

López, Mariana. "Derroteros del retrato de Francisco de Paula Sanz del Museo Histórico Nacional. Claves para su restauración y conservación", *TAREA*, 8 (8), pp. 298-312.

RESUMEN

El presente avance de investigación pretende mostrar el caso de estudio y restauración del *Retrato de Francisco de Paula Sanz*. Esta pintura, de gran formato del siglo XVIII/XIX, pertenece a la colección del Museo Histórico Nacional de Argentina y fue realizada por un pintor anónimo. Se seleccionó el enfoque multidisciplinario basado en la investigación histórica, de archivos de la institución y el punto de vista del conservador/restaurador. A su vez, para indagar sobre el camino que recorrió esta pintura se hizo un vínculo con su estado de conservación actual, ya que la obra se encontraba comprometida por severas alteraciones atribuibles a intervenciones realizadas anteriormente, con el objetivo de proponer una nueva intervención.

Palabras clave: Restauración; Archivo; Historia; Patrimonio; Pintura

Paths of the portrait of Francisco de Paula Sanz from the National Historic Museum: Keys to its restoration and conservation

ABSTRACT

The present research advance aims to show the case of study and restoration of the Portrait of Francisco de Paula Sanz. A large format painting from the XVIII/XIX century belonging to the collection of the National Historic Museum of Argentina and made by an anonymous painter. The multidisciplinary approach based on historical research, the institution's archives and the point of view of the conservator/restorer, was selected to investigate the path that this painting took, linking it with its current state of conservation, since the work was compromised by severe alterations attributable to previous interventions, and to propose a new intervention.

Keywords: Restoration; Archive; History; Heritage; Painting

Fecha de recepción: 15/06/2021

Fecha de aceptación: 18/09/2021

Derroteros del retrato de Francisco de Paula Sanz del Museo Histórico Nacional

Claves para su restauración y conservación

Mariana López

Museo Histórico Nacional
maru.9205@hotmail.com

El Museo Histórico Nacional¹ posee en su acervo numerosas colecciones. Algunas piezas que las componen son exhibidas al público de manera permanente; otras sin embargo permanecen guardadas en las reservas y no son dadas a conocer con asiduidad, generalmente por falta de espacio expositivo.

En el año 2018 se propuso la reapertura de la sala del Virreinato del Río de la Plata, y con ello, la intervención de diversos objetos. Una de las pinturas seleccionadas para ser exhibidas fue el *Retrato de Francisco de Paula Sanz*, un óleo de gran formato del siglo XVIII/XIX,² de autor y fecha de realización desconocidos.

El proyecto de restauración se vio atravesado principalmente por dos cuestiones: la primera eran las múltiples intervenciones que ésta recibió a lo largo de su historia, las cuales eran evidentes a simple vista y se encontraban altamente deterioradas, lo que perjudicaba la lectura y estética de la obra. La otra era la escasa documentación disponible

¹ MHN de aquí en adelante.

² La obra mide 231,5 x 159 cm enmarcada y 216 x 141,5 cm sin su marco.

acerca de estas restauraciones. Al considerar que los registros de esta pintura eran limitados y estaban dispersos, se intentó entender los métodos y materiales utilizados para determinar en qué momentos había sido intervenido este cuadro. Para ello, la documentación hallada en el Archivo Histórico de la institución fue la fuente primaria de consulta, lo que nos llevó a encontrar numerosos registros de restauraciones de otras pinturas.

Este avance de investigación presenta una cronología sobre el derrotero de esta pintura y de los tratamientos llevados a cabo en ella, para ejemplificar con un caso práctico, los avatares de la colección de pintura del MHN desde sus inicios hasta nuestros días. Usando el retrato de Sanz como caso de estudio, examinaremos el envejecimiento de los materiales utilizados previamente en esta obra y pondremos en discusión cómo afrontamos esta nueva restauración, de carácter estético, con criterios actuales, cuya propuesta es integrar y preservar algunos aspectos del trabajo realizado por otros artistas restauradores en la institución.

