



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE GENERAL SAN MARTÍN  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOBRE EL PATRIMONIO CULTURAL**

## **Retrato del General Justo José de Urquiza: puesta en valor de una obra atribuida a Juan Manuel Blanes**

**Tesis presentada para cumplir con los requisitos finales para  
la obtención del título de Maestría en Conservación y  
Restauración de Bienes Artísticos y Bibliográficos**

Alumna: Luz Catalina Vanasco

Dirección: Dra. Laura Malosetti Costa y Prof. Ana Morales

Fecha de entrega: 7 de noviembre de 2018

## **ABSTRACT**

Este trabajo de fin de máster se enfoca en el estudio y puesta en valor del Retrato del General Urquiza, pintura al óleo atribuida a Juan Manuel Blanes y perteneciente al Museo Histórico Nacional. El objetivo principal fue devolverle a la obra su valor histórico y estético y garantizar su estabilidad y preservación. Por un lado, se la pondrá en su contexto histórico y se ahondará en la autoría de la obra mediante una investigación bibliográfica y documental. También se abordará una aproximación a su técnica y su materialidad. Por último, y como consecuencia de los puntos anteriores, se hará un diagnóstico de su estado de conservación, una propuesta de intervención y finalmente el tratamiento de conservación y restauración, lo que se expondrá en este trabajo.

**Palabras Clave:** Blanes, Urquiza, Retrato, Pintura, Óleo, Fotografía, Restauración

## **AGRADECIMIENTOS**

Quisiera agradecer a todas las personas que me han brindado su apoyo y ayuda para realizar este trabajo. Afortunadamente no han sido pocas.

En primer lugar, a Viviana Mallool ya que sin ella este trabajo no existiría y el retrato de Urquiza seguiría quizás olvidado en un rincón de un depósito al que muy simbólicamente antes de su llegada como coordinadora técnica al Museo llamábamos Sala Negra y ahora, felizmente, Sala Blanca. Gracias por todo el apoyo, la perseverancia y la confianza.

En segundo lugar, quisiera agradecer a mis tutoras Laura Malosetti y Ana Morales que con su pasión, curiosidad, experiencia y conocimiento me han guiado y enseñado en este apasionante camino de investigación y de conservación.

Gracias a las investigadoras del Museo Histórico Nacional Viviana Isola y Sofia Oguic y a Magali Rud Otheguy y Nestor D'Amato por brindarme toda la ayuda durante mis largas búsquedas en el archivo histórico. También gracias a Ezequiel Canavero por su siempre buena predisposición y compañerismo.

Gracias a la calidez y a la invaluable ayuda de todos los trabajadores del Palacio San José de Entre Ríos, especialmente a Alicia Delzart, Alejandra Heit y Beatriz Fernández.

La investigación también me ha llevado a Montevideo donde el Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, el Museo Nacional de Artes Visuales y el Archivo General de la Nación me han abierto sus puertas y compartido desinteresadamente todo lo que estaba a su alcance. Especial gracias a Elisa Pérez Buchelli y a Claudia Barra.

Abel Alexander ha sido clave en este trabajo cuando mi investigación tomó un giro hacia la fotografía. Muchísimas gracias por su interés, su tiempo y su generosidad. Igualmente gracias a Haydee Epifanio y a Eduardo Marcet.

Gracias a Julio Luqui-Lagleyze por compartir su conocimiento y ayudarme a develar dudas sobre los uniformes militares del General Urquiza.

Gracias también a Socorro Fernández Lanare del Museo Histórico Sarmiento y al Archivo General de la Nación de Argentina.

Finalmente gracias a Paula Olabarrieta y Lucila Benavente, amigas y colegas del Museo Histórico Nacional quienes transitaron conmigo todo este camino y cuyo apoyo profesional y moral ha sido indispensable.

## ÍNDICE

ÍNDICE DE IMÁGENES .....	6
ÍNDICE DEL ANEXO .....	8
INTRODUCCIÓN .....	9
INVESTIGACIÓN HISTÓRICA E ICONOGRÁFICA .....	11
EL RETRATO DE URQUIZA DEL M.H.N. ....	11
BLANES Y URQUIZA.....	15
EL ESTUDIO FOTOGRAFICO MEEKS Y KELSEY .....	22
EL RETRATO DE URQUIZA DE VERAZZI .....	26
INGRESO DEL RETRATO AL M.H.N. ....	28
TÉCNICA Y MATERIALIDAD.....	30
CONTEXTO: JUAN MANUEL BLANES.....	30
EL RETRATO DE URQUIZA.....	32
CONSERVACIÓN - RESTAURACIÓN.....	35
ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	35
PROPUESTA DE TRATAMIENTO .....	43
INTERVENCIÓN .....	45
CONCLUSIONES .....	60

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1: Anverso del retrato de Urquiza antes de la intervención. ....	11
Imagen 2: Casaca perteneciente a Urquiza .....	12
Imagen 3: Fotografía de Urquiza del M.H.S.....	13
Imagen 4: Superposición de la foto con la pintura. ....	13
Imagen 5: Sello de Meeks y Kelsey.....	14
Imagen 6: Viñeta ovalada de Urquiza.....	14
Imagen 7: Retrato del Gral. Juan Pablo Goyeneche, Blanes. ....	16
Imagen 8: Retrato de Don Juan Manuel Besnes e Irigoyen, Blanes .....	16
Imagen 9: Retrato de Mauricio Blanes, Blanes. ....	16
Imagen 10: Retrato Ecuestre de Urquiza, Blanes. c. 1857.....	17
Imagen 11: Fotografía del Retrato Ecuestre de Urquiza destruido.....	17
Imagen 12: Retrato del General Justo José de Urquiza, Blanes. ....	17
Imagen 13: Retrato del Coronel Miguel A. Navajas, Blanes.....	18
Imagen 14: Carta de Blanes a Urquiza, 1860. ....	19
Imagen 15: Retrato Alegórico del General Urquiza, Verazzi.....	26
Imagen 16: Detalle del retrato de Verazzi. ....	27
Imagen 17: Detalle del retrato del M.H.N. ....	27
Imagen 18: Retrato en Sala Urquiza, 1939. ....	29
Imagen 19: Detalle del soporte original.....	32
Imagen 20: Ensayo de tinción para proteínas. ....	33
Imagen 21: Ensayo de tinción para lípidos. ....	33
Imagen 22: Resultados con SEM-EDX .....	33
Imagen 23: Corte estratigráfico. Muestra 1. Detalle. Luz reflejada y UV.....	34
Imagen 24: Mapeo de deterioros. Anverso.....	37
Imagen 25: Mapeo de deterioros. Reverso. ....	38
Imagen 26: Radiografías de la banda y el rostro.....	39
Imagen 27: Comparación. Obra antes de ser recortada. ....	40
Imagen 28: Detalle grietas de secado.....	42
Imagen 29: Detalle de repinte.....	42

Imagen 30: Detalle del proceso de limpieza. ....	48
Imagen 31: Detalle de repintes en el rostro. ....	49
Imagen 32: Detalle del proceso de limpieza. ....	49
Imagen 33: Detalle del proceso de limpieza. ....	50
Imagen 34: Remoción del entelado. ....	50
Imagen 36: Sujeción provisoria de roturas y faltantes. ....	51
Imagen 37: Zurcidos e injertos. ....	51
Imagen 38: Preparación de probetas. ....	52
Imagen 39: Fijación de la obra al tablero. ....	52
Imagen 40: Preparación previa al entelado. ....	53
Imagen 41: Obra antes del montaje en el nuevo bastidor. ....	53
Imagen 42: Montaje en el nuevo bastidor. ....	53
Imagen 43: Reverso luego del entelado. ....	54
Imagen 44: Anverso luego del entelado. ....	54
Imagen 45: Detalle de injerto por el anverso. ....	55
Imagen 46: Detalle de la obra por el anverso. ....	55
Imagen 47: Detalle. Abrasión y repinte del fondo. ....	56
Imagen 48: Estucado. ....	56
Imagen 49: Reintegración cromática con acuarelas. ....	57

## ÍNDICE DEL ANEXO

ESTUDIOS POR IMÁGENES .....	<b>Error! Bookmark not defined.8</b>
Radiografías.....	<b>Error! Bookmark not defined.8</b>
Fluorescencia U.V. ....	<b>Error! Bookmark not defined.0</b>
CORTES ESTRATIGRÁFICOS .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
SEM-EDX.....	<b>Error! Bookmark not defined.3</b>
FICHAS DE MATERIALES UTILIZADOS .....	<b>Error! Bookmark not defined.5</b>



## INTRODUCCIÓN

En el mes de agosto de 2016 entró al laboratorio de conservación del Museo Histórico Nacional (M.H.N.) una obra de gran formato con la instrucción de acondicionarla para su exhibición programada para unos pocos meses después. Pero bastó con examinarla para definir que se trataba de una obra cuyo valor y estado de conservación ameritaba un trabajo más profundo. Fue así como comenzaron a surgir numerosas preguntas que condujeron inevitablemente a este trabajo de investigación que resultó en una tesis final de máster.

La obra en cuestión es un retrato del General Justo José de Urquiza atribuido al artista uruguayo Juan Manuel Blanes. Es una pintura al óleo sobre un soporte textil de gran formato (sin marco 209 x 171 cm). El estado de conservación de la obra antes de su intervención era malo, ya que estaba comprometida estéticamente y estructuralmente. Estos deterioros no sólo ponían en riesgo su preservación, sino que además impedían una correcta apreciación y lectura de la pintura.

El eje conceptual sobre el que se apoyó este trabajo estuvo dado por la teoría de la restauración de Cesare Brandi (1967) según la cual la restauración es el momento metodológico en el que se reconoce no sólo la consistencia física de la obra de arte sino también su “*doble polaridad estética e histórica*”. Por esta razón se realizó una investigación histórica que permitió definir su valor artístico y su contexto, abriendo dudas sobre la autoría de la pintura. Por otro lado, la aproximación a su materialidad y técnica permitió no sólo comprender más sobre el artista sino también comprender los procesos de deterioro que presentaba la obra. Con todo este sustento, se pudo determinar una propuesta de intervención que garantizara una adecuada conservación de la pintura.

Finalmente, la obra fue intervenida con dos grandes desafíos. En principio, definir el criterio y el procedimiento para la limpieza. La obra presentaba numerosos repintes y varios estratos de barnices alterados, algunos parcialmente removidos en intervenciones previas. Luego, los problemas estructurales plantearon la necesidad por un lado de definir un criterio en cuanto al formato de la obra, ya que había sido recortada, y por el otro de definir un proceso de intervención que asegurara la estabilidad estructural de la pintura, tarea dificultada por la falta de infraestructura y de recursos.

En la Argentina varios museos y colecciones particulares albergan obra de Juan Manuel Blanes. Si bien la gran mayoría ha sido intervenida anteriormente, esta información no se ha difundido. Gracias a la amabilidad de Alejandra Heit del Palacio San José se pudo tener acceso a la documentación del estudio e intervención de nueve obras de Blanes bajo la coordinación de Alejandro Bustillo y Mercedes de las Carreras entre los años 2003 y 2005. Por otro lado, a mediados de 2018 un equipo de investigadores y conservadores del Museo Blanes de Uruguay editaron un libro sobre la investigación y restauración de *El juramento de los Treinta y Tres Orientales*, lo cual también fue un gran aporte a este campo. Se espera que, junto con este trabajo, este sea sólo el comienzo del estudio, intervención y difusión de una obra de enorme valor histórico y artístico como lo es la obra de Juan Manuel Blanes.

## INVESTIGACIÓN HISTÓRICA E ICONOGRÁFICA

### EL RETRATO DE URQUIZA DEL M.H.N.



*Imagen 1: Anverso del retrato de Urquiza antes de la intervención.*

*(Benavente, L. 2016)*

El Retrato del General Urquiza perteneciente al M.H.N. y atribuido a Juan Manuel Blanes es una pintura sin firmar y de gran formato vertical (209 x 171 cm) con el presidente de la Confederación Argentina representado en tamaño natural, de cuerpo entero y de pie. El retratado se encuentra ubicado levemente a la derecha del centro de la imagen y con el cuerpo y la mirada apuntando levemente a la izquierda (ver Imagen 1).

Urquiza viste un uniforme militar de general de estilo francés segundo imperio (1852-1870), posiblemente adaptado a él con las charreteras argentinas y los botones dorados con el escudo de la confederación. El uso del uniforme francés fue muy común luego de la Batalla de Caseros (1852) y hasta 1900. Tanto armamentos como uniformes importantes y modelos



Imagen 2: Casaca perteneciente a Urquiza

F. 2939, M.H.N. (Ullúa, J. 2017)

básicos se compraban en Francia y los detalles o prendas de menor importancia se fabricaban en la Argentina, copiando igualmente las modas francesas. (Luqui Lagleyze, 2017) La casaca original y las charreteras con las que posa Urquiza en esta obra forman parte de la colección del M.H.N. y han sido copiados con mucha fidelidad, teniendo en cuenta las proporciones y los detalles del bordado (ver Imagen 2).

En la pintura Urquiza viste un pantalón *garance*<sup>1</sup> y el bicornio se encuentra apoyado en la mesa. Tiene además un cinturón rojo con decoraciones y hebilla doradas, bajo el cual puede verse una faja celeste y blanca con borlas doradas.

Cruza su pecho de izquierda a derecha la banda presidencial, celeste y blanca, y a la derecha tiene un sable con dragona. Su brazo derecho cae estirado, paralelo a su cuerpo, mientras que el izquierdo se apoya sobre un documento en el que se lee “*Constitución*” ubicado sobre una mesa con mantel azul oscuro y con terminación de flecos dorados. Allí también se encuentran un mapa, un libro cerrado y uno abierto en vertical

---

<sup>1</sup> También llamado pantalón mordoré o punzó.

apoyado sobre otros tres libros cerrados. De fondo, cayendo de derecha a izquierda, hay un cortinado plegado de color rojo.

El fondo de la obra llama particularmente la atención por el poco trabajo que presenta. Se trata de un fondo oscuro totalmente plano y un cortinado muy simple pero que cobra importancia al considerar el gran formato de la obra donde proporcionalmente el cuerpo de Urquiza resulta pequeño.<sup>2</sup> Si bien estos fondos planos de un color verde terroso son recurrentes en la obra de Blanes, especialmente en la etapa previa a sus primeros estudios en Italia, no se han encontrado otras obras con un fondo plano con tanto protagonismo, ni tampoco retratos de formato semejante en este período, como será explicado más adelante.



*Imagen 3: Fotografía de Urquiza del M.H.S.*

*MHS 823. (Fernández Lanare, S., 2017)*



*Imagen 4: Superposición de la foto con la pintura.*

La obra nos muestra que, en cuanto a la vestimenta de Urquiza, el artista se documentó rigurosamente. De ello se deduce que el artista tuvo acceso al uniforme militar para realizar la pintura o que se valió de algún método de copia para evitar hacer posar al retratado durante largas horas. Afortunadamente, una fotografía de la época permite entender el modo en el que fue realizado este retrato. El Museo Histórico Sarmiento cuenta con una impresión a la albúmina de Urquiza posando con el uniforme y la banda presidencial, que coincide a la perfección con la composición y las proporciones de la pintura (ver Imagen 3). No sólo la expresión de su rostro es idéntica sino también los pequeños detalles, como los canelones torcidos o la exacta posición de la banda. De hecho, al superponer ambas

---

<sup>2</sup> La obra fue recortada aproximadamente 70 cm. en su lado superior por lo que originalmente era incluso más grande.

composiciones se puede observar que esta fotografía es fuente innegable del retrato pintado (ver Imagen 4).

