladas (resanes de coletta con glicerina y carbonato de calcio).* Fotógrafa: Alejandra Castro, 1997.

Todos diluidos en alcohol común al 70% con diacetona —alcohol para disminuir la velocidad de evaporación y así facilitar la aplicación del color.

El Paraloid se descartó por resultar muy opaco y difícil de aplicar con el pincel. Se utilizaron tanto los pigmentos aglutinados en AYAB como los aglutinados al barniz. En una primera etapa se reintegraron los faltantes resanados para luego integrar y/o igualar zonas de color del fondo y chaqueta que se percibían como manchas, ya sea por irregularidad del barniz o por rastros de repintes. En esta última etapa resultó muy útil la aplicación de veladuras de pigmentos aglutinados con AYAB que por su consistencia permitió un resultado muy parejo. También en estas zonas se aplicaron los pigmentos aglutinados al barniz (Maimeri), adecuados por su transparencia.

Como técnica se planteó la utilización del rigatino y puntillismo, independiente de las veladuras. La primera técnica se consideró con prioridad por ser conocida y tener experiencia en ella, aunque debió ser descartada porque el texturado de los resanes no permitía aplicar el color extendiendo el pincel. La segunda técnica fue elegida por ajustarse no sólo al texturado de los resanes sino que a la textura original de la obra que semejava pequeños puntos, regularmente dispuestos en toda la superficie.

En cuanto a la casi nula experiencia en reintegrar faltantes con puntillismo, este hecho al comienzo considerado como un factor negativo no alteró el resultado satisfactorio del tratamiento, que finalmente fue muy favorable para la obra y su puesta en valor.

Evaluación Final del Tratamiento

Si bien en un principio y por el grave estado de conservación y las complicaciones que presentaba la obra al estar muy intervenida con múltiples repintes, se estimó difícil lograr un buen resultado, la puesta en valor de ésta es evidente y el trabajo final evaluado como muy satisfactorio, superando las expectativas iniciales.

En las fotografías se puede apreciar el cambio experimentado después del tratamiento. No tan sólo a nivel material con la recuperación de la obra como un todo sino que en una calidad perdida en la significación que tiene el retrato de un personaje histórico, cuya imagen estaba dañada y desvalorizada.

Conclusiones Generales

La pasantía realizada en Fundación Tarea resultó muy satisfactoria, por el conocimiento práctico de gran variedad de técnicas y materiales, que enriquecieron la gama de posibilidades para determinar tratamientos a seguir para la conservación y restauración de pintura de caballete.

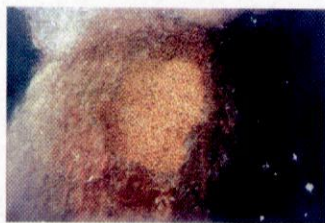
El intercambio de experiencias con otros restauradores así como el acceso a nuevo material bibliográfico, permitió enriquecer, complementar y evaluar los conocimientos y experiencias acumulados.

Agradecimientos

Quiero agradecer muy especialmente a Fundación Andes, sin cuyo apoyo y financiamiento esta pasantía no habría sido posible.



Foto 12. Una vez nivelados los faltantes, los resanes fueron texturados con la aplicación de gotas de Mowilith DS5 con un pincel, imitando la textura de la obra. Fotógrafa: Alejandra Castro, 1997.



Fotos 13, 14. Reintegración de faltante ubicado en pluma del sombrero (cuadrante inferior-derecho). Fotógrafa: Alejandra Castro, 1997.



Fotos 15, 16. Zona de faltante en mano izquierda del personaje: antes y después de tratamiento de resane y reintegración cromática. Fotógrafa: Alejandra Castro, 1997.



Foto 17. Obra antes del tratamiento de nivelación de faltantes y reintegración cromática. Fotografía: Alejandra Castro, 1997.

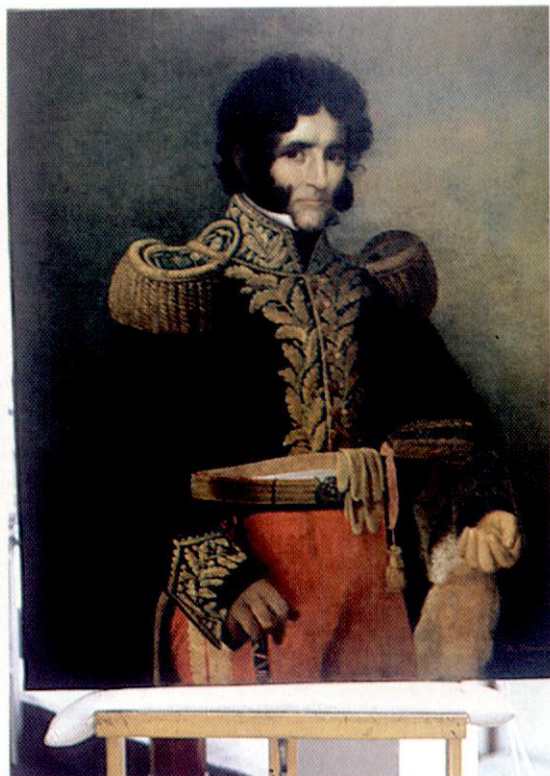


Foto 18. Obra después del tratamiento. Fotografía: Alejandra Castro, 1997.

Mis más sinceros agradecimientos por la acogida brindada en Fundación Tarea, por la buena disposición y apoyo por parte de su director señor Alejandro Bustillo, los otros restauradores y demás personal que ahí trabajaba; para así aprovechar lo mejor posible los 3 meses permanecidos en esa institución.

Bibliografía

- CASTRO, A. *Informe de pasantía en Fundación Tarea*. Santiago, Chile, 1997. 15 p. (doc. no publicado).
- CASTRO, A. *Informe técnico de la restauración del retrato de Juan Facundo Quiroga*. Santiago, Chile, 1997. 17 p. (doc. no publicado).
- MASSCHELEIN-KLEINER, L. *Les solvants, cours de conservation*. Bruxelles: Institut Royal de Patrimoine Artistique, 1981. 129 p.
- WOLBERS, R.C. *Slides for workshop on new methods in the cleaning paintings*. Newark, USA: University of Delaware, 1991.