Contexto y análisis iconográfico de la obra

La pintura forma parte de la colección del MHN desde el 1º de octubre de 1890,³ por pedido de Adolfo Pedro Carranza al intendente de la Ciudad, Francisco Bollini. Sin embargo, se conoce que en septiembre de 1890 el cuadro ya se encontraba exhibido junto con otros 183 objetos.⁴ Anteriormente, la pintura formó parte de una gran donación proveniente del Museo Público.⁵ El cuadro en cuestión perteneció a la Sección Artística del Museo Público, al cual ingresó en 1857,⁶ habiendo estado exhibido junto a los retratos de virreyes en el Fuerte de Buenos Aires hasta 1835, año en que se decide que sean retirados y subastados a “precio vil”.⁷

En un primer plano, esta pintura nos muestra de pie y de cuerpo entero a Francisco de Paula Sanz, perteneciente a la élite del poder político

3 Museo Histórico Nacional. *Legajo F 433*, 1939. El Museo Histórico de la Capital pasa a ser MHN en septiembre de 1891. En: Carolina Carman. *Los orígenes del Museo Histórico Nacional*. Buenos Aires, Prometeo, 2013, p. 85

4 “Enseñanza de la Historia”, *El Monitor de la Educación Común* Año XI (181 a 200), 31 de mayo de 1890, pp. 540-543.

5 Museo dedicado a la ciencia fundado en 1823, sus colecciones pasaron a integrar el MHN y el Museo de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia, entre otros. Marcelo Eduardo Pacheco. *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: del Virreinato al Centenario*. Buenos Aires, el autor, 2011, pp. 77-83

6 Adolfo Luis Ribera. “La Pintura”, en *Historia General del Arte en la Argentina*, Vol. III. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1982, p. 138

7 Angel Justiniano Carranza. “Anales del Museo Público de Buenos Aires”, *La Revista de Buenos Aires. Historia Americana, Literatura y Derecho* Tomo VII, 26, junio de 1865, p. 238. En el *Legajo F 433*

español en Sudamérica. Se desempeñó como funcionario español en diversos cargos en el Virreinato del Río de la Plata entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. En 1777, es nombrado director de la Renta del Tabaco y Naipes del Río de la Plata, llegando a Buenos Aires en 1778. En 1780 recibe la Distinción de Caballero supernumerario de la Real Orden de Carlos III, luego, en 1783, se desempeñó como Superintendente o Gobernador Intendente de Buenos Aires en el Virreinato de Juan José de Vértiz y Salcedo. En 1784, con Carlos IV como nuevo rey, asume el virrey Loreto, lo que condujo a que, en 1788, éste llevara a cabo las funciones del Gobernador Intendente de Buenos Aires, por lo que Sanz pasa a ser nombrado Gobernador Intendente de Potosí, cargo que ejerció hasta 1810. Ese año fue apresado por Juan José Castelli y condenado, por el delito de alta traición, a ser ejecutado por fusilamiento, hecho que ocurrió el 15 de diciembre.⁸

La pintura es un retrato de aparato, de ostentación,⁹ con los elementos que corresponden a este género: "...se representaba de pie o de medio cuerpo, generalmente en posición de tres cuartos de perfil, acompañado de un cortinado, una columna —o parte de ella— o una ventana que deja ver un exterior relacionado con el retratado, una mesa de apoyo, la cartela explicativa y el escudo heráldico; en sus manos suele sostener una nota o esquila, el bastón de mando o un par de guantes".¹⁰

En este caso, del lado izquierdo de la composición vemos un cortinado rojo, una puerta que deja ver el cerro de Potosí, una mesa de apoyo con patas de cabra con ornamentaciones rococó, sobre la que están apoyados un sombrero, un bastón de mando y una espada. La cartela que funciona para explicar quién es el personaje: "El S^{or}. Dⁿ. Fran^{co}. Paula Sanz Cavallero de la R^l. y distinguida Orn de Carlos III del Consejo de S. M. Yntendente de Exercito Govern^{or}. Yntendente de la Ymperial Villa de Potosí Superintenden^{te} de su R^l. Casa de Moneda Minas Mita y R^l. Banco de San Carlos.". Otros elementos que indican su alta posición son, por un lado, la carta que sostiene en una mano y que es entregada a un criado negro que se ubica a la derecha de Sanz: "Para mi Amigo y S^{or} Dⁿ Martín de Sarratea", en ese momento Sarratea era agente de la Compañía de Filipinas en Buenos Aires y uno de los primeros comerciantes de la ciudad;¹¹ y por el otro, la distinción de la Real Orden de Carlos III que exhibe en su traje.