La única información con la que cuenta el Museo Sarmiento sobre esta fotografía (12,6 x 9,9 cm.) es que no tiene sellos ni inscripciones y que fue donada el 28 de agosto de 1938 como parte de la colección Augusto Belín Sarmiento, nieto de Domingo Faustino Sarmiento e hijo del impresor Julio Belín. (Fernández Lanare, 2017)

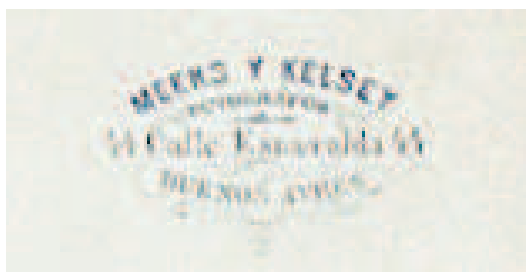
El Museo Histórico de Entre Ríos Martiniano Leguizamón cuenta también con una fotografía similar (ver Imagen 6), pero en este caso es una viñeta ovalada dentro de un estuche de cuero repujado con marco dorado y terciopelo. Al dorso de la tarjeta se encuentra el sello de un estudio fotográfico: “Meeks y Kelsey. Fotógrafos. Esmeralda 44. Buenos Ayres” (ver Imagen 5).

Si bien el formato es distinto, el retrato del Museo Sarmiento y el del Museo Leguizamón son idénticos por lo que posiblemente la fotografía del Museo Sarmiento sea una copia de los retratos tomados por Meeks y Kelsey en el año 1860, tal como será explicado más adelante en el capítulo *El estudio fotográfico Meeks y Kelsey*.



*Imagen 6: Viñeta ovalada de Urquiza.*

*(de Urquiza, 2003; p. 111)*



*Imagen 5: Sello de Meeks y Kelsey.*

## BLANES Y URQUIZA

Juan Manuel Blanes es reconocido por sus pinturas sobre temas históricos locales, especialmente de Uruguay y Argentina, muchas de ellas consideradas piezas fundacionales de la iconografía nacional. (Salterain y Herrera, 1950; Fernández Saldaña, 1931) Estas obras eran realizadas en un contexto de formación de un estado nación moderno por lo que Blanes ofrecía una imagen significativa para la construcción social y cultural de los imaginarios culturales. (Pérez Buchelli, 2018; pp. 25-56) La incursión de Blanes en temas históricos puede identificarse ya en su primera etapa autodidacta, cuando pinta ocho batallas en las que había participado el General Urquiza, aunque fue recién a partir de su primera estadía de estudio en Florencia entre 1860 y 1864 que elabora una visión más clara de cuál podía ser su aporte a las recientes naciones sudamericanas.

En 1854 Blanes instaló un taller y comenzó a hacerse conocido en la sociedad uruguaya y argentina pintando retratos por encargo. Pero luego de obsequiar la pintura *Alegoría del Pronunciamiento* (1854) al General Urquiza, comienza un período de gran producción bajo las instrucciones y descripciones del mismo General, al punto que se muda con su familia a Concepción del Uruguay en 1856. Es en este período que pinta las ocho pinturas de batallas pertenecientes al Palacio San José, así como también la ornamentación de la Capilla del Palacio y varios retratos. (Fernández Saldaña, 1931; p. 43)

El retrato es el género de mayor presencia y continuidad en toda la obra de Blanes. A pesar de que él lo consideraba como “*una especialidad tan ínfima como los peces, las flores, las frutas*” lo cierto es que aceptó muchos encargos de retratos, motivado principalmente por incentivos económicos.

*“Ha sido tan manoseado [el retrato] que se ha vulgarizado hasta el fastidio... Hoy pues puede alcanzarse una gran reputación de retratista y no dejar de ser sino muy mediocre pintor.” (Blanes. Amigo & Peluffo, 2001, p. 126)*



*Imagen 7: Retrato del Gral. Juan Pablo Goyeneche, Blanes.*

*c. 1855-56. 115 x 90 cm. Museo Nacional de Artes Visuales, Uruguay.*

Durante su período previo de formación en Florencia realiza varios retratos de amigos, familiares, militares y personas cercanas a él, siguiendo los lineamientos de la retratística de la época, con una postura rígida, una vestimenta sobria y un ambiente austero. Por esta razón, las obras de este periodo se caracterizan por una predominancia de fondos terrosos oscuros sobre los que se recortan las figuras por lo general de frente, a veces sentados y con objetos alusivos a su rol social (ver Imagen 7).

Luego de una etapa de transición y después de sus estudios en Italia, Blanes se animará a hacer elaborados drapeados y a trabajar el fondo, así como también a hacer composiciones más complejas y expresivas con un buen uso del escorzo, perfeccionándose aún más luego de su segundo viaje a Europa en la década de 1880, como en el caso del famoso *Retrato de Doña Carlota Ferreira de Regunaga*<sup>3</sup>, el *Retrato de Besnes e Irigoyen* y de su hermano Mauricio (ver Imágenes 8 y 9).



*Imagen 8: Retrato de Don Juan Manuel Besnes e Irigoyen, Blanes*

*c. 1866. 82 x 69 cm. Nro. de Inventario: 71. Museo Nacional de Artes Visuales, Uruguay.*



*Imagen 9: Retrato de Mauricio Blanes, Blanes.*

*c. 1870. 96 x 73 cm. Nro. de inventario: 1023. Museo Nacional de Artes Visuales, Uruguay.*

---

<sup>3</sup> Nro. De Inventario: 285. C. 1883-88. 1,30 x 1 m. Museo Nacional de Artes Visuales, Uruguay.



Los retratos del General Urquiza realizados fehacientemente por el pintor uruguayo son sorprendentemente pocos, teniendo en cuenta la estrecha relación y lo prolífico que era el artista. Uno de ellos es el *Retrato Ecuestre de Urquiza* realizado en 1869 pero destruido con



*Imagen 10: Retrato Ecuestre de Urquiza, Blanes. c. 1857.  
26 x 20 cm. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.  
Nro. de inventario: 1105*



*Imagen 11: Fotografía del Retrato Ecuestre de Urquiza destruido.*

*(Juan Manuel Blanes, c.1869). Col. Museo Leguizamón.  
Actualmente el fragmento que sobrevivió se encuentra  
exhibido en el Palacio San José.*



*Imagen 12: Retrato del General Justo José de Urquiza, Blanes.  
c. 1858. 150 x 115 cm. Colegio Militar de La Nación, Caseros.*

lanzas durante la rebelión jordanista que terminó con la muerte de Urquiza en 1870 (ver Imagen 11). (Fernández Saldaña, 1931: p.92) Sólo ha quedado un fragmento de esta obra y pertenece actualmente al Palacio San José. Otra obra realizada por Blanes es el pequeño retrato ecuestre de formato ovalado (ver Imagen 10). Existe también un retrato tres cuartos con uniforme militar perteneciente al Colegio Militar, cuya autoría debería investigarse más en profundidad (ver Imágenes 11, 10 y 12 respectivamente). (Amigo, 2017; Fernández Saldaña, 1931; p. 92) Este último, en caso de ser efectivamente de Blanes, podría ser el más cercano en época al retrato de este trabajo ya que se lo ubica cerca de 1858, aunque en composición, trabajo del rostro y en los detalles comparten poco.<sup>4</sup>

En términos generales el retrato del General Urquiza del M.H.N. guarda ciertas similitudes con el *Retrato del Coronel Miguel Navajas* (ver Imagen 13), no sólo en el formato, sino también en la composición y en la distribución espacial. Si bien al retrato de Navajas por lo general se lo ubica a fines de 1880, hay ciertas dudas sobre esta fecha justamente por tener ciertas características de factura propias del Blanes anterior a 1864. Sin embargo, el fondo en el retrato de Navajas aparece más acabado y elaborado en comparación con el retrato del M.H.N. (Amigo & Peluffo, 2001; p. 136) Lo mismo ocurre con el retrato de Emilia Burmestes de Delger (196 x 128 cm.)<sup>5</sup>, cuya atribución es dudosa aunque ciertas características estéticas la ubicarían también en la etapa inicial de Blanes.

Ahora bien, ¿Cuándo pintó Blanes el retrato de Urquiza perteneciente al M.H.N.? Lo cierto es que en cada aspecto de la investigación han surgido muchas dudas sobre la atribución de este retrato, no sólo por cuestiones estéticas sino también por inconsistencia en las fechas y por falta de documentación. Si tuviéramos que buscar un primer y amplio rango de años posibles sería indudablemente entre 1856, cuando comienza activamente a trabajar para Urquiza, hasta 1870, año en que muere el General. Sin embargo y



*Imagen 13: Retrato del Coronel Miguel A. Navajas, Blanes.*

c. 1887-1889. 240 x 160 cm. Museo Blanes, Uruguay.

<sup>4</sup> La obra se encuentra colgada a una altura de difícil acceso y no se ha conseguido permiso para bajarla. Sería interesante ahondar más en este punto.

<sup>5</sup> Obra perteneciente al Museo Blanes, Uruguay.

como fue explicado anteriormente, este lapso está dividido por una bisagra clave que es la época de su formación en Florencia. Esto nos permite situar la realización de la obra entre los años 1856 y 1864, eliminando la época más académica de Blanes posterior a su viaje debido a que la obra posee características más cercanas a sus retratos del primer período. Además, de su época posterior a Europa se tiene registro de que sólo realizó un trabajo para Urquiza: el retrato ecuestre destruido en 1870 (Fernández Saldaña, 1931: p.92)

Sin embargo, el Archivo General de Uruguay cuenta con gran parte de la correspondencia que envió Juan Manuel Blanes al Uruguay durante su estadía en Florencia y en ninguna de ellas hace referencia a haber realizado o enviado un retrato de Urquiza, por lo que el rango posible se hace incluso más estrecho, extendiéndose sólo hasta 1860. (AG.N.U.)

Hubo un punto clave en la investigación que fue encontrar la fotografía en la que se basó este retrato. Gracias al sello en el reverso de este retrato fotográfico se tuvo conocimiento de que Urquiza se había tomado la fotografía en el estudio Meeks y Kelsey. La misma fue tomada durante su visita a Buenos Aires en el mes de julio de 1860 junto con el presidente Derqui, invitados por el entonces gobernador de Buenos Aires Bartolomé Mitre. (A.H.P.S.J., Urquiza, 1860; A.G.N., Urquiza, 1860) De ser así Blanes tuvo que haber pintado el retrato desde Montevideo, entre julio de 1860 y antes de su partida a Europa, en septiembre de 1860.<sup>6</sup>

En una correspondencia al General Urquiza con fecha 24 de julio de 1860 enviada desde Montevideo Juan Manuel Blanes le cuenta que está pronto a irse con una beca a Europa y expresa lo siguiente:

*“Cada uno ofrece a sus amigos lo que puede: he aquí, pues, mi pobre don, de que tan dignamente es V.E. [Vuestra Excelencia] objeto. El, sin duda alguna es muy mezquino, pero nada más de acuerdo con mi posición. Sé que con él no llego donde debía, pero la bondad de V.E. disculpará lo que falta, y no verá en ese presente sino una débil prueba de la estima en que le tengo.”* (A.G.N., Blanes, 1860)

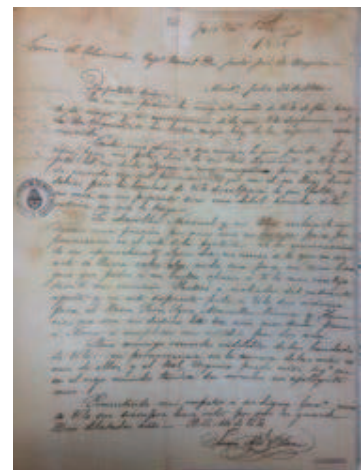


Imagen 14: Carta de Blanes a Urquiza, 1860.

---

<sup>6</sup> Según consta en los registros contables y correspondencia de Urquiza las fotografías fueron tomadas en su viaje a Buenos Aires en el mes de julio de 1860. Sin embargo es curioso que el General, a pesar de estar vistiendo la banda presidencial, había dejado la presidencia de la Confederación Argentina en mayo de ese mismo año.

Claramente, la carta parece estar haciendo referencia a un retrato no muy satisfactoriamente acabado del General Urquiza que se lo manda como regalo justo antes de su partida a Europa. Pero, ¿se trata realmente del retrato del M.H.N.? Es una posibilidad, en cuyo caso Blanes en un período muy corto del mes de julio tuvo que primero entrar en contacto con la fotografía, lo cual es posible dada la amplia difusión que tenían en esta época, y luego realizar la pintura. (Alexander, 2017) Eso explicaría por qué la obra pareciera estar inacabada y los elementos de fondo como el cortinado haber sido realizados sin mucho detenimiento.

La relación de Blanes con la fotografía siempre fue muy estrecha. Tal como lo expresó Eduardo Prati (1941) Blanes *“fue siempre un razonador implacable, que de todo lo que ponía en el cuadro quería tener una razón explicativa y un porqué. [...] Cada cosa en su lugar y en cada cosa un porqué.”* Por esta razón valerse de fotografías, descripciones y otras fuentes eran recursos muy útiles para hacer una obra verosímil y fiel a la realidad. Es así como, por ejemplo, para realizar las primeras pinturas de batallas encargadas por Urquiza, Blanes se basó en descripciones muy detalladas del mismo General, así como también de estampas populares de batallas que estaban circulando por el mundo luego de la época napoleónica (Saldaña, 1941) También, en la correspondencia que intercambió con su hermano Mauricio mientras se encontraba en Florencia hay una carta en la que le pide que le mande una fotografía suya para realizarle un retrato (1862) y en otras cartas, ya desde Montevideo, le dice que *“en cuanto a fotografía, manda las que quieras, siempre que la acompañes de color de cara y ojos.”* (A.G.N.U., 1867)

Otro ejemplo de su fidelidad histórica es cuando en 1892 Blanes solicitó al entonces director del M.H.N. argentino Adolfo Carranza tener acceso a distintos objetos de la colección del museo para tomar apuntes *“a fin de llenar en [sus pinturas] las verdades históricas, sin las cuales las imágenes generales serían forzosamente deficientes”.* (A.H.-M.H.N., Blanes, 1892)

Dentro del período más académico de Blanes se tiene conocimiento de que también aprovechó la virtud de las técnicas fotográficas para hacer estudios para sus pinturas, como en el caso de la pintura *Batalla de Sarandí*. De este modo disponía de retratos tomados a partir de minuciosas instrucciones dadas al personaje y al fotógrafo con las ventajas de la exactitud, la comodidad y la rapidez que brinda la fotografía. (Alexander, 2017)

Por esta razón y por el hecho de que Blanes se encontraba próximo a partir a Europa, es razonable suponer que pudo haber recurrido a la copia fotográfica del retrato de Urquiza para

simplificar y agilizar el trabajo de hacer una pintura de semejantes proporciones. Es viable entonces que Blanes efectivamente se esté refiriendo al retrato del M.H.N. en la carta que acompaña el regalo a Urquiza, aunque tampoco es posible afirmarlo con plena seguridad. Lo cierto es que resulta un plan ambicioso pintar un gran retrato estando tan cerca del viaje sobre todo considerando que el óleo es de secado lento, especialmente en los colores tierra y pigmentos negros, muy presentes en la paleta del retrato del M.H.N. Sin embargo, hasta el momento no se han encontrado otros retratos de Urquiza realizados por Blanes a los que pueda estar haciendo referencia con esa carta.

