

Los óleos de Figari y la conservación de su obra

1. Introducción

El acervo del Museo Figari se ha visto enormemente enriquecido con la donación por parte de Magdalena Figari ¹ de una caja conteniendo pomos de óleos junto a espátulas y pinceles utilizados por su abuelo Pedro Figari en la elaboración de las obras pictóricas.² Contar con los materiales que manipuló el artista y dieron lugar a la creación de sus pinturas es, sin duda, un gran estímulo para adentrarnos en numerosos aspectos de la materialidad de las obras y aquellos vinculados a la profesionalidad del pintor: por qué eligió unos y no otros óleos, qué materiales usaban sus colegas de entonces, de qué manera se sirvió de ellos. En esta oportunidad nos proponemos valorar los materiales utilizados por Figari desde la perspectiva de su conservación.



F1

¹ Magdalena "Maca" Figari Lussich, 1940-2016.

²La donación tuvo lugar el 12 de abril de 2016 en el homenaje que el Museo Figari le tributó a Maca. <http://www.museofigari.gub.uy/innovaportal/v/85888/20/mecweb/emotivo-homenaje-a-magdalena-figari?parentid=80491>. 2 de Mayo 2017.



F2

F1 y F2 Las herramientas y los pomos tal cual llegaron al museo.

En la conservación de una obra pictórica intervienen múltiples factores. Los de origen ambiental, los derivados de la manipulación y acción humana y los vinculados a la materialidad de la obra. Estos últimos, denominados intrínsecos, se refieren tanto a las propiedades físico-química de los materiales como a los procesos que se siguieron en su elaboración. La calidad y cualidad de los materiales incide de manera importante en el resultado estético, es decir, en el acabado, el trazo, la definición; y a la vez, son decisivos en el potencial de preservación de una obra, tanto en la estabilidad de la materia –craquelado, quiebres, desprendimientos–, como en la resistencia lumínica de los colores.

La gran mayoría de los cuadros pintados por Pedro Figari fueron realizados con óleos sobre cartón “paja” o gris, sin imprimación. Es decir, el óleo se aplicaba directamente sobre la superficie de celulosa. Este tipo de cartón es muy absorbente por lo que la pintura queda estrechamente unida a él.³ La aplicación de la pintura se daba con pincel y en ocasiones con espátula. Corradini⁴ en su detenido análisis de las diversas composiciones de Figari describe la grafía, el recorrido, la amplitud y la carga matérica de determinadas pinceladas y cómo la espátula interviene para definir el efecto visual, llegando a ser, incluso, la herramienta principal. “En **Vecinas y Perros** encontramos también aplicaciones de color con espátula, instrumento que Figari empleó en varias oportunidades y a veces con exclusividad”. (Corradini, 31) “En **Venecia** se puede apreciar la arrolladora potencia plástica del espatulado,

³ El soporte cumple en el caso particular de Figari, sobre todo en su etapa más madura como pintor, un papel estético importante al quedar al descubierto en numerosos intersticios formando parte de la paleta de colores de la obra.

⁴ Juan Corradini, *Radiografía y Macroscopia del grafismo de Figari*. Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.1978.

que estructura un elemento figurativo inmóvil y tranquilo, en el cual solamente vibra la luz. El artista empleó la espátula muy flexible del tipo palustre (cucharita) realizando movimientos verticales levemente curvos y sinistrógiros". (Corradini 32-34)

Es interesante anotar que Figari, se muestra cercano a las técnicas impresionistas al aplicar la pintura directamente como sale del tubo, con su consistencia pastosa y *alla prima* cubriendo lienzos y cartones.

2. La caja de óleos: cómo se procedió y nuestro objetivo





Los pomos de óleos se encontraban desordenados en la caja,⁵ de manera arbitraria, y se hallaban fuertemente adheridos unos a otros, debido que el aceite y los pigmentos de los óleos se habían derramado y también, probablemente a los cristales de óxido expelidos por los mismos envases. Esta situación impedía extraer la información impresa en las etiquetas, las características de los colores, habiendo podido apenas detectar una sola de las marcas de óleos. En función de esto, y con el convencimiento de que esta caja constituía un tesoro de gran relevancia para conocer más sobre la obra de Figari se decidió extraer los tubos de la caja. La separación supuso un delicado trabajo que tenía como principio extraer cada pomo tal cual estaba en la caja, sin alterar la forma ni los recubrimientos de etiqueta y diversos sedimentos de pinturas y óxidos que se acumularon sobre ellos a través del tiempo. Para realizar esta operación se utilizó una espátula de bambú con una cara plana y otra redondeada para no dañar las paredes del tubo ni la caja. El procedimiento fue registrado en video.