8 Para profundizar la información histórica y una visión ampliada del análisis de la pintura ver: María de Lourdes Ghidoli. *Invisibilización y estereotipo. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras – UBA, 2014, pp. 41-52.

9 Inmaculada Rodríguez Moya. "El retrato de la élite en Iberoamérica: siglos XVI a XVIII", *Tiempos de América* N° 8, 2001, p. 79

10 María de Lourdes Ghidoli, *Invisibilización y estereotipo...*, op cit., p. 45.

11 María Sáenz Quesada. *La Argentina. Historia del país y de su gente*. Buenos Aires, Sudamericana, 2012, p. 188



FIGURA 1. Retrato de Francisco de Paula Sanz, al momento de su llegada al taller, antes de comenzar la restauración. Fotografía: Lucila Benavente.

Esta carta es entregada a un criado negro, vestido de librea, que acompaña a Sanz en el retrato. Vicente Fidel López en su libro, en 1852, describe que “El servicio de su casa era de un alto ceremonial: diez negros jóvenes vestidos de rigurosa etiqueta, centro blanco, calzón corto, medias con hebillas y amplia casaca color de grana, estaban siempre de centinela a su disposición”.¹² Esta descripción coincide con lo representado en el cuadro.

La escena se desarrolla en un espacio interior delimitado por una abertura, una pared lisa y el suelo de piedra. En este espacio se encuentra, además de Sanz y su criado, un pequeño y redondo perro ubicado a los pies de la mesa. Por fuera de esta escena está el cortinado, la cartelera y una forma oval que la rodea (figura 1).

¹² Vicente Fidel López. *Historia de la República Argentina: Su origen, su revolución y su desarrollo político hasta 1852*. Buenos Aires, Librería de la Facultad, 1911, p. 472

Análisis material y estado de conservación

Cuando ingresó la pintura al taller se procedió a realizar los relevamientos de rutina. En ellos se incluye el pedido del legajo de la obra, la confección de la ficha del estado de conservación, la cual se completó con un examen organoléptico; y la toma de fotografías: con luz difusa, rasante y de fluorescencia U.V.

De estos primeros estudios se determinaron las características materiales de la pintura. En cuanto a la técnica, es óleo aplicado con pincel mediante finas veladuras. Esto está aplicado sobre una tela confeccionada por dos mitades, cocidas de manera horizontal por el medio del cuadro. Los colores empleados corresponden a los de una paleta tradicional donde predominan el ocre, blanco, rojo, verde y negro. El último estrato es un barniz coloreado, brillante, que le daba a la pintura un tinte verdoso.

El estado de conservación general de la obra era regular. Se podían observar, a simple vista, la incompatibilidad estética y la falta de coherencia y cohesión de anteriores intervenciones, principalmente de grandes repintes de mucha carga matérica y alteración cromática. La principal problemática del cuadro eran el desprendimiento y craquelado de cazoletas y empastes ubicados en todo el perímetro de la obra, el sector central que recorre de lado a lado la costura horizontal, el fondo, el suelo, las piernas de los personajes y la carta. Vemos también grietas y craquelado en toda la extensión de la capa pictórica, un deterioro típico que se puede apreciar en pinturas de la misma época (figura 2).

Analizando la pintura a través de la fluorescencia UV, nos encontramos con que, además de los repintes, el barniz verdoso que opacaba los colores de la obra estaba aplicado de manera despareja, alternándose diversas capas de barnices y ceras protectoras (figura 3).