## EL ESTUDIO FOTOGRAFICO MEEKS Y KELSEY

Urquiza fue de las personas más retratadas de su época, especialmente mediante la fotografía. Su momento de esplendor también coincidió con la época de gloria del daguerrotipo en la Argentina, por lo cual es la persona de la que se guardan más cantidad de retratos realizados con ese procedimiento fotográfico. (Alexander, 2017) Había un gran interés por su imagen por lo que muchas veces los mismos daguerrotipistas tomaban una fotografía de la placa original que se le daba al retratado y luego se vendían las reproducciones, por lo que había una gran difusión de imágenes, muchas usadas también para grabados. (Alexander, 1995; p. 42)

Siendo Urquiza una persona de gran poder y riqueza, mucha gente recurría a él para que le diera alguna ayuda económica. Este fue el caso de muchos artistas y fotógrafos. Como fue explicado anteriormente, en 1860 Urquiza viajó a Buenos Aires y en esa oportunidad le pidieron como favor especial que un “*industrial fotógrafo*” le hiciera un retrato para poder difundirlo libremente.

*“Resistiéndose S.E. a ello, le encareció las circunstancias especiales del artista, que era casado en el país, que estaba pobre, que se prometía gran ventaja en aquella época, de una cosa que a S.E. le costaba muy poco. S.E. entonces, no solamente se prestó, sino que quedando satisfecho del primer ejemplar fotográfico que se le mandó, encargó algunos ejemplares”*  
(A.H.P.S.J., Urquiza, 1865)

Es así como el estudio Meeks y Kelsey logró retratar a Urquiza, quien quedó tan satisfecho con los retratos, que no solo solicitó más ejemplares, sino que también encargó el envío de otras obras para sus amigos.

Pero, ¿Quiénes eran Meeks y Kelsey? Francisco Meeks era un norteamericano que se mudó a la Argentina en 1820, representando el negocio de su padre. Pero luego de que la flota anglofrancesa bloqueara el puerto de Buenos Aires en 1845 y por cierta animosidad contra los extranjeros, Meeks decidió irse del país con su familia. No se sabe exactamente cuándo volvió a la Argentina, pero se cree que después de la batalla de Caseros finalmente se radicó en Buenos Aires para dedicarse al arte de la fotografía, en un principio con un estudio en la calle Esmeralda 30.

Por su lado, Guillermo Kelsey era un barraquero inglés, y que si bien tampoco se sabe cuándo se mudó a Buenos Aires, ya hay registros de su casamiento en 1843. (Epifanio & Marcet, 1999; pp. 47-52) A fines de la década de 1850 hay un gran crecimiento de las exportaciones laneras, por lo que Kelsey se vio sumamente beneficiado económicamente. Este momento coincide justamente con la sociedad que hacen Meeks y Kelsey, la cual duraría hasta 1866, y así ampliaron el estudio, ahora en Esmeralda 44, para dar lugar a nuevas técnicas y conocimientos. Es muy interesante cómo el estudio fotográfico se promocionaba principalmente por combinar la pintura y la fotografía y por ejecutar retratos en tamaño natural. (Diario El Nacional, 1858) El estudio publicó varios avisos en esos años, siempre poniendo el acento en sus técnicas innovadoras y en los retratos al óleo:

*“Retratos al óleo por un nuevo procedimiento. [...] Dan la más acabada perfección a los retratos sobre lienzo. [...] Esta mejora consiste en estampar el retrato directamente sobre la lona, fiel a la forma viva, por la máquina fotográfica, en vez de bosquejar la figura y las facciones con el lápiz, como se practica por el método de retratar al óleo que hasta ahora se ha conseguido, el cual nunca da más que una semejanza imperfecta, mientras que el nuevo método da invariablemente un retrato exacto”* (Diario La tribuna, 1860)

En 1861 sus publicidades promocionaban su Galería de Arte Fotográfico y destacaban la realización de *“cuadros fotográficos al óleo”*, y que en su galería habían más de 100 retratos del tamaño natural. (Diario La Tribuna, 1861)

En enero de 1865 mudan el estudio a Belgrano 74 y en uno de los avisos periodísticos de ese año se describe el método que utilizaban:

*“Hay tres cámaras solares en esta[do] de funcionar, lo que permite a los señores Meeks y Kelsey dedicarse especialmente a los retratos de tamaño natural, bien sea tomándolos a la misma persona o copiando de retratos más pequeños. [...] Esta clase de trabajo precisa muchísima experiencia y en ningún otro taller se ejecuta como en el de los infrascriptos.”* (Diario The Standard, 1865)

La combinación de la técnica fotográfica con la pintura sobre tela fue muy novedosa y estuvo en uso en la segunda mitad del siglo XIX, particularmente luego de que David Acheson Woodward (1823-1909) inventara y patentara las cámaras solares en 1857. (Forsberg, 2008, pp. 490-491) Estas cámaras permitían la ampliación de pequeños negativos sobre grandes soportes previamente sensibilizados, sobre los que luego se pintaría al óleo. En otros casos

estas obras eran realizadas únicamente con la proyección de la imagen, sin sensibilizar la tela, por lo que el artista estando en el cuarto oscuro tenía que esbozar la imagen con grafito o carbonilla. (Ruggles, 1985, pp. 92-103)

Para realizar el proceso de ampliación, el fotógrafo necesitaba tomar cierta distancia del soporte para cubrir toda el área de la pintura, lo cual posiblemente también afectaba negativamente la definición de la impresión. Sin embargo, el resultado obtenido era suficiente para que los pintores lo tomaran como base de la pintura. Esta técnica de foto-pintura podía realizarse sobre papel, seda, algodón, lino u otras telas de diversos tejidos y grosores.

La preparación del soporte consistía en aplicar un material fotosensible en la superficie como el nitrato de plata junto con albúmina, y según algunas fuentes también con blanco de zinc y cloruro de amonio. Luego la imagen se fijaba con tiosulfato de sodio. (Ruggles, 1985, pp. 92-103) En algunos casos este material fotosensible se aplicaba en reemplazo de la capa de preparación tradicional de la tela. (Sarkowicz & Klinsinska-Kopacz, 2018, pp. 251-266).

Como se explicó anteriormente, en julio de 1860 Urquiza fue retratado por el estudio Meeks y Kelsey. Como se puede ver en los registros contables del General Urquiza de ese año, él le pagó al estudio por cerca de cincuenta encargos fotográficos un total de 37.000 pesos de la época, donde “*dos retratos de S.E. de militar*” posiblemente se estén refiriendo a la fotografía relacionada con la pintura de Urquiza de este trabajo. (A.H.P.S.J.) Sin embargo, en los registros del año 1861, vuelve a aparecer un pago al estudio Meeks y Kelsey pero esta vez por “*un retrato al óleo de S.E. tamaño natural con su correspondiente marco dorado*” (A.H.P.S.J., 1861) Evidentemente el estudio fotográfico hizo uso de sus técnicas innovadoras para realizar una pintura al óleo basándose en una fotografía de Urquiza. Por esta pintura le cobraron 30.000 pesos, que en comparación con los precios del resto de los encargos resulta una cifra desorbitante, por lo que tuvo que haber sido indudablemente una obra de gran importancia ya sea en tamaño o en calidad. Sin embargo, Urquiza se negó a pagarlo ya que no había sido encargada por él:

*“S.E. no encargó jamás el retrato [al óleo] que ustedes le cobran, ni encomendó al Sor. Tauret lo mandase hacer. El retrato vino a San José encajonado y así estuvo mucho tiempo sin saber de dónde provenía ese cajón, ni qué contenía. La curiosidad de un dependiente de la casa, hizo que se descubriese el retrato, e ignoró por mucho tiempo S.E. quién lo hizo y quién lo envió, hasta que Us se lo indicaron cobrándoselo y entonces S.E. que no había encargado semejante obra,*



*no la quiso aceptar, y ordenó se pusiese el retrato a disposición de Us. [...] Al proceder así quería evitar abusos de esa clase, que se habían cometido ya con alguna frecuencia. Remitirle objeto que no encargaba y pasarle por ello cuentas exorbitantes.” (A.H.P.S.J., 1865)*

Esta situación abre una nueva hipótesis: ¿pudo haber sido el retrato de Urquiza perteneciente al M.H.N. en verdad realizado por el estudio Meeks y Kelsey? Es una posibilidad, apoyada también por varias inconsistencias en la atribución del retrato a Juan Manuel Blanes. Hasta el momento no se pudieron identificar pinturas realizadas por Meeks y Kelsey así como tampoco quién era el pintor que realizaba las pinturas al óleo dentro de su estudio. (Epifanio, 2017) Sin embargo, esta es indudablemente una línea de investigación muy interesante que ayudaría a identificar si hay consistencia técnica y material entre el retrato de Urquiza y otras pinturas realizadas por Meeks y Kelsey. Por otro lado, el uso de reflectografía IR en el retrato del M.H.N., al que lamentablemente no se tuvo acceso en esta instancia de la investigación, podría ser sumamente útil para develar la presencia de algún dibujo subyacente<sup>7</sup> que permita entender cómo fue realizada la pintura y nuevamente ver si es consistente con el método de copiado realizado por el estudio fotográfico.

---

<sup>7</sup> Esto dependerá de la sensibilidad del detector y de las capacidades de absorción de radiación IR del material usado en el dibujo subyacente.

## EL RETRATO DE URQUIZA DE VERAZZI



*Imagen 15: Retrato Alegórico del General Urquiza, Verazzi.*

*1860. Gobernación de la ciudad de Paraná, Entre Ríos, Argentina.*

Tal como fue explicado con anterioridad, Urquiza fue ampliamente retratado y de los mismos retratos originales se han hecho copias, incluso pasados muchos años después de su muerte. No llama la atención ver cómo de la misma fuente, a veces fotográfica como fue explicado en el punto anterior, se va modificando, ampliando, complejizando, sofisticando y a veces desmejorando la imagen inicial. De todas las pinturas que guardan directa relación con el retrato de este trabajo, uno realizado por el artista italiano Baltasar Verazzi (1819 – 1886) es el más llamativo, no sólo por guardar gran similitud en la composición, sino también por el formato (338 x 235 cm.) y la cercanía en años.

A igual que la pintura de Meeks y Kelsey mencionada en las cartas, este retrato fue realizado sin el consentimiento de Urquiza, en un acto desesperado de conseguir reconocimiento y apadrinamiento, luego de que ciertas disputas con el pintor italiano Ignacio Manzoni lo llevaron a Verazzi a perder apoyo político. (Gallegos, 2013, pp. 7-12) Fue sin dudas un proyecto ambicioso con el que quería también reivindicarse de las críticas que había recibido anteriormente como pintor. Es así como pinta este retrato alegórico monumental y en octubre de 1860 anuncia que la obra se encontraba en exposición pública en su taller. Sin embargo, Urquiza se abstuvo de visitar el taller de Verazzi y también se negó a recibirlo en el Palacio San José. Luego de esta y de varias humillaciones públicas posteriores Verazzi vuelve a su Italia natal junto con sus obras.

Si bien hay una clara relación entre la composición del retrato de Urquiza del M.H.N. y el retrato realizado por Verazzi, la factura es muy distinta. Tal como se puede observar al comparar ambos rostros, el retrato del M.H.N. tiene un delicado trabajo de veladuras y una gran fidelidad a la fotografía de Urquiza, lo cual no se observa en el retrato realizado por Verazzi. Por su lado la figura de este último es más estilizada y de proporciones distintas, habiendo únicamente parecido en las proporciones y algunos detalles del torso superior y del rostro, a partir de lo cual se deduce que ambas pinturas se basaron en la fotografía de Urquiza pero que los respectivos artistas recrearon o modificaron el resto del cuerpo y la escenografía. Es difícil saber si existió una relación entre Verazzi y el autor del retrato del M.H.N., ya sea Blanes o Meeks y Kelsey, así como también saber si una de estas pinturas quiso ser la versión mejorada de la otra. Pero resulta innegable la relación que guardan estas pinturas, cuyos autores buscaban en el mismo año impresionar al General Urquiza con un gran retrato.



*Imagen 16: Detalle del retrato de Verazzi.*



*Imagen 17: Detalle del retrato del M.H.N.*

## INGRESO DEL RETRATO AL M.H.N.

El primer registro documental en el que figura el retrato de Urquiza es en el libro de registros del M.H.N. del año c.1923, donde aparece una descripción de la obra, la medida (270 x 195 cm.<sup>8</sup>) y la proveniencia. (A.H.- M.H.N.) En cuanto a la autoría, dice “pintado por Juan Ma\_” y fue completado posteriormente con lápiz en la carilla siguiente: “nuel Blanes”. En cuanto a la proveniencia, figura como una donación de la Señora Dolores Urquiza de Sáenz Valiente, hija de Urquiza, pero no especifica el año. Es recién en el legajo de la obra de c. 1939 donde figura como una donación de Dolores Urquiza realizada el 16 de diciembre de 1898. Sin embargo, no se han podido encontrar cartas de donación ni publicaciones ni referencias a este suceso en los archivos del propio museo ni en el fondo documental del entonces director Adolfo Carranza, ni en publicaciones de la época, ni en el Archivo General de La Nación, por lo que hasta el momento hay cierto vacío documental con relación al ingreso y proveniencia de la obra.

De la misma forma, el primer registro documental que asocia a este retrato con Juan Manuel Blanes es el dudoso libro de registros de c.1923, cuyo nombre fue completado posteriormente con lápiz. En el legajo de c.1939 así como también en el catálogo de la colección del M.H.N. de 1951 y en todas las referencias posteriores la obra figura bajo la autoría de Blanes.

En los meses de junio y julio de 1941 se llevó a cabo una gran exhibición de la obra de Juan Manuel Blanes en el Teatro Solís de Uruguay, que luego se trasladó al Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina donde se sumaron más obras de Blanes. Es llamativo que el retrato de Urquiza no sólo no participó en ninguna de estas exposiciones, sino que ni siquiera fue mencionado en las correspondencias con motivo de la organización. El entonces embajador del Uruguay Doctor Eugenio Martínez Thedy solicitó la cesión temporaria de las telas de Blanes existentes en los museos argentinos. (A.H.-M.H.N., Libro Copiador, F. 597-605) En respuesta, el director del M.H.N. Alejo González Garaño responde que el museo contaba con “*siete obras originales de Blanes*”, ninguna de ellas el retrato de Urquiza: Conquista al desierto, la Revista de Rancagua, Asesinato de Florencio Varela (copia), estudio para la Revista de Rancagua, boceto para el Cabildo Abierto de 1810, boceto para la sanción de la

---

<sup>8</sup> Actualmente su medida sin marco es 207 x 171 cm.