La caja contenía quince tubos (de entre seis y diez cm cada uno) y una tapa suelta con parte del cuello de su correspondiente tubo. Trece de ellos pertenecen a la marca francesa Lefranc & Cia., un tubo y la tapa suelta de la marca española Antonio Zuloaga, y un tubo a la marca belga Blockx&Fils. En esta operación cada tubo fue marcado con el número de registro correspondiente al archivo del museo.

En una segunda etapa se extrajeron muestras de color de cada tubo. En la mayoría de los casos la pintura estaba seca. De todos los pomos se pudo realizar la extracción de muestras

⁵ Como aún se puede leer en la tapa de la caja, originariamente contenía frascos de tinta china de la línea de Lefranc y Cia, pero al momento de la donación solo guardaba pomos de óleo.

de pigmento de catorce de ellos. Para su disolución se empleó aceite de linaza clarificado Lefranc & Bourgeois. Los restantes tubos (dos) no pudieron ser analizados, uno debido a las condiciones precarias del envase que no resistía una intervención tan minuciosa y del otro no se extrajo material de análisis. Una vez separados los pomos se estableció una tabla comparativa del nombre de los colores, con datos de la nominación original y de las cartas de color actuales.

N°	Foto del tubo	Nombre del color que figura en tubo	Información de la marca	Nombre y datos actuales de la marca	Observaciones
1		AZUL COBALTO	<i>Colores al óleo extra-fino para artistas de Antonio Zuloaga, Sumaya.E spaña</i>		La marca no existe hoy día y fue difícil acceder a la mayor información. Apenas recogimos fotos de un catálogo de entonces en google: http://www.todocoleccion.net/catalogos-publicitarios/catalogo-lista-precios-antonio-zuloaga-zumaya-guipuzcoa-colores-oleo-artistas~x79868921
2		JAUME CADMIUM ORANGE**	Lefranc & Cia. Paris	Jaune de cadmium orange 161 - ★★▲■ - 4 PO20	Con producción actual desde 1720.
3		ROUGE DE CADMIUM CLAIR **	Lefranc & Cia. Paris	Rouge de cadmium clair 361 - ★★▲■ - 5 PR108	
4		BRUN VICTORIA	Lefranc & Cia. Paris		Este nombre no figura en la carta de colores actual de la línea. Se comercializa en toda Europa, América y África.

5		OUTREMER N°1FONCE **	Lefranc &Cia. Paris		No coincide con ningún color de la carta.
6		ROUGE DE CADMIUM FONCE**	Lefranc & Cia. Paris	Rouge de cadmium foncé 362 - ★★★★■ - 5 PR108	
7		CARMIN LE GARANCE	Lefranc & Cia. Paris		No se visualiza el nombre correctamente. En la carta actual no se asocia exactamente este tono. Está manchado el papel.
8		ROUGE DE CADMIUM FONCE **	Lefranc & Cia. Paris		No se encuentra equivalencia con la carta actual.
9		VERT DE CADMIUM **	Lefranc & Cia. Paris	Vert de cadmium 516 - ★★★★■ - 4 PG7/PY35	Tapa suelta.
10			Lefranc & Cia. Paris		No se identifican datos dado el estado de deterioro de la etiqueta que da el tubo.
11		ROUGE CADMIUN POURPLE	Lefranc & Cia. Paris		No se encuentra la correspondencia con la carta actual
12		ROUGE DE VENISE **	Lefranc & Cia. Paris		No hay correspondencia con la carta de colores actual

13	 		Blockx &Fils. Bélgica		No se identifica el nombre completo del color. La etiqueta está en alemán. La línea produce desde 1865. Se comercializa en Europa, América (EEUU), Australia y Japón.
14		TERRE DE SIENNE NATURELLE **	Lefranc & Cia. Paris	Terre de Sienne naturelle 482 - M ★★★ ■ - 1 PBr7	Tapa con cuello adherido, roto y desprendido del tubo
15		LAQUE FINE...			No se identifica el nombre completo y en principio no tiene correspondencia en la carta.
16	 		Antonio Zuloaga		Tapa con parte superior del tubo. Presumiblemente color Tierra Siena Natural comparando visualmente la carta de la marca

Tabla 1. Identificación de cada color y la equivalencia con la nomenclatura actual.