La tercera cuestión que presentaba era que la pintura fue cortada y entelada. El entelado en este caso está confeccionado por dos fragmentos de tela tafetán de algodón industrial, unidos por una costura de forma vertical. Esta costura imprimió su textura en la capa pictórica dejándola visible por el anverso. Oculto por el marco, la obra tenía un injerto de tela con base de preparación industrial, que fue agregada para completar faltantes irregulares en todo el perímetro producidos al cortar la tela. Estos agregados además de encontrarse despegados en algunos sectores tenían repintes craquelados y con faltantes (figura 4).

Cabe destacar que, a pesar de eso, la obra no poseía deterioros significativos que pusieran en peligro la integridad estructural general. Por otro lado, se presume que el bastidor de la pintura es el original. Está construido con un ensamble fijo, llamado a media madera con cola de milano entre los cabezales y largueros, y entre los largueros y el travesaño horizontal. Esto supone cierta antigüedad, propia del período tardío

colonial. El sistema de anclaje de la tela es con tachuelas industriales que se encontraban oxidadas. Para finalizar, el marco de la obra presentaba grandes faltantes en las esquinas superior izquierda e inferior derecha.



FIGURA 2. Detalle del craquelado, cazoletas, empastes y repintes en el sector central del cuadro antes de la restauración. Fotografía: Lucila Benavente.



FIGURA 3. Fotografía de la fluorescencia UV durante el proceso de limpieza. Fotografía: Lucila Benavente.



FIGURA 4. Detalle del papel perimetral, injertos, repintes y faltantes.
Fotografía: Lucila Benavente.

Cronología de sus restauraciones

En paralelo con la restauración, se llevó a cabo una investigación para determinar en qué momentos había sido restaurada la obra. En esta sección se incluyeron los registros hallados en el Archivo Histórico del MHN y las imágenes y reproducciones de la pintura halladas. Para presentarlas se las ordenó de manera cronológica a saber:

El 4 de enero de 1904 se efectuó el pago por un servicio de restauración de seis retratos, entre ellos el de Paula Sanz.¹³ La tarea fue realizada por el pintor español Fidencio Alabés y fue la primera restauración que figura documentada de la obra desde su ingreso al museo (figura 5).¹⁴

En el libro *Documentos para la Historia Argentina*, de 1918, aparece una reproducción a color del cuadro, que si bien no es de buena calidad, nos permitió comparar su estado de ese momento con el actual. Notamos que no se ven los grandes repintes que estaban en el paisaje de la escena.¹⁵ El autor hace referencia en una nota al pie que dice: “La tela a que nos referimos se encuentra en buen estado de conservación, y

13 Archivo Histórico MHN. Fondo Histórico de Gestión. Subfondo Adolfo P. Carranza. Sec. *Debe y Haber*. libro II, 3 de febrero de 1903 a 27 de noviembre de 1911, folio 21.

14 Para Fidencio Alabés, ver: Ana María Fernández García. *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires (1880 - 1910)*, Gijón, Universidad de Oviedo y Universidad de Buenos Aires-FFyL, 1997, pp. 216-217

15 Luís María Torres (ed.). *Documentos para la Historia Argentina. Administración Edilicia de la Ciudad de Buenos Aires (1776 - 1803)*, Vol. IX. Buenos Aires, Compañía sud-americana de billetes de banco, 1918, p. VII.

en los contornos superiores y laterales, presenta indicios de haber sido reforzada o re(en)telada.¹⁶ La conclusión que se extrae fue que uno de los tratamientos realizados por Fidencio fue un entelado.

Durante la gestión de Alejo González Garaño, nos encontramos con dos fotografías de esta pintura tomadas en 1939. La primera nos muestra el interior de la abarrotada sala *25 de Mayo*,¹⁷ donde en el ángulo superior vemos una porción del cuadro y se aprecian detalles de su estado de conservación, el cual ya presentaba pequeños deterioros. La otra fotografía es un registro de obra que se tomó para integrar los legajos del patrimonio del MHN que se confeccionaron a partir del 6 de octubre de 1938. Aquí se ve el cuadro entero y varios cambios más, en comparación con la de 1918, por lo que se cree que tuvo mayores deterioros luego de la primera intervención o fue nuevamente intervenida (figura 6).¹⁸