Constitución Argentina de 1853 y la Batalla de San Calá. (A.H.-M.H.N., Libro Copiador, F. 369). De estas siete obras el M.H.N. dio en préstamo para la exhibición en Montevideo sólo las últimas cuatro, ya que por el gran formato y el mal estado de conservación tanto la Revista de Rancagua como la Conquista al desierto “*no estaban en condiciones*”. Sin embargo, sí fueron dadas en préstamo para la exhibición en el MNBA en Argentina, junto con las cuatro obras que habían viajado a Montevideo. Este no fue el caso del retrato de Urquiza, que siguió sin figurar en ninguna correspondencia o préstamo. Es curioso que un retrato de Urquiza de semejante formato y atribuido a Blanes (ya figuraba en el legajo de 1939 como tal) no fuera siquiera mencionado, especialmente teniendo la seguridad de que Gonzalez Garaño tenía conocimiento de esta obra ya que en aquel momento se encontraba exhibida en la Sala Urquiza del M.H.N. (ver Imagen 18). Incluso bajo su dirección se realizaron modificaciones en el formato y el marco de la obra, como será explicado luego. ¿Podría esto significar que había dudas sobre la autoría de la obra en aquel entonces? Teniendo en cuenta esta evidencia y sabiendo que Gonzalez Garaño era un gran conocedor de pintura se puede inferir que evidentemente el entonces director del M.H.N. ponía en entredicho la autoría del retrato del General Urquiza.



*Imagen 18: Retrato en Sala Urquiza, 1939.*

*Archivo Histórico, M.H.N.*

## TÉCNICA Y MATERIALIDAD

### CONTEXTO: JUAN MANUEL BLANES

A pesar de ser numerosa y de un gran valor artístico e histórico, la técnica y la materialidad de la obra de Blanes no ha sido profundamente estudiada ni difundida. Los únicos antecedentes que se encontraron son estudios estratigráficos e identificación de pigmentos que se realizaron a algunas obras del período inicial de Blanes: algunas batallas del Palacio San José, el fragmento del retrato ecuestre de Urquiza y la Alegoría Argentina (Maier, 2005), así como también la reciente publicación uruguaya sobre *La Restauración del Juramento de los Treinta y Tres Orientales* (2018), obra del período académico de Blanes c.1875.

Las obras de Blanes son en su mayoría óleos sobre un soporte textil, comúnmente con un ligamento de sarga. Ya desde su época de formación en Florencia se encuentran muchos estudios realizados con tinta, acuarela y lápiz sobre papel y también varios óleos sobre cartón<sup>9</sup>, algunas tablas<sup>10</sup> y planchas metálicas de zinc<sup>11</sup>.

Según los registros contables del Palacio San José, en los años 1858 y 1859 llegaron pedidos con varios materiales pictóricos para Blanes<sup>12</sup> que son un interesante indicio de los materiales que utilizaba en este primer período como artista mientras trabajaba en Entre Ríos. En uno de estos pedidos Blanes solicita “9 varas de lienzo preparado o 20 metros lienzo como la muestra”. (A.H.P.S.J., 1858) De hecho, las medidas de sus obras no son estandarizadas, ya que son sumamente variadas incluso dentro del mismo género pictórico, lo cual podría indicar que él mismo recortaba sus soportes de rollos más grandes.

En cuanto a los retratos sobre tela, algunos ovalados, por lo general no superan los 100 x 80 cm., con algunas pocas excepciones en general de su época más tardía, por los que los retratos de grandes dimensiones como el de Urquiza del M.H.N. son poco habituales.

---

<sup>9</sup> Ejemplo: *Estudio*, Nro. de inventario 466, óleo sobre cartón, 29 x 25 cm., c.1875, MNAV, Uruguay.

<sup>10</sup> Ejemplo: *La esposa del pintor*, Nro. de inventario 723, óleo sobre tabla, 25 x 19,5 cm, c.1879, MNAV, Uruguay.

<sup>11</sup> Ejemplo: *Retrato del Dr. Ramon de Olascoaga*, Nro de inventario 1132, 43 x 31 cm, c.1859, MNAV, Uruguay.

<sup>12</sup> Algunos en las embarcaciones el patacho Feliz Vencedor (bandera argentina) y el sumaca Carmen en 1858 y el paylebot Carmen en 1859, siempre gestionados por Vicente Montero y Don Manuel Taurel. (A.H.P.S.J.)

Las preparaciones de los soportes de su época más temprana, previa a su viaje a Europa, parece ser variada, utilizando sulfato de calcio en algunas y blanco de plomo y carbonato de calcio en otras, a veces con sílice y sulfato de bario como aditivos. De su época académica, se han identificado blanco de plomo y tierras en el fragmento del retrato ecuestre de Urquiza (Maier, 2005), y una preparación de blanco de plomo y sílice en el Juramento de los Treinta y Tres Orientales. (Eisner, Marte & Barra, 2018; pp. 133-156) Gracias al estudio radiográfico de algunas de sus pinturas de batallas, se ha podido identificar el uso de una espátula para preparar las telas. (Bustillo, 2006)

Hasta el momento no se han encontrado estudios realizados para identificar los aglutinantes de los estratos pictóricos. Nuevamente la única pista se encuentra en el archivo histórico del Palacio San José donde figura haber recibido aguarrás, trementina de Venecia, goma laca, aceite de linaza clarificada, aceite cocido, barniz blanco fino, barniz copal, cola fría y bolillas de aceite de nuez. (1858)

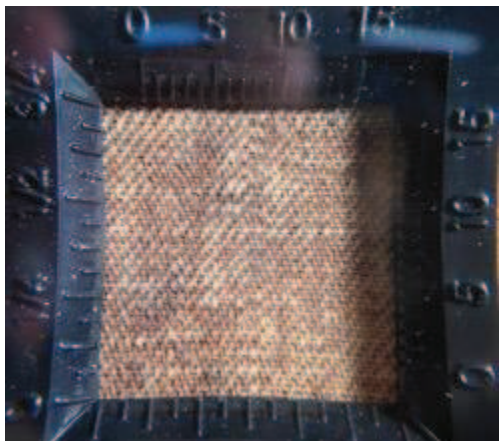
En cuanto a la presencia de dibujos subyacentes, los mismos son muy evidentes a ojo desnudo en sus pinturas de batallas, donde la delgadez y posiblemente la incrementada transparencia de las capas superiores permiten ver grafismos realizados con lápiz o carbonilla. No se han realizado hasta el momento en ninguna obra de Blanes estudios con reflectografía IR que ayudarían a desvelar el modo en el que planteaba la composición. Sí se han tomado algunas radiografías a las pinturas de las batallas que muestran algunos *pentimenti* y el uso de reservas. (Bustillo, 2006)

En cuanto a la paleta utilizada por Blanes, estudios realizados en obras previas al viaje a Europa han identificado el uso de azul de Prusia, blanco de zinc, blanco de plomo y sulfato de bario. (Maier, 2005) En base a los registros del Palacio San José, Blanes solicitó los siguientes pigmentos mientras trabajaba en Entre Ríos: ocre rojo fino, ocre amarillo, ocre rojo ordinario, ocre rosa, amarillo Nápoles, tierra sombra, tierra sombra natural, “crome” ordinario, “purple”, índigo, cinabrio, siena cruda, ultramar, negro humo, verde fino, verde regular, tierra verde, cardenillo, pasta cardenillo, cardenillo finísimo, ceniza verde, ceniza celeste, blanco plata, tiza y albayalde de Génova. (1858 y 1859)

En el *Juramento de los Treinta y Tres Orientales*, obra ya académica de Blanes, se han identificado los siguientes pigmentos: tierras rojas, ocre, bermellón, lazurita y blanco de plomo. (Eisner, Marte & Barra, 2018; pp. 133-156)

## EL RETRATO DE URQUIZA

Al momento de ingresar al laboratorio de conservación la pintura de Urquiza estaba montada en un bastidor de madera móvil de cuatro miembros con encastres de horquilla, con una cuña por esquina. El bastidor no tenía cruceta ni travesaños por lo que estructuralmente era muy débil considerando sus proporciones. Por otro lado, la tela se encontraba montada mediante clavos industriales a los cantos del bastidor, y presentaba orificios libres de un montaje



*Imagen 19: Detalle del soporte original.*

anterior.

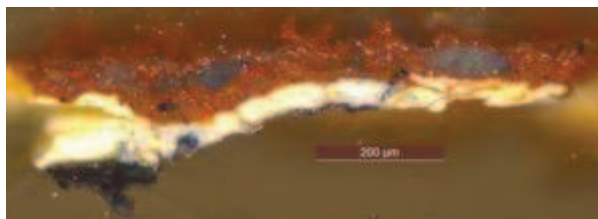
El soporte, presumiblemente de lino, es una sola pieza con ligamento de sarga 2 x 1 de gran densidad (28 urdimbres x 29 de trama) y fue entelado a la cola engrudo con un tafetán de una densidad menor que el soporte original.

Posee una capa de preparación blanca sobre la cual se aplicaron los estratos pictóricos al óleo con pincel y en capas delgadas y algunos detalles empastados especialmente en los bordados de la vestimenta. También se observa un trabajo con veladuras en el rostro de Urquiza. Bajo magnificación no se han podido identificar indicios de un dibujo subyacente.

Mediante la microscopía óptica de cortes estratigráficos se ha podido identificar una capa de preparación blanca opaca de aproximadamente 45  $\mu\text{m}$  con algunas inclusiones rojizas y anaranjadas. A esta muestra se la analizó con un microscopio electrónico de barrido con análisis de energía dispersiva de rayos X (SEM-EDX), mediante el cual se ha identificado en este estrato preparatorio plomo, bario, azufre y hierro, por lo que podría inferirse que se trata de una preparación de blanco de plomo con algunos pigmentos tierra (óxidos de hierro) y sulfato de bario como aditivo (ver Anexo). El sulfato de bario o barita se encuentra ampliamente en pinturas posteriores a 1820 ya que era comúnmente utilizado como una carga del blanco de plomo. (Feller, 1986, pp. 46-64)

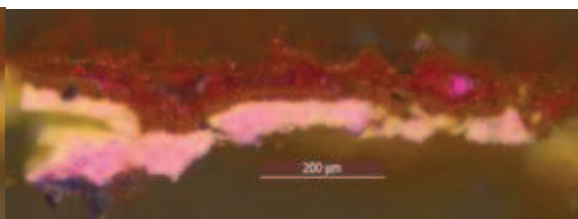
En cuanto a los aglutinantes, ensayos de tinción con Rhodamina B han dado positivo en lípidos, por lo que se trata de una preparación oleosa (ver Imagen 21). Por otro lado, la tinción con Amido Black ha dado positivo en proteína en una capa inferior, posiblemente una





*Imagen 20: Ensayo de tinción para proteínas.*

Se utilizó Amido Black en una solución con pH 3.6. Tiñe negro azulado a todo tipo de proteínas.

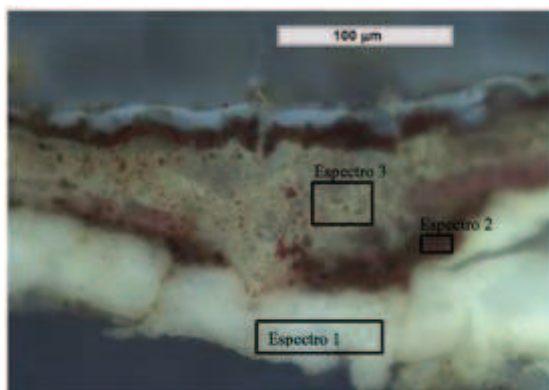


*Imagen 21: Ensayo de tinción para lípidos.*

Se utilizó Rhodamina B que reacciona con un rojo muy intenso con aceites secantes.

sis de cola animal aplicada al soporte antes de la preparación blanca (ver Imagen 20 y Anexo) aunque también puede ser cola animal proveniente del entelado a la cola engrudo.

Se han tomado únicamente dos muestras de la pintura, una del rojo del cortinado y otra del rojo del pantalón, por lo cual no resultan representativas de la obra. Sería necesario tomar más muestras para llegar a resultados más concluyentes sobre su técnica y materialidad. Estas dos muestras se han tomado ante la inquietud de posibles repintes y han servido para vislumbrar un poco la materialidad de la obra mediante microscopía óptica y SEM-EDX (ver Anexo). En el caso del cortinado se pudo observar que el artista fue construyendo el color en capas de distintas proporciones de rojos y negro, húmedo sobre húmedo. A partir de la microscopía y de los resultados analíticos se puede inferir el uso de bermellón, rojos de



*Imagen 22: Resultados con SEM-EDX*

*Espectro 1: Ba, Pb y Fe.*

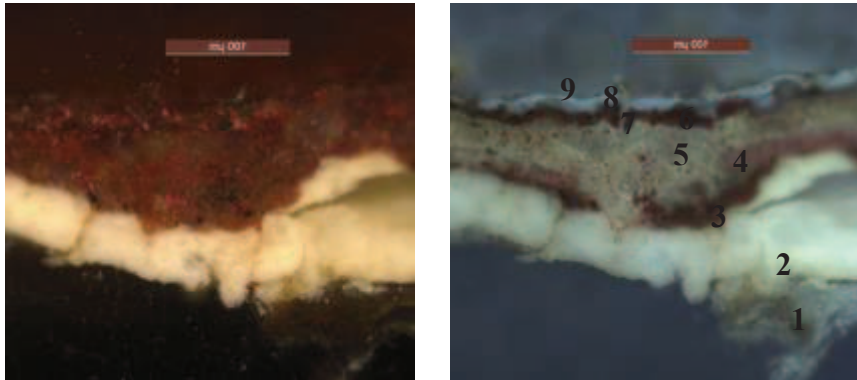
*Espectro 2: Na, P, S, Ca, Sn, Al, Fe, Hg y Sn.*

*Espectro 3: Ca, K, Al, Fe, Hg, Si y Pb.*

hierro, negro de humo<sup>13</sup> y el uso de lacas, posiblemente estas últimas con un sustrato de aluminio y estaño y con almidón como aditivo. A mediados del siglo XIX las lacas producidas con sales de estaño eran comúnmente comercializadas. Debido a que resultaban menos traslúcidas que las tradicionales lacas con un sustrato de alúmina por lo general se les adicionaba una carga traslúcida como el almidón. (Kirby, Spring & Higgitt, 2007, pp. 69-95) EDX detectó la presencia de estaño,

<sup>13</sup> La presencia de Ca y de P pueden estar relacionados tanto con negro de huesos como con las lacas. Basándose en la morfología de las partículas por microscopía óptica posiblemente sea negro de huesos.

aluminio y potasio, elementos que pueden estar asociados al proceso de preparación de las lacas. Además, mediante microscopía óptica se detectaron partículas redondeadas y translúcidas con una fluorescencia azulada bajo UV que podrían tratarse de almidón. Serían necesarios más estudios para corroborar esta hipótesis, como ensayos de tinción con lugol.<sup>14</sup>



*Imagen 23: Corte estratigráfico. Muestra 1. Detalle. Luz reflejada y UV.*

1. *Sisa proteica.*
2. *Preparación blanca con inclusiones terrosas.*
- 3, 4 y 5. *Capas rojizas con inclusiones negras, partículas rojas, rojas anaranjadas y rosadas*

*Muestran distinta fluorescencia bajo radiación UV.*

6. *Restos de resina*
7. *Repinte.*
8. *Resina*
9. *Repinte.*

Por último, la obra presentaba varios estratos de capas de protección. Mediante el uso de radiación UV se pudo observar una fluorescencia verde, posiblemente de una resina natural, aplicada con pinceleta, y también algunos repintes más superficiales (ver Anexo).

Si bien los pocos análisis realizados a esta pintura en principio son consistentes con la materialidad de los estudios realizados a otras obras de Blanes, no son suficientes como para inferir una posible autoría de Blanes. Para ello harían falta estudios más representativos, profundos y sistematizados así como también complementar con otras técnicas de examinación para poder profundizar en la técnica y la materialidad de Blanes y de este retrato en particular.

---

<sup>14</sup> Lugol es una solución de yodo y yoduro potásico en agua destilada que reacciona con el almidón, tiñéndolo de negro.

## CONSERVACIÓN - RESTAURACIÓN

### ESTADO DE CONSERVACIÓN

Al ingresar al laboratorio, la obra se encontraba en un mal estado de conservación presentando problemas estéticos y estructurales que no solo ponían en riesgo la estabilidad de la obra sino que también dificultaban la correcta lectura de la obra.



*Imagen 24: Estado inicial. Anverso.*

*(Benavente, L. 2016)*



*Imagen 25: Estado inicial. Anverso.*

*(Benavente, L., 2016)*



<ul style="list-style-type: none"> <li><span style="display: inline-block; width: 10px; height: 10px; background-color: yellow; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> Faltantes de soportes / Injertos</li> <li><span style="display: inline-block; width: 10px; height: 10px; background-color: blue; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> Abrasión</li> <li><span style="display: inline-block; width: 10px; height: 10px; background-color: pink; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> Manchas puntuales</li> <li><span style="display: inline-block; width: 10px; height: 10px; background-color: red; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> Salpicaduras</li> <li><span style="display: inline-block; width: 10px; height: 10px; background-color: lightblue; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> Soporte sin sujeción al bastidor</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li><span style="display: inline-block; width: 10px; height: 10px; background-color: red; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> Roturas del soporte</li> <li><span style="display: inline-block; width: 10px; height: 10px; background-color: purple; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> Pequeñas deformaciones / Ampollas</li> <li><span style="display: inline-block; width: 10px; height: 10px; background-color: lightblue; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> Manchas oxidación (reverso)</li> </ul> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Inscripción: "Restauró Juan Carlos Oliva. 1922"</li> <li>- Falta de tensión / Barniz alterado</li> <li>- Craqueladuras / Suciedad superficial / Abrasión con marco</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li><span style="display: inline-block; width: 10px; height: 10px; background-color: green; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> Repintes</li> <li><span style="display: inline-block; width: 10px; height: 10px; background-color: orange; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> Marcas del travesaño</li> <li><span style="display: inline-block; width: 10px; height: 10px; background-color: yellow; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> Deformaciones</li> </ul>
---	--	--

Imagen 24: Mapeo de deterioros. Anverso.

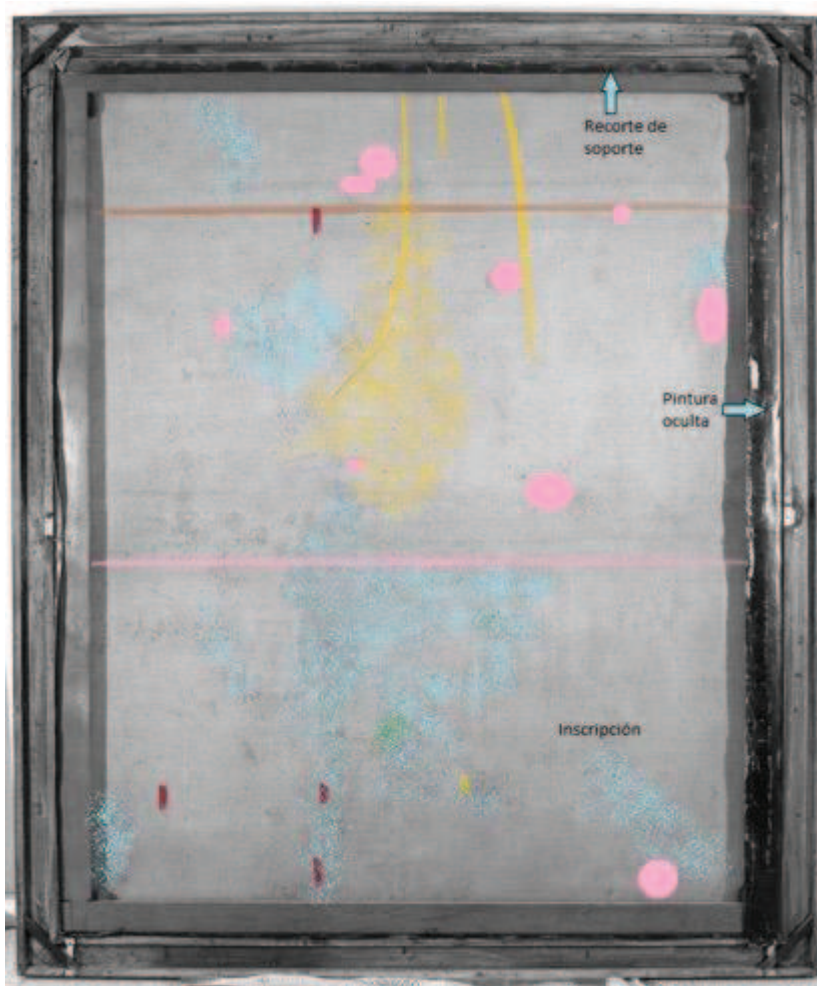
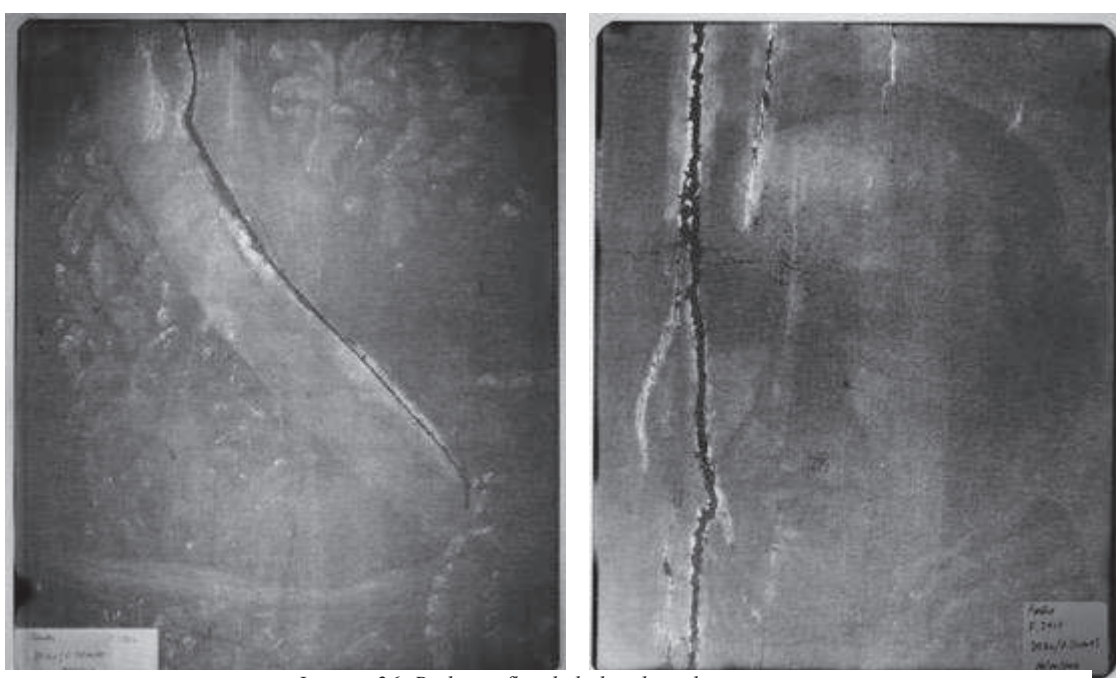


Imagen 25: Mapeo de deterioros. Reverso.

## PROBLEMAS ESTRUCTURALES

El soporte original tiene veintidós roturas (ver Mapeos de deterioros). Cinco en sentido vertical y muy importantes; una de las cuales llega a medir 95 cm de largo y atraviesa el rostro y la banda presidencial (ver Imagen 26). Muchas presentan pérdida de soporte y fueron previamente intervenidas con injertos con una tela con preparación blanca, los cuales se encontraban sumamente deformados (ver Anexo. Luz rasante). Los cortes son muy limpios y no siguen el sentido natural de una rotura textil a lo largo de la trama o la urdimbre, sino que son diagonales, por lo que se cree que fueron provocados con un objeto filoso.



*Imagen 26: Radiografías de la banda y el rostro.*

En el año 1870 un grupo de hombres armados y bajo la orden del General López Jordán ingresó a la fuerza al Palacio San José y asesinó al General Urquiza. Paralelamente algunos de sus retratos fueron intencionalmente cortados con lanzas.<sup>15</sup> Se desconoce dónde se encontraba el retrato de Urquiza de este trabajo en 1870 pero dada la naturaleza y el alcance de los faltantes y de las roturas es posible que la obra haya sido vandalizada en este contexto. Debido a la falta de documentación, tampoco se tiene conocimiento del estado de conservación de la obra al momento de ingresar al M.H.N. en 1898.

---

<sup>15</sup> Tal es el caso retrato ecuestre de Urquiza y el del retrato familiar realizados por Blanes. (Fernández Saldaña, 1931, p.92)

Posiblemente al mismo tiempo que se aplicaron los injertos la obra fue entelada a la cola engrudo. Para esto se utilizó un textil demasiado delgado que no llegaba a darle la estabilidad estructural que necesitaba y que se deformó en los sectores con injertos. Por otro lado, la cola engrudo tenía muy poca cohesión y mala adhesión a ambos soportes. También había zonas localizadas con pequeñas protuberancias, especialmente en la zona central, posiblemente ocasionados por grumos de la cola engrudo.

A partir de una firma en el reverso de la obra se sabe que el entelado fue realizado en el año 1922 por Juan Carlos Oliva y hay correspondencia que avala que ésta fue una intervención defectuosa: el restaurador le escribe al ex director del M.H.N. Antonio Dellepiane excusándose y justificando que *“las manchas del Urquiza fueron ocasionadas por una mala cola”* que le vendieron, *“falsificando la buena marca”*. (Oliva, 1923) Hay registros de otra restauración realizada por Juan Carlos Oliva en el año 1924 pero no se especifica en qué consistió. Posiblemente haya sido para corregir problemas de la intervención previa. (Libro Fiscal, 1924, A.H.-M.H.N.)

A partir de documentación y fotografías históricas pertenecientes al M.H.N. se pudo saber que la obra fue recortada en su parte superior y que unos pocos centímetros del lateral

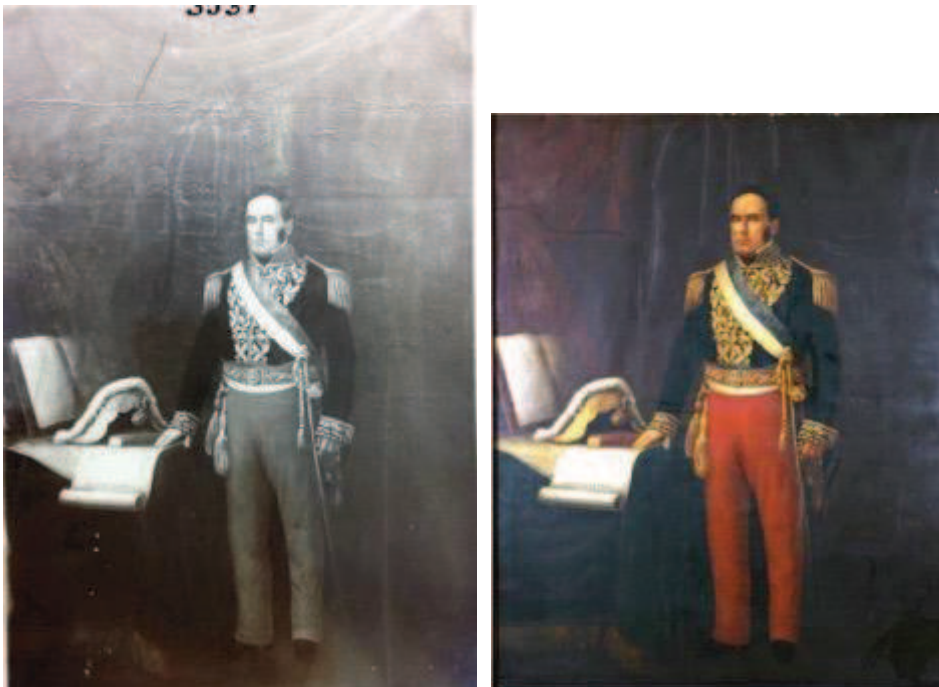


Imagen 27: Comparación. Obra antes de ser recortada.

izquierdo quedaron ocultos con el nuevo montaje. En el libro de registro del museo realizado en el año 1923 consta que la medida de la obra era 270 x 195 cm. incluyendo el marco. Se



estima que de la parte superior se han recortado unos 35 cm. aproximadamente de soporte original.

Se tiene constancia de que la obra estuvo expuesta por lo menos a partir del año 1939 en la Sala Urquiza del M.H.N. (ver Imagen 18) y que bajo la dirección de González Garaño en 1946 se decide hacer una remodelación de la sala y que para esto “*fue cambiado el encuadramiento del gran retrato de Urquiza, original de Blanes, por otro más adecuado, dorado*” (González Garaño, 1946, p.348). Efectivamente el marco que presentaba originalmente era de madera con algunos detalles tallados, actualmente en el Depósito 46 del M.H.N.<sup>16</sup> Posiblemente haya sido en este momento que la obra fue recortada y montada en un nuevo bastidor.

Dos marcas transversales en la pintura son indicio de que el bastidor anterior contaba con dos travesaños. En cambio, el bastidor del nuevo montaje contaba con sólo cuatro miembros y ningún refuerzo por lo que la obra tenía una gran debilidad estructural.

Por otro lado, la obra se encontraba con falta de sujeción al bastidor en varios de sus lados ya que los clavos rompieron el soporte, lo cual perjudicó también la tensión, provocando las consiguientes deformaciones de la obra.