También se encontraron documentos fechados en 1956 con registros de las contrataciones que ocurrieron en el MHN para restaurar diversas pinturas. Si bien la información es escasa, se enumeran un total de 373 cuadros con el dato de las personas que los restauraron. Referidos específicamente a este caso, encontramos un pedido de restauración, cuya propuesta de intervención consistió en realizar "... Retoques, planchado, limpieza y barniz",¹⁹ efectuado por Manuel Villarrubia Norri en 1958.²⁰

Apenas un año después, en 1959, figura la propuesta de Delia Cavicchia de Vallazza,²¹ pintora argentina y restauradora oficial de los museos de la provincia de Bs.As., para realizar una "Restauración de roturas y limpieza general".²² Destacamos que en su recibo figura que "El material usado en el trabajo será extranjero, pinturas holandesas de marca Rembrandt y barnices franceses Lefranc siendo todos estos de primera calidad".²³

Desde los orígenes del museo se ha tenido en cuenta la importancia de contar con un restaurador. Específicamente eran tres trabajos los que se desarrollaban: restaurador de pintura, sastrería y taller de carpintería.

16 *Ibid.*, p. XVII.

17 Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina, Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos. *El Museo Histórico Nacional en su cincuentenario 1889-1939*. Serie 1, Número 1, Buenos Aires, Taller Gráfica Peuser LTDA, 1939, p. 28.

18 Museo Histórico Nacional. *Legajo F 433*, 1939, p. 3.

19 Archivo Histórico MHN. Fondo Histórico de Gestión. Subfondo Humberto Burzio. Caja 46, Expediente B3, 1957 a 1968, Folio 18, p. 20.

20 Para Manuel Villarrubia Norri ver: José María Cao Lauces. "Pintores Argentinos: Manuel Villarrubia Norri", *Fray Mocho: seminario festivo, literario, artístico y de actualidades* N° 79, octubre de 1913, p. 18.

21 Para Delia Cavicchia de Vallazza ver: Vicente Gesualdo, Aldo Biglione, y Rodolfo Santos. *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*, Tomo 1. Buenos Aires, INCA, 1988, p. 213.

22 *Ibid.*, p. 62.

23 *Ibid.*, p. 65.

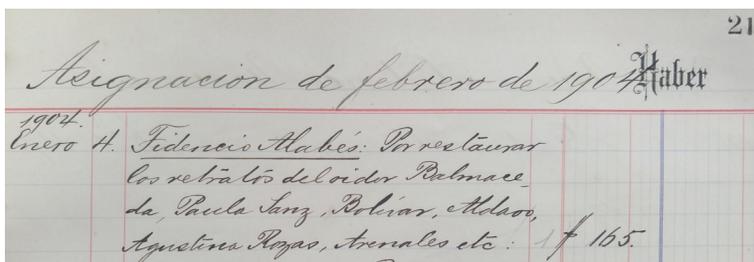


FIGURA 5. Detalle del pago a Fidencio Alabés en el libro *Debe y Haber*.
Fotografía: Mariana López.



FIGURA 6. Reproducción de la fotografía del legajo MHN 433.
Fotografía: Mariana López.

Con el paso de los años, estos se transformaron en lo que hoy conocemos como *Área de Conservación y Restauración del MHN*. Si bien el avance y la profesionalización se desarrollaron de manera lenta en el país, y los criterios que se utilizaban antiguamente para intervenir el patrimonio distan de los actuales, el perfil de los restauradores pasó de artistas y artesanos a personas con formación académica y en talleres especializados.

Enfocándonos en la colección de pintura, se encontraron registros de 12 personas que trabajaron para la institución entre los años 1891 y 1970. Destacamos que las personas que fueron nombradas en este trabajo tenían como formación la de pintor o artista, ya que "... la

restauración se ejercía de forma autodidacta, y el oficio de restaurador no se diferenciaba del de los pintores”.²⁴ Se debe entender, además, que la formación profesional del conservador/restaurador aún puede ser considerada incipiente en estas latitudes, si bien está incluida de manera académica hace más de veinte años.