Estos deterioros posiblemente se agravaron por haberse encontrado la obra en condiciones medioambientales inadecuadas, cuyas fluctuaciones y altos niveles de humedad relativa generaron cambios dimensionales en la obra debido a la higroscopicidad tanto de la obra como de los adhesivos y tela del entelado.

## PROBLEMAS ESTÉTICOS

Inevitablemente los problemas estructurales generaron problemas estéticos dada la gran cantidad de deformaciones del soporte provocados no sólo por la falta de tensión sino también por un entelado ineficiente y por la deformación puntual de roturas e injertos (ver Anexo, Luz rasante).

---

<sup>16</sup> Se ha identificado la presencia del marco en el depósito, pero no ha sido posible acceder a él por el sitio en el que se encuentra. Sería interesante poder hacerlo y ver si se encuentra alguna información extra.

La obra presenta muchas pérdidas de pintura original por lo que ha sido muy intervenida. Tenía repintes generalizados, en su mayoría aplicados sobre la capa pictórica original y con el color desajustado. Presumiblemente el fondo ha sido íntegramente repintado y el color original era de un color verdoso más claro.

La capa pictórica en general tenía buena cohesión y buena adhesión a la capa de preparación. En algunos sectores puntuales tiene craqueladuras de secado y otras de envejecimiento, especialmente en sentido vertical. (Nicolaus, 1999, pp. 165-187)

En cuanto a la base de preparación, también presenta buena cohesión y adhesión tanto al soporte como a la capa pictórica. Hay muchas pérdidas de preparación original que han sido intervenidas previamente. Muchos estucos estaban desnivelados y craquelados, especialmente los que se encontraban sobre los injertos.

La capa de protección estaba muy alterada ya que se había amarilleado y en muchos sectores estaba pasmada. Según documentación histórica del M.H.N., en el año 1925, Rafael D. del Villar cobró sus honorarios por “*levantar barniz descompuesto y barnizar de nuevo el retrato*” (Libro Fiscal, 1925, A.H.-M.H.N.)



*Imagen 28: Detalle grietas de secado.*



*Imagen 29: Detalle de repinte.*

La capa de protección amarilleada junto con una gruesa capa de suciedad superficial acumulada alteraban cromáticamente a la pintura y anulaban el efecto de profundidad de la obra, así como también impedían observar claramente los pasos de color y los detalles delicados, como las veladuras del rostro. Por otro lado, los repintes desajustados y las deformaciones eran focos de atención que dificultaban apreciar y leer correctamente a la obra.

## PROPUESTA DE TRATAMIENTO

En base a una observación y documentación profunda de la obra relacionada no sólo con su materialidad y técnica sino también con su contexto, se pudo tener una mayor comprensión de los valores de la obra y de los procesos de deterioro.

Hubo factores que inevitablemente condicionaron la toma de decisiones, como la infraestructura, un presupuesto muy acotado y la dificultad para adquirir ciertos materiales de conservación. Teniendo en cuenta las circunstancias, se analizaron cada una de las problemáticas de la obra, y se definió el criterio y un plan de trabajo. (Stoner & Rushfield, 2012)

En cuanto a los problemas estructurales, se consideraron las distintas alternativas de tratamiento. Para garantizar la estabilidad estructural y para evitar mayores deterioros en un futuro se tomaron las siguientes decisiones:

- Remover el entelado y los injertos ya que no le estaban brindando a la obra el refuerzo estructural que precisaba.
- Realizar nuevos injertos y estabilizar las roturas del soporte.
- Re-entelar a la obra debido al formato de la pintura y a la magnitud de las roturas y de los faltantes del soporte.
- Realizar un re-entelado con una tela y un adhesivo que garantizaran la adecuada mecánica y estabilidad estructural debido al estado y al gran formato de la obra y ante la posibilidad de que la pintura volviera a almacenarse en un depósito sin parámetros controlados de humedad relativa y temperatura.
- Cambiar el bastidor por uno más reforzado.
- Mantener el formato actual de la obra. Las opciones que se consideraron en este punto fueron tres: mantener el formato actual, con todo el respaldo documental necesario y con la posibilidad de que en un futuro se pueda llegar a decidir otra alternativa; recuperar los 7 cm. del borde izquierdo ocultos en el montaje; o recuperar íntegramente el formato original, devolviéndole los 7 cm. ocultos, así como reconstruir los 35 cm. perdidos de la parte superior. En cuanto a la segunda alternativa, se consideró que, si bien era viable, generaría un formato demasiado apaisado, que alejaría a la obra incluso más de su formato vertical original tan pronunciado, además de que se trataba únicamente de un fondo neutro, sin

información ni representación alguna. También se sostuvo que esto le hubiera dado a la obra un tercer formato, distinto a su formato original y al actual, sin demasiada justificación. Por otro lado, implicaba el cambio de marco, que si bien no era el original, requería más recursos de los que se disponían. En cuanto a la tercera alternativa, por no contar con documentación suficiente para recrear la pintura perdida, la opción hubiera sido una laguna arqueológica, que estéticamente se consideró innecesaria e incluso perturbadora en una obra que es parte de una colección cuyo criterio debería estar unificado. Por estas razones, se consideró conveniente mantener el formato actual, pero respaldándolo con documentación e investigación histórica, dejando abierta la posibilidad de un cambio de criterio en un futuro.

En cuanto a los problemas estéticos, se tomaron las siguientes decisiones:

- Remoción de las capas de protección con métodos de limpieza lo más inocuos para el operador y para la obra, y que fueran lo más selectivos posibles para poder lograr una limpieza controlada y evitar afectar a los estratos pictóricos.
- Remoción de los estucos desnivelados.
- Remoción de los repintes que estuvieran actuando como focos de atracción y que alteraran la correcta lectura de la obra, así como también aquellos que estuvieran ocultando pintura en buen estado.
- Reintegración de faltantes, reintegración cromática y barnizado, teniendo en cuenta la mecánica, compatibilidad, estabilidad, retratabilidad y reversibilidad de los materiales.

## INTERVENCIÓN

Debido a las dimensiones de la pintura cada paso de la intervención tuvo que estar previamente planificada en orden de manipular la obra lo menos posible.

Luego de documentar la pintura, el primer paso fue desenmarcarla.

A modo de prevención primero se sujetó provisoriamente el soporte al bastidor con grapas y cartones en las zonas donde se encontraba desmontado. Una vez estabilizada la estructura y luego de asegurarse de que no hubiera riesgo de desprendimientos, se realizó una limpieza superficial en seco en el reverso de la obra.

Luego de la remoción de suciedad superficial del anverso de la pintura con saliva, se comenzaron las pruebas de solubilidad del barniz. El criterio que se aplicó para las pruebas fue comenzar con soluciones de baja polaridad e ir incrementándola hasta llegar a una solución lo menos polar y tóxica posible que lograra una remoción del barniz de forma controlada sin alterar los estratos inferiores. Realizando las pruebas fue evidente que había dos capas de barniz con distinta polaridad y en algunos sectores una tercera capa, posiblemente resultado de una limpieza selectiva realizada en el pasado, ya que esta tercera capa de barniz se encontraba localizada sólo en colores oscuros. De esta forma, el proceso de remoción del barniz se fue realizando en etapas de acuerdo a la solubilidad de cada estrato.

En una primera etapa se utilizó una solución de alcohol etílico y aguarrás 1:3. Con esta solución también se removieron los repintes más superficiales. Luego, la capa subyacente de barniz se encontraba más envejecida por lo que fue necesario subir levemente la polaridad y gelificar la solución para aumentar el tiempo de actuación de la misma, pero a la vez garantizando que sólo actúe en superficie. Fue así como se optó por utilizar un *solvent gel* de alcohol isopropílico e isooctano, enjuagando con isooctano. Esta solución también fue efectiva para remover algunos repintes que ocultaban capa pictórica original y cuyo color estaba muy desajustado.

En este punto del tratamiento y luego de chequear el nivel de limpieza mediante fluorescencia U.V. se identificó la presencia de restos del tercer barniz cuya remoción resultaba dificultosa. Finalmente se resolvió de dos modos según el sector: con acetona pura en algunas zonas, ya que, si bien es un solvente muy polar, su rápida evaporación permitía remover rápidamente el barniz, afectando lo menos posible a la capa pictórica subyacente; y en otros sectores se optó

por utilizar un *resin soap* de ácido abiético<sup>17</sup> que permitió una remoción controlada y selectiva sin afectar los estratos inferiores.

Para remover los repintes más envejecidos y que estaban alterando estéticamente la obra, se utilizó un *solvent gel*<sup>18</sup> de alcohol bencílico. En el caso de los repintes más envejecidos pero que no perturbaban estéticamente, se optó por dejarlos ya que su solubilidad era muy dificultosa y porque ocultaban zonas muy abrasionadas. Tal es el caso de algunos repintes del telón, mantel y fondo principalmente.

Una vez finalizado el proceso de limpieza se comenzó con los trabajos estructurales. Para esto primero se aplicó un velado de protección con papel Japón y cola animal. Luego se desmontó la obra del bastidor y se le devolvió el plano al soporte con la aplicación de un poco de humedad e incrementando pesos. Se removió la tela del entelado, la cual se encontraba con mala adhesión por lo que no implicó mayores esfuerzos, y se fue trabajando mecánicamente por tramos para remover los restos de la cola engrudo del soporte, siempre dejando bajo peso las zonas en las que no se estaba trabajando para evitar movimientos del soporte. También se removieron los injertos y, a medida que se hacía esto, se fue sujetando provisoriamente los faltantes de soporte y las roturas con puentes de cinta 3M.

El paso siguiente fue corregir deformaciones puntuales del soporte mediante la aplicación de humedad, calor y peso.

Luego se eligió un lino con características lo más similares posible al soporte original y se lo preparó para utilizar como material de injerto, para lo cual se lo decatizó y montó en un bastidor y se le dio una sisa con cola animal. Después se calcaron los faltantes y se recortaron los injertos los cuales se adhirieron sólo por los cantos de la tela para asegurar que no hubiera solapamiento, ya que éste se hubiera hecho notorio al momento de entelar. Para esto se utilizó polvo de soldadura textil Lascaux® 5350 y luego las uniones de los injertos fueron reforzadas con parches de un poliéster no tejido Hollytex® muy delgado adherido con Beva® Film. En las roturas se hicieron zurcidos con hilos de lino desgastados y de forma alternada adheridos con el polvo de poliamida, tratando de evitar que se marque con el entelado.

---

<sup>17</sup> 100 ml. de agua desmineralizada + 2 gramos de ácido abiético + 6 ml de trietanolamina + Klugel G + solución de hidróxido de sodio al 1 M hasta llegar a un pH 8.5.

<sup>18</sup> *Solvent gels* utilizando Carbopol como gelificante y Ethomeen C12 y C25 según el caso.

Una vez estabilizadas todas las roturas y reintegrados todos los faltantes del soporte se comenzó a planificar el entelado. Se optó por utilizar como soporte un monofilamento de poliéster. Los textiles de poliéster son ampliamente utilizados hoy en día para este tipo de intervención ya que tienen una gran combinación de propiedades que los hacen muy idóneos, como su rigidez, su poca respuesta a la humedad y su gran resistencia a la tracción. (Young & Jargine, 2012, pp. 237-253; Ackroyd, 2002, pp. 3-14). En cuanto al adhesivo del entelado, se optó por usar Beva® 371 por sus propiedades mecánicas, por ser un adhesivo termoplástico y no acuoso y por poder aplicarse sin impregnar los estratos de pintura. (Berger, 1974 p.10; Hackney, 2018) Para esto primero se hicieron probetas para poder definir la cantidad de manos y el método de aplicación más adecuado, así como también identificar si era necesario dar una primera capa de preparación al monofilamento para evitar que traspase el adhesivo al reverso de este. De este modo se determinó que el método más conveniente de aplicación era el rodillo y que harían falta siete manos de adhesivo sobre el soporte de monofilamento, previamente montado en un bastidor provisorio que se acondicionó especialmente con varillas de aluminio y ribetes de madera.

Por otro lado, se fijó la obra a un tablero con bandas de papel kraft que, al contraerse levemente en el sentido longitudinal de las fibras, permitieron dejar completamente en plano a la obra, lista para ser entelada.

Una vez preparado el monofilamento y fija la pintura, se procedió a realizar el entelado. Para esto fue clave planificar previamente cada paso, ya que se trataba de una gran intervención que se iba a realizar manualmente con planchas entre dos restauradoras, y había que asegurarse de que se hiciera lo más homogéneamente posible.

La obra entelada ya estaba lista para ser montada en un nuevo bastidor de madera de ensambles móviles y con cuatro crucetas. Una vez montada se le removió el velado y se comenzó a trabajar con el frente de la pintura.

Primero se hicieron estucos de carbonato de calcio, cola animal y PVA de pH neutro para darle más flexibilidad a los grandes faltantes. Una vez nivelados y texturizados los estucos se comenzó con la reintegración cromática con acuarelas haciendo diferenciación de las zonas reintegradas mediante el uso de *tratteggio* y de puntillismo en el caso del rostro. Luego se aplicó una capa de barniz damar con pinceleta para saturar y nivelar la superficie. En este punto de la intervención se delegaron los últimos ajustes de retoque y de barniz al resto del equipo del laboratorio de conservación del M.H.N. por terminar las funciones en esta

institución. Para el barniz final se utilizó resina damar por sus buenas propiedades ópticas y por dar un acabado más afín con una obra de mediados del siglo XIX. Si bien se oxida y amarillea al cabo de unos años, se espera que el proceso de envejecimiento se enlentezca ya que se encontrará en un museo donde hay filtros de radiación U.V. y donde se controlan los parámetros de iluminación. (Horie, 1987)

Como último paso y a modo preventivo se aplicaron planchas de polipropileno en las ventanas del bastidor para que amortigüen los cambios medioambientales y que protejan el reverso de la obra de fuerzas físicas.

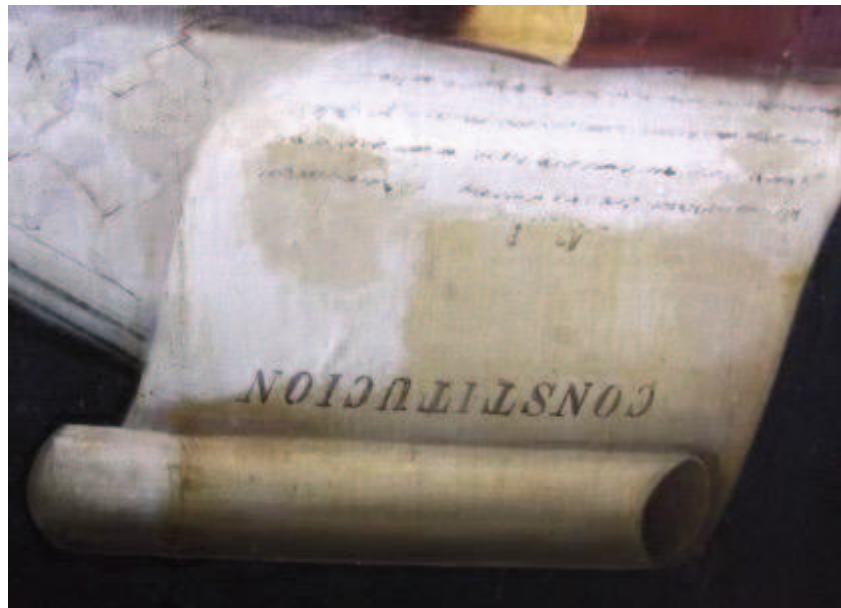


*Imagen 30: Detalle del proceso de limpieza.*





*Imagen 31: Detalle de repintes en el rostro.*



*Imagen 32: Detalle del proceso de limpieza.*



*Imagen 33: Detalle del proceso de limpieza.*



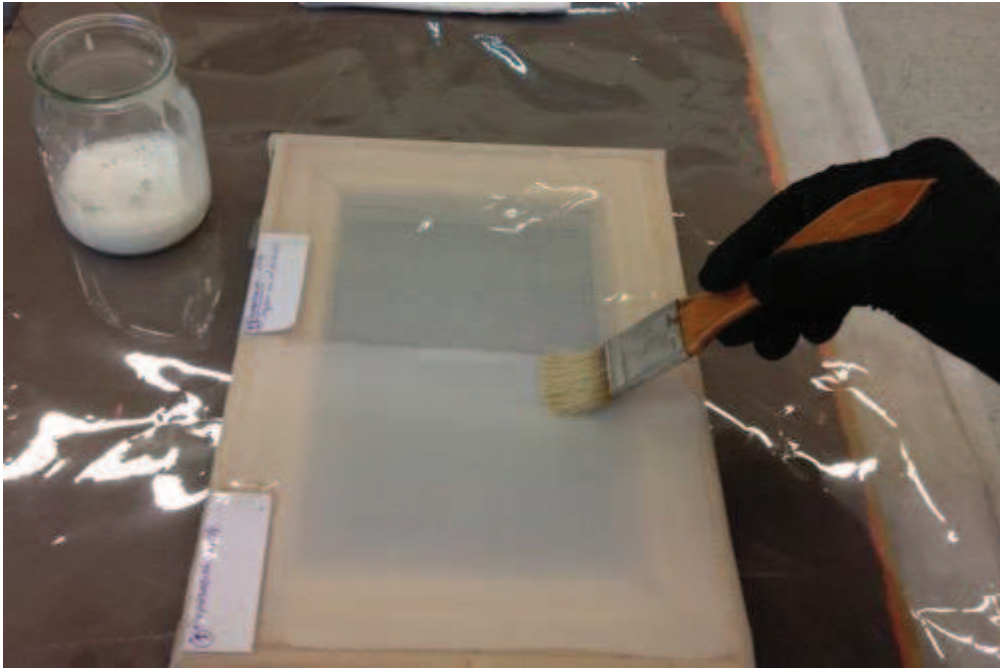
*Imagen 34: Remoción del entelado.*



*Imagen 35: Sujeción provisoria de roturas y faltantes.*



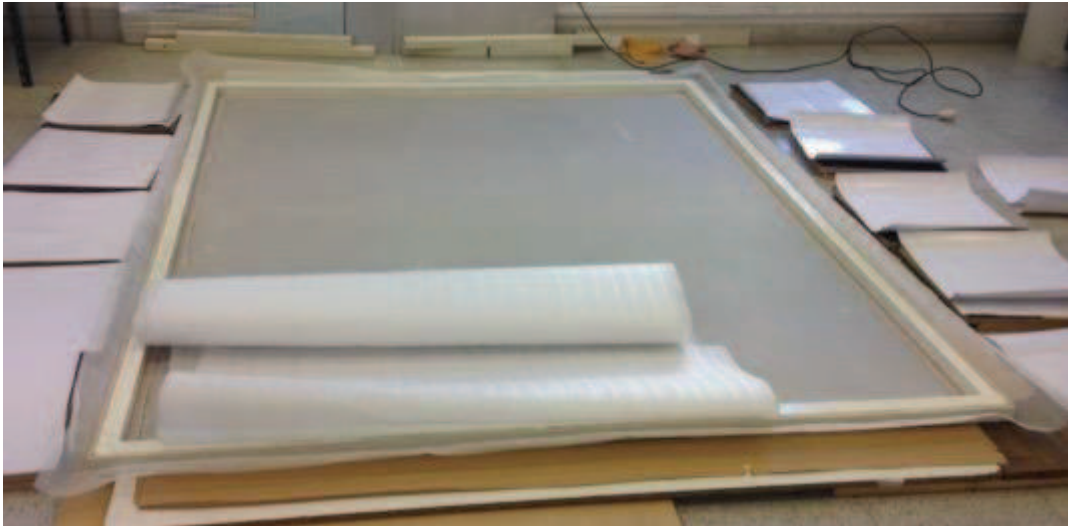
*Imagen 36: Zurcidos e injertos.*



*Imagen 37: Preparación de probetas.*



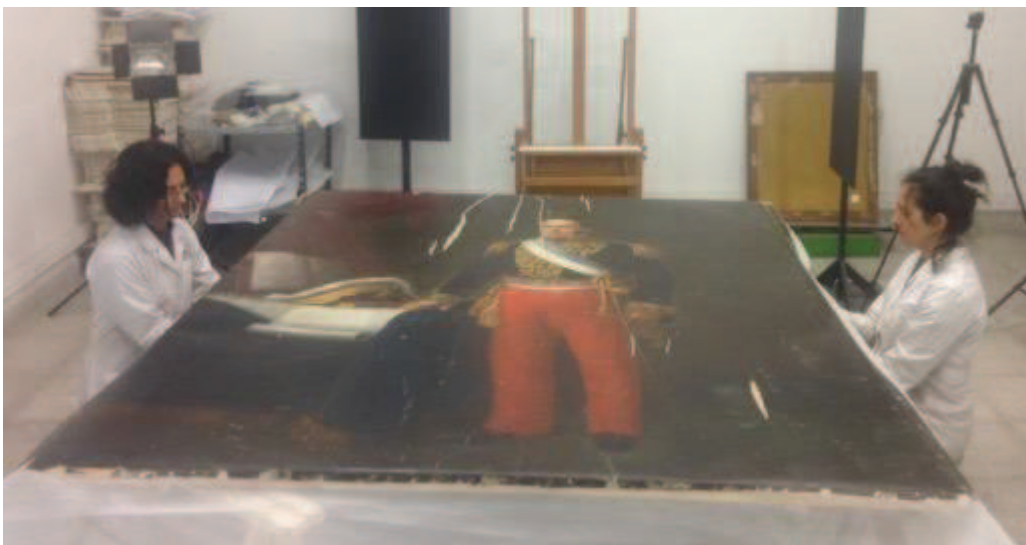
*Imagen 38: Fijación de la obra al tablero*



*Imagen 39: Preparación previa al entelado*



*Imagen 40: Obra antes del montaje en el nuevo bastidor.*



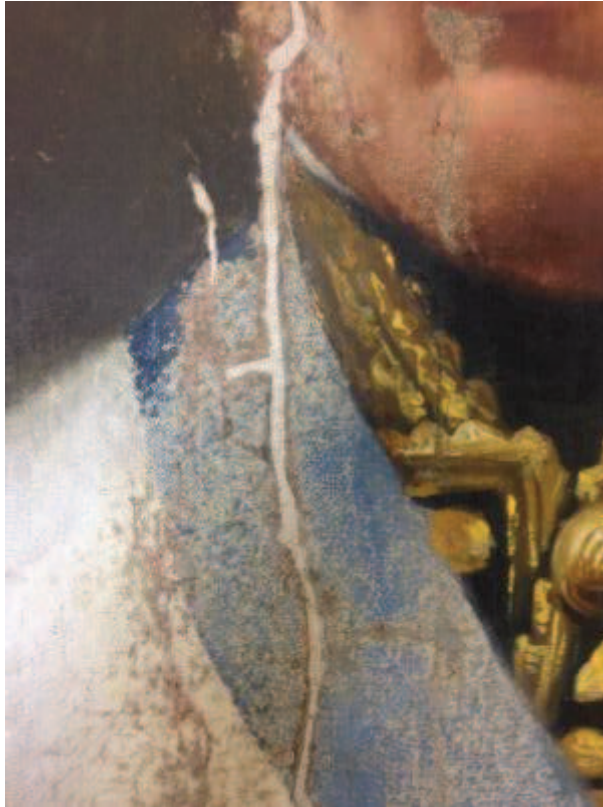
*Imagen 41: Montaje en el nuevo bastidor.*



*Imagen 42: Reverso luego del entelado.*



*Imagen 43: Anverso luego del entelado.*



*Imagen 44: Detalle de injerto por el anverso.*



*Imagen 45: Detalle de la obra por el anverso.*



*Imagen 46: Detalle. Abrasión y repinte del fondo.*



*Imagen 47: Estucado.*

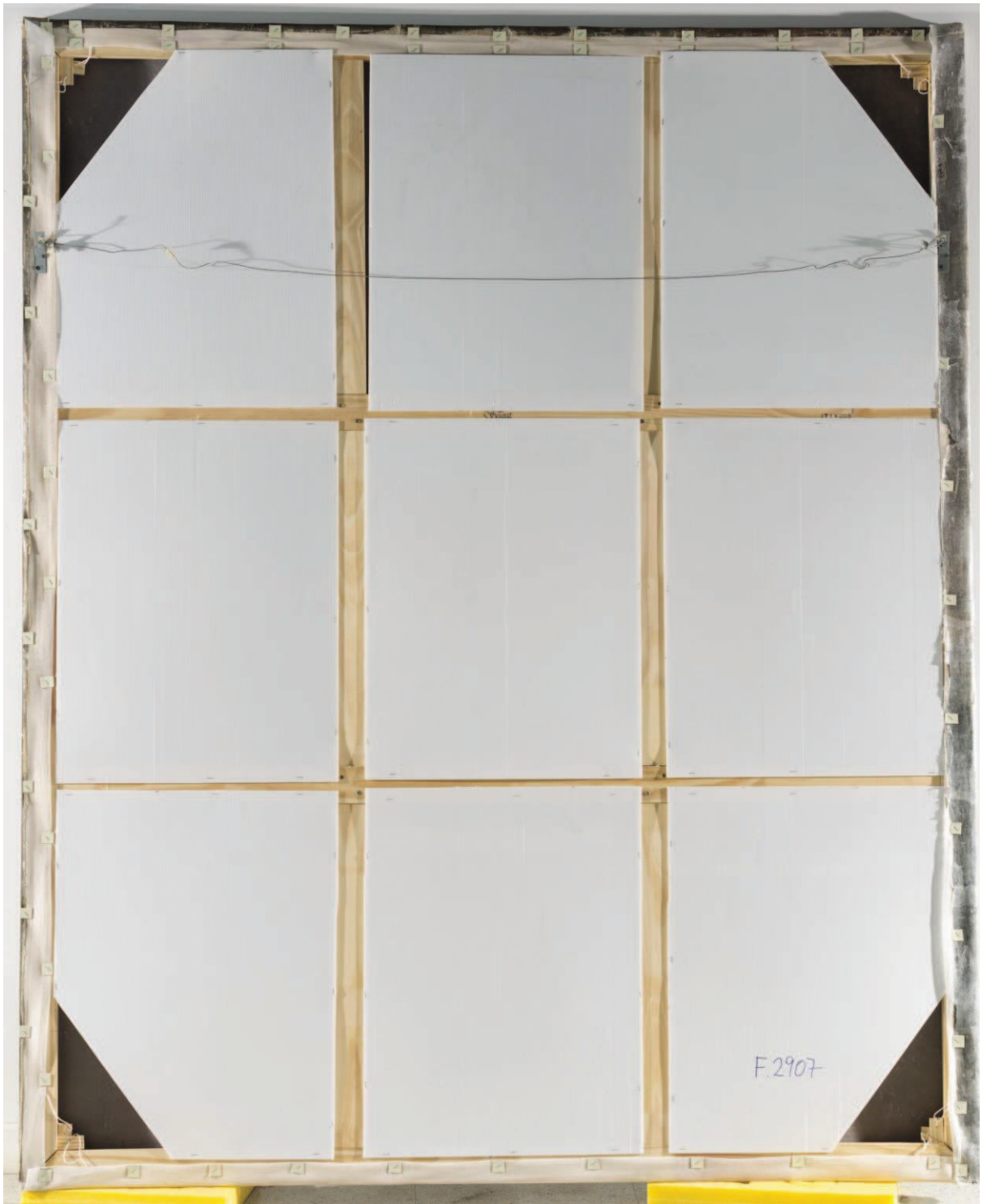




*Imagen 48: Reintegración cromática con acuarelas.*



*Imagen 50: Último estadio del tratamiento. Anverso  
(Benavente, L. 2018)*



*Imagen 51: Fotografía final. Reverso.*

*(Benavente, L. 2018)*

## CONCLUSIONES

El retrato del General Justo José de Urquiza perteneciente al M.H.N. despertó muchas preguntas que este trabajo ha intentado contestar. Las primeras fueron indudablemente sobre su contexto: ¿Cuándo se pintó? ¿Quién lo pintó? ¿Por qué está atribuido a Blanes? La investigación histórica ha permitido ubicar temporalmente a la creación del retrato en el año 1860 y ha permitido ahondar en la atribución, lo cual generó nuevos cuestionamientos y alternativas. Así es que se ha abierto un camino nuevo en el que se asocia este retrato al estudio fotográfico Meeks y Kelsey, dedicados a combinar la fotografía con la pintura al óleo, aunque tampoco queda descartada la autoría de Blanes. Para poder llegar a conclusiones más consistentes sobre la atribución de la obra resulta indispensable complementar esta investigación con estudios técnicos y analíticos más profundos y sistemáticos, no sólo del retrato en sí sino también de la obra de Blanes y de las foto-pinturas realizadas en aquella época en Argentina para poder contrastar los resultados. Por otro lado, hay un gran vacío documental de la obra hasta su primera mención en el inventario del M.H.N del año 1923, veinticinco años después de su ingreso al museo. Por esta razón, el momento de asociación de la pintura a Blanes sigue siendo una incógnita, incrementada también el hecho de ni siquiera ser mencionada durante el periodo de organización de la exhibición de Juan Manuel Blanes en el Teatro Solís y en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1941.

El análisis estético de la obra también fue indispensable para poder contextualizarla y para ahondar en la autoría. Su gran formato un tanto desproporcionado y su fondo plano dan la sensación de una obra inacabada. Este hecho permite asociar la pintura a Blanes, quien en su correspondencia con Urquiza parece referirse al envío de un retrato del General al que le falta cierto trabajo.

Para la investigación técnica y material se ha recurrido a la observación directa bajo magnificación, a la fluorescencia U.V., la toma de radiografías, la microscopía óptica de cortes estratigráficos, a ensayos de tinción y al estudio analítico mediante SEM-EDX. Si bien las muestras tomadas no fueron suficientes ni totalmente representativas, han permitido un acercamiento a las características materiales de esta obra. Técnicamente la obra es consistente con una pintura de mediados del siglo XIX. Fue pintada sobre una tela presumiblemente de lino de ligamento de sarga con una preparación oleosa de blanco de plomo y sulfato de bario. De la paleta se han podido identificar óxidos de hierro, negro de hueso, blanco de plomo, bermellón y el uso de lacas.