El objetivo principal de este artículo es intentar entender, a partir de la investigación y la observación de la obra, qué procedimientos y materiales se emplearon para restaurarla debido a los deterioros, el envejecimiento de los materiales y su estado de conservación. Esto con el fin de realizar una nueva intervención con criterios, materiales y metodologías actuales; y no criticar o desacreditar las restauraciones encontradas a lo largo de la colección de pintura del MHN.

Una nueva intervención

La obra fue restaurada en 2018 según los criterios, las decisiones y las posibilidades evaluadas en el taller de restauración del MHN. Se eligió la no preservación de algunas intervenciones y huellas de la historia en el objeto, el uso de materiales reversibles y técnicas de reintegración pictórica distinguibles. La propuesta que se realizó fue para restablecer la unidad estética del cuadro. Para ello se eligió trabajar por sectores, desconociendo el tiempo con que se contaba para realizar esta restauración. Las razones fueron el gran tamaño de la obra y las diversas problemáticas que se deseaban abordar.

Finalizada la documentación de la obra y delineada la propuesta de tratamiento, se llevó a cabo el desenmarcado para comenzar con una primera limpieza superficial con pinceleta de cerda suave y aspiradora. La segunda limpieza que se realizó fue una limpieza enzimática. Además, se eliminó una cinta de papel color violeta que estaba adherida a todo el contorno de la pintura, cuya función era disimular el sistema de sujeción y las tachuelas que unen la pintura con el bastidor. Esto provocó que se desprendieran muchos de los repintes que había en el perímetro, algunos incluso que se encontraban pintados por encima de este papel. Luego se procedió a la adhesión de los injertos perimetrales y a la nivelación mecánica, con bisturí, de los repintes y estucos que poseían estos agregados. Seguido de esto se estucaron los faltantes (figura 7).

24 Néstor Barrio. “Una breve historia de la restauración de las artes plásticas en la Argentina (1880-2004)”, *Anuario TAREA*. N° 3, octubre de 2016, p. 44. Disponible en: <http://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/article/view/367>



FIGURA 7. Estucado de faltantes en los bordes. Fotografía: Mariana López.

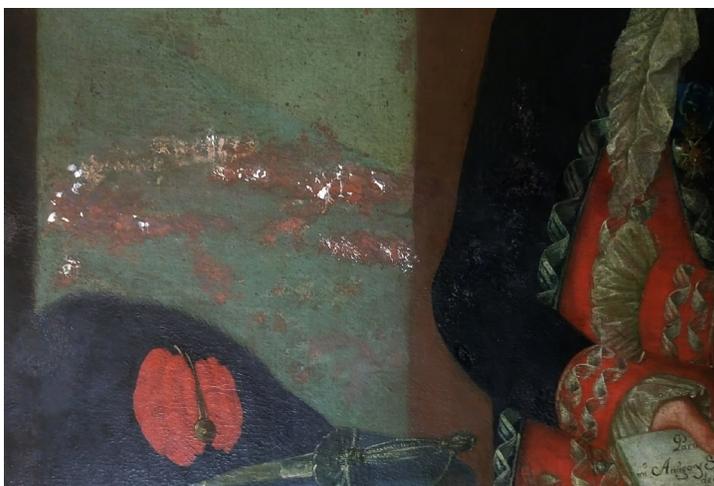


FIGURA 8. Eliminación de repintes en el paisaje y estucado de faltantes. Fotografía: Mariana López

Posteriormente se sectorizó la limpieza y se planteó eliminar los repintes que, por sus características materiales, no eran afines con la pintura, y en muchos casos excesivos (figura 8). Las áreas comenzaron a ser tratadas por el perímetro y el suelo, los elementos ubicados en el lado izquierdo: el cortinado y la cartela, la mesa, los elementos sobre ella y el perro. Luego se procedió con el fondo de la pintura, el criado (de las rodillas hacia arriba), con Sanz (menos el rostro y las piernas), Por último se trabajó en ambos pares de piernas de los personajes y el rostro de Sanz (figura 9).