Otras dudas generadas por el retrato de Urquiza fueron sobre su estado de conservación. La investigación histórica también ha sido clave en este punto ya que ha permitido llegar a la hipótesis de que sus problemas estructurales fueron posiblemente causados en un intento de destrucción del retrato cuando la rebelión jordanista mató al General Urquiza en 1870. Asimismo ha permitido profundizar en su historia material. La obra ha sido cambiada de formato en 1945 y sometida a varios tratamientos de conservación y restauración que con el paso del tiempo no han sido suficientemente efectivos, por lo que la afectaban negativamente no solo estructural sino también estéticamente.

La investigación histórica, técnica y material permitió tener una mayor comprensión de los valores de la obra y de los procesos de deterioro, lo cual posibilitó el planteo de una propuesta de intervención fundamentada. Los dos ejes esenciales de la intervención fueron el aspecto estético y el aspecto estructural. La toma de decisiones estuvo condicionada por la infraestructura, el presupuesto, el formato de la obra y las condiciones medioambientales donde se encontraría la obra luego de ser intervenida.

Al momento en que se escribe el tratamiento está casi finalizado, con pequeños trabajos pendientes de reintegración cromática. La obra se encuentra estable estructuralmente y se ha beneficiado estéticamente. Con el proceso de limpieza la pintura ha ganado mucha profundidad y contraste y es fácil apreciar el tratamiento de los detalles y de los pasajes de color.

En cuanto al tratamiento estructural, se removieron intervenciones previas que ya que no le estaban brindando el refuerzo estructural que requería la pintura. Asimismo, se optó por reentelar a la obra con materiales con propiedades mecánicas idóneas, estables y buen envejecimiento, que garantizaran la conservación de la obra. Estas intervenciones también han beneficiado aspectos estéticos de la pintura, ya que el soporte se encuentra con buena tensión y sin deformaciones y los injertos se encuentran nivelados.

El resultado de esta investigación ha dejado en evidencia que hay un campo amplísimo de investigación técnica y material del patrimonio nacional aún por descubrir. Se espera que este sea sólo parte del inicio de un interesante camino para el estudio interdisciplinario de la obra de Juan Manuel Blanes así como también de nuevas áreas de estudio en el que convergen la fotografía y la pintura.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ackroyd, P. (2002) The Structural Conservation of Canvas Paintings: Changes in Attitude and Practice since the Early 1970s. En: *Reviews in Conservation*, Nro. 3, pp.3–14. Londres: IIC.
- Alexander, A. (1995) (1995). *Los años del daguerrotipo: Primeras fotografías argentinas: 1843-1870*. p. 42. Buenos Aires: Fundación Antorchas.
- Alexander, A. (2017) Blanes y su vínculo con la fotografía. Comunicación personal.
- Alexander, A. (2017) Comunicación personal.
- Amigo, R. (1994) Imágenes para una nación: Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina. En: *VII Coloquio Internacional de Historia del Arte: Arte, Historia e Identidad en América – Visiones comparativas*. Zacatecas, México: Instituto de Investigaciones Estéticas: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Amigo, R. (2001) Región y Nación, Juan Manuel Blanes en la Argentina. En: *Juan Manuel Blanes. La nación naciente 1930-1901*. Montevideo, Ediciones Museo Blanes.
- Amigo, R. (2017) Comunicación personal.
- Amigo, R. & Peluffo Linari, G. (2001) *Juan Manuel Blanes. La nación naciente 1930-1901*. Exposición noviembre 2001 – mayo 2002. Montevideo: Ediciones Museo Blanes.
- Assunção, O. C., & Fundación Bunge y Born (1994) *El arte de Juan Manuel Blanes*. Buenos Aires: Fundación Bunge y Born.
- Archivo General de La Nación. Argentina. Fondo Urquiza.
  - Blanes, J.M. (1860) Carta al General Justo José de Urquiza, Montevideo, 24 de Julio de 1860. Archivo General de La Nación, 1665 - Tomo 204 – Foja 89 o 164.
  - Urquiza, J.J. (1860) Correspondencia antes y durante a su viaje a Buenos Aires en 1860, julio de 1860. Archivo General de La Nación, 1666 – Tomo 204.
- Archivo General Nacional del Uruguay.

- Blanes, J.M. REG 142: Carpeta 2, 1855-1879; Carpeta 4, sin fecha; Carpeta 5, sin fecha; Carpeta de piezas sueltas no ubicadas.
- Blanes, J.M. (1862) Carta a Mauricio Blanes, Florencia, 20 de septiembre de 1862. Carpeta 1855/1879.
- Blanes, J.M. (1867) Carta a Mauricio Blanes, Montevideo, 29 de marzo de 1867. Carpeta 1855/1879.
- Biblioteca Nacional de la Republica Argentina Mariano Moreno. Departamento de Materiales Hemerográficos.
  - Diario El Nacional (1858) Publicidad. 25 de septiembre de 1858, p. 4. Buenos Aires.
  - Diario El Nacional (1861) Publicidad. 1 de julio de 1861, p. 4. Buenos Aires.
  - Diario La Tribuna (1860) Publicidad. 12 de junio de 1860. Buenos Aires.
  - Diario The Standard (1865) Publicidad. 12 de enero de 1865, p.2. Buenos Aires.
- Archivo Histórico. Museo Histórico Nacional. Fondo Histórico de Gestión. Buenos Aires.
  - Serie Libros de Registro II. Nro. 1244. Fojas 35 a 37.
  - Libro Fiscal, Asignaciones comprendiendo al mes de febrero de 1924, 12 de abril de 1924, Foja 117.
  - Libro Fiscal, Asignaciones comprendiendo al mes de mayo de 1925, 4 de junio de 1925, Foja 160.
  - Legajo del Retrato del Gral. Justo José de Urquiza, J.M. Blanes. F. 2907.
  - Oliva, J.C. (1923) Correspondencia al Señor Doctor D. Antonio Dellepiane, 4 de diciembre de 1923, Buenos Aires. Foja 56.
  - Libro Copiador. Septiembre de 1939 a mayo de 1942. Folios 597 a 605.
  - Libro Copiador. Septiembre de 1939 a mayo de 1942. Folio 369.
  - Blanes, J.M. (1892) Carta al director del M.H.N., 28 de mayo de 1892, Buenos Aires. M2 C41. Adolfo P. Carranza, Gestión Fundacional. Archivo Histórico, Museo Histórico Nacional. Fondo
- Archivo Histórico del Palacio San José. Entre Ríos.
  - AR/PSJ/AHPSJ, 638, 1601, C52, Carpeta 17, 12 de junio 1858, Buenos Aires.

- AR/PSJ/AHPSJ, 639, 1602, C52, Carpeta 17, 12 de junio 1858, Buenos Aires.
- AR/PSJ/AHPSJ, 642, 1605, C52, Carpeta 17, 24 de junio 1858, Buenos Aires.
- AR/PSJ/AHPSJ, 643, 1606, C52, Carpeta 17, 5 de octubre 1858, Buenos Aires.
- AR/PSJ/AHPSJ, 645, 1608, C52, Carpeta 17, 26 de octubre 1858, Buenos Aires.
- AR/PSJ/AHPSJ, 646, 1609, C52, Carpeta 17, 12 de junio 1858, Buenos Aires.
- AR/PSJ/AHPSJ, 650, 1613, C52, Carpeta 17, 17 de enero 1859, Buenos Aires.
- AR/PSJ/AHPSJ, 651, 1614, C52, Carpeta 17, sin fecha, Buenos Aires.
- AR/PSJ/AHPSJ, 652, 1615, C52, Carpeta 17, 17 de enero 1859, Buenos Aires.
- AR/PSJ/AHPSJ, 653, 1616, C52, Carpeta 17, 14 de febrero 1859, Buenos Aires.
- AR/PSJ/AHPSJ, 658, 1621, C52, Carpeta 17, 4 de febrero 1859, Buenos Aires.
- AR/PSJ/AHPSJ, 659, 1622, C52, Carpeta 17, 6 de febrero 1859, Buenos Aires.
- AR/PSJ/AHPSJ, 671, 1634, C52, Carpeta 17, 29 de marzo 1859, Buenos Aires.
- Urquiza, J.J. (1865) Correspondencia a Meeks y Kelsey, 14 de septiembre de 1865.
- Benzano, A.N. (1942) *La obra pictórica de Juan Manuel Blanes: reseña bibliográfica-exposiciones-conferencias-homenajes*. Montevideo: [s.n.].
- Berger, G. (1974) Lining of a torn painting with Beva 371. En: *Lining paintings: papers from the Greenwich Conference on Comparative Lining Techniques*, p.10 Edited by Villers, C. (2003). Londres: Archetype Publications.
- Bustillo, A. (2006) Informe del análisis radiográfico. Algunos aspectos de la técnica y estado de conservación de las batallas de Urquiza pintadas por Blanes. Palacio San José. No publicado.
- Canakis, Ana (1992) *Juan Manuel Blanes: críticas a su obra*. Estudios e Investigaciones, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Nro. 4, Facultad de Filosofía y Letras. pp. 137-259.
- De Urquiza, E. (2003) *Iconografía de Urquiza*. Entre Ríos, Argentina: Editorial de Entre Ríos.



- Eisner, F., Marte, F & Barra, C. (2018) Estudio de la materialidad y técnica pictórica. En: *La restauración de los Treinta y Tres Orientales*, pp. 133-156. Montevideo: Montevideo Cultura y Museo Juan Manuel Blanes.
- Epifanio, H. (2017) Comunicación personal.
- Epifanio, H. & Marcet, E.L. (1999) El renombrado estudio de Meeks y Kelsey. En: *Memoria del 6to Congreso de historia de la fotografía en la Argentina*, pp. 47-52. Buenos Aires: Comité Ejecutivo Permanente.
- Feller, R. (1986) Barium Sulphate. Natural and synthetic. En: *Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics*. Volumen 1, pp. 47-64. Cambridge Univeristy Press.
- Fernández Saldaña, J. (1931) *Juan Manuel Blanes. Su vida y sus cuadros*. Montevideo: Impresora Uruguaya.
- Fernández Lanare, S. (2017) Comunicación personal.
- Forsberg, D.E. (2008) Painters and Photography. En: *Encyclopedia of the Ninetheenth-Century Photography*, pp. 490-491. New York: Taylor & Francis Group, LLC Routledge.
- Gallegos, D. (2013) Baltasar Verazzi, Retrato Alegórico del General Urquiza, 1860. En: *Revista Eadem Utraque Europa*, Año 9 Nro. 14, junio 2013, pp. 7-12. Argentina: UNSAM.
- Goldaracena, R. (1978) *Juan Manuel Blanes*. Montevideo: Editorial Arca.
- González Garaño, B. (1946) *Informes de los directores de museos encargados de las casas históricas. Museo Histórico Nacional*. En: Boletín de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos. Buenos Aires.
- Hackney, S. (2018) Apuntes de clases de Mecánica. Courtauld Institute of Arts.
- Horie, C.V. (1987) *Materials for Conservation. Organic consolidants, adhesives and coatings*. Oxford: Butterworth Heinemann.
- Instituto Cultural Argentino-Uruguayo. (1941) *Exposición Juan Manuel Blanes: octubre / noviembre 1941*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

- Instituto Cultural Argentino-Uruguayo. (1942) *Homenaje a Juan Manuel Blanes: discursos y conferencias*. Buenos Aires.
- Kirby, J., Spring, M. & Higgitt, C. (2007) The Technology of Eighteenth and Nineteenth Century Red Lake Pigments. En: *National Gallery Technical Bulletin*. Volume 28, pp. 69-95. Londres: National Gallery.
- López Anaya, J. (2005) *Arte Argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*. Buenos Aires: Emecé Editores S.A.
- Macchi, M. (1980) *Blanes en el Palacio San José Concepción del Uruguay* [Prov. de Entre Ríos]: Offset Yusty.
- Macchi, M. (1980) *Blanes y Urquiza*. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo.
- Maier, M. (2005) Informe Técnico. Análisis de pigmentos de cuatro muestras del Palacio San José. Universidad de Buenos Aires. No publicado.
- Malosetti Costa, L. (2018) Introducción. En: *La Restauración del Juramento de los Treinta y Tres Orientales*. Montevideo: Montevideo Cultura y Museo Juan Manuel Blanes.
- Malosetti, L. (1992) La cuestión del público en la gestación de un arte nacional. El caso de Juan Manuel Blanes. En: *Las artes en el debate del quinto centenario: IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Centro Argentino de Investigadores de Arte – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 29 al 31 de octubre de 1992*. Buenos Aires: Talleres gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras. pp. 156-63.
- Malosetti, L. (1995) Juan Manuel Blanes y el lenguaje alegórico. En: *Blanes, dibujos y bocetos*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.
- Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes (1976) Exposición Blanes: noviembre 1976. Montevideo: Comisión de actos conmemorativos, Intendencia Municipal de Montevideo.
- Nicolaus, K. (1999) *The restoration of paintings*, pp. 165-187. Cologne: Konneman.
- Pagano, J. L. (1937-40) *El arte de los argentinos*. Buenos Aires: Edición del autor.

- Pérez Buchelli, E. (2018) Un siglo junto al cuadro Juramento de los Treinta y Tres Orientales de Juan Manuel Blanes. En: En: *La Restauración del Juramento de los Treinta y Tres Orientales*. Montevideo: Montevideo Cultura y Museo Juan Manuel Blanes.
- Prati, E. (1941) La obra de Blanes. En: *Exposición Juan M. Blanes*, Montevideo, Junio Julio 1941. Tomo 1, p.48. Uruguay: Ministerio de Instrucción Pública, Comisión N. de Bellas Artes.
- Romero Brest, J. (1951) *Pintores y grabadores rioplatenses*. Buenos Aires: Argos.
- Ruggles. M. (1985) Paintings on a photographic base. En: *Journal of the American Institute for Conservation*, Vol. 24, No 2, pp. 92-103. [http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic24-02-004\\_indx.html](http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic24-02-004_indx.html)
- Salterain y Herrera, E. (1950) *Blanes: el hombre, su obra y la época*. Montevideo: Impresora Uruguaya.
- Sarkowicz, D. & Klisinska-Kopacz, A. (2018) Investigation of the painting Idyll attributed to Henrik Siemiradzki: The usual technology of a canvas painting executed on an enlarged photograph. En: *Studies in Conservation*, Vol. 63, No 5, pp. 251-266. International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.
- Stoner, J.H. & Rushfield, R.A. (2012). *The conservation of easel paintings*. Reino Unido: Routledge.
- Uruguay (1961) *De Blanes a nuestros días: catálogo, agosto 1961*. Punta del Este: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social. Comisión Nacional de Bellas Artes.
- Young, C. & Jardine, S. (2012) Fabrics for the twenty-first century: As artist canvas and for the structural reinforcement of easel paintings on canvas. En: *Studies in Conservation*, Vol. 57, No 4, pp. 237-253. International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.