El procedimiento para todos los sectores fue el de adelgazar el barniz con una disolución de etanol/isooctano 40/60, y eliminar los repintes



FIGURA 9. Remoción parcial del barniz en el rostro que deja al descubierto antiguos repintes. Fotografía: Mariana López.

con la misma disolución. Se utilizó un gel preparado con Klucel G(r) y alcohol bencílico, y bisturí en los sectores donde se encontraban muy endurecidos los agregados. Una vez retirados los repintes, se estucaron los faltantes y se retocó con acuarelas. Finalizados los sectores, se procedió a barnizar a pincel con dammar al 5% en las zonas con retoques. Luego se aplicó el mismo barniz con una concentración del 10% emparejando los brillos en todo el cuadro (figura 10).

La decisión tomada para el entelado fue dejarlo, basados en el tiempo que llevaría retirarlo, en el suministro de insumos necesarios y en el posible daño que se ocasionaría en la pintura.

El marco fue restaurado al final, realizándose una limpieza en seco y una en húmedo para retirar la suciedad superficial, se estucaron los faltantes y se reintegraron pictóricamente las zonas que habían perdido el dorado original. El reverso de la obra se protegió con dos placas de polipropileno corrugado blanco para que, al momento de ser exhibido, sirviera como aislante.



FIGURA 10. Fotografía final de la restauración. Fotografía: Lucila Benavente.

Conclusiones

Un objeto nos otorga indicios del paso del tiempo y de su historia a partir de las características materiales, estructurales y técnicas que presenta. La interpretación de esos signos nos lleva a un juicio de valor y a realizar conjeturas sobre lo que pudo haberle ocurrido a la obra. A partir de la documentación no quedan dudas de que se puede completar, de manera certera, parte de la historia.

Entender esto es de suma importancia al momento de efectuar una restauración, ya que puede modificar los criterios de intervención u adaptarlos según sea el caso. El retrato de Francisco de Paula Sanz permitió evaluar las posibilidades con las que se contaba en el taller y elegir la no preservación de algunas intervenciones pasadas que presentaba la pintura.

Al ingreso del cuadro en el taller, su estado era bueno, considerando la estructura y dimensiones. Pero desde el punto de vista estético era regular, viéndose muy comprometido por las sucesivas e infructuosas

intervenciones que recibió a lo largo de más de cien años. Las alteraciones provocadas por las anteriores restauraciones fueron retiradas documentando cada paso para elaborar un registro y dejar asentado el trabajo realizado.

En cuanto a la investigación en el Archivo Histórico, la información encontrada y la comparación de fotografías de la pintura en documentos y libros de historia fue necesaria para establecer, aunque de modo parcial, la historia de este objeto desde su llegada al establecimiento; para poder entender su estado de conservación y las intervenciones sufridas. El avance de la profesionalización del restaurador en el museo se da a partir de 1891, un año después de su fundación, con información referente a las intervenciones realizadas en el patrimonio y el accionar de las sucesivas gestiones.

Esto a su vez apoyó las fases de la intervención del cuadro como la limpieza, la remoción de repintes, el relleno de lagunas y su retoque pictórico, seleccionando los productos en pos de la retratabilidad.

Las reflexiones con un diálogo abierto y sinérgico entre las distintas disciplinas de la conservación/restauración, la historia y la historia del arte, pueden representar un punto de referencia para que las intervenciones se realicen con criterios y metodología adecuados, a la luz de una visión compartida con el objetivo común de transferir patrimonio a las generaciones futuras.

Este artículo pretende ser un aporte a la historia de la restauración en el Museo Histórico Nacional y es el comienzo de una investigación aún mayor, que impulsa a profundizar el análisis sobre los datos encontrados y a entablar relaciones más estrechas entre la restauración, la historia, la historia del arte, los archivos y el patrimonio nacional.

Biografía de la autora

Mariana López

Licenciada en Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural, del IIPC-TAREA por la Universidad Nacional de San Martín. Egresada de la Licenciatura en Curaduría e Historia del Arte por la Universidad del Museo Social Argentino, con la tesis en proceso de finalización. Desde el año 2014 trabaja en el Área de Conservación del Museo Histórico Nacional donde realiza tareas de conservación de la colección y restauración de pintura.