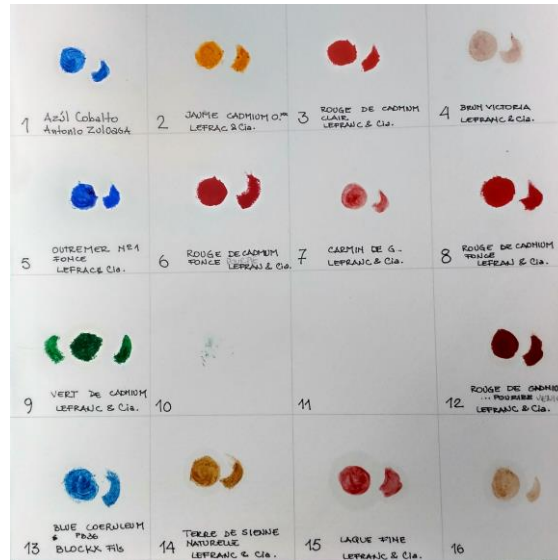
Una vez realizado el trabajo de identificación de los colores se confeccionaron dos cajas a medida para disponerlos con las correspondientes etiquetas y muestras de color para ser exhibidos.



F3. Cajas con los colores marcados, acondicionados y con las respectivas muestras de color.



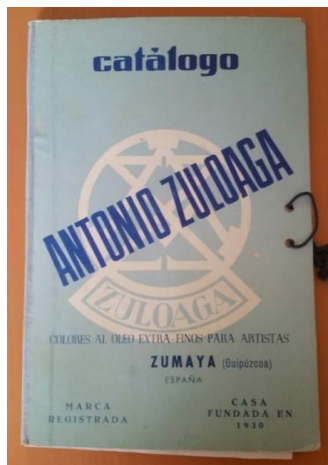
F4 Detalle de algunos tubos acondicionados en las nuevas cajas.



F5. Muestrario de colores extraído de los pomos

2.1. Las marcas de los óleos

Una de las fuentes primarias a que hemos recurrido en busca de información sobre estas marcas ha sido las páginas web oficiales que las mismas tienen *on line*. En particular, la página de Lefranc & Bourgeois es rica en detalles históricos y técnicos. La española Antonio Zuloaga ha dejado de producir por lo que fueron escasos los datos recogidos. Fue fundada en 1930 por el químico y empresario homónimo, hijo del insigne pintor Ignacio Zuloaga.⁶



F6

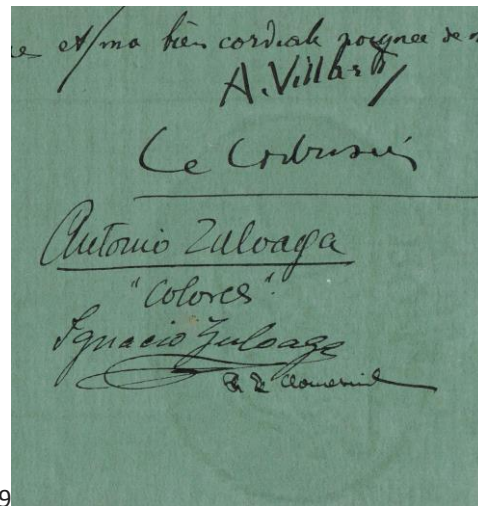


F7



F8

⁶Ambos conocidos de Pedro Figari, mencionados en su correspondencia, e incluso, padre e hijo asistieron a la exposición séxtuple de Figari en París en 1931, según consta en el cuaderno de visitas de dicha exposición, en custodia del Museo Figari



F6 y F7 Carta de colores. F8 Folleto de época ilustrado con las distintas presentaciones de los tubos. F9. Lista de precio de los tubos y carta del propietario Antonio Zuloaga presumiblemente a un cliente. F10 Detalle con las firmas de Antonio e Ignacio Zuloaga en el libro de visitas de la exposición séxtuple de Figari, París, mayo 1931 (en custodia del Museo Figari).

Las tres marcas identificadas en la caja de Pedro Figari tienen un denominador común de mucha importancia: la alta calidad de sus óleos. Los pioneros de estas empresas fueron químicos que coincidían en un vivo interés por elaborar productos de gran calidad para los artistas.

La línea de colores al óleo Lefranc & Cia. nació en 1720 en París de la mano de Charles de Laclef, ancestro de la familia Lefranc, comerciante de pigmentos y especies que proveía al pintor francés Jean Simeon Chardin (1699-1779). Alexander Lefranc le dará un gran impulso a la marca en su calidad de químico estudioso de la composición de los productos usados en las obras de arte antiguas.⁷

*“Alexandre Lefranc se preocupó toda la su vida por perfeccionar la fabricación de colores para las Bellas Artes y obtener la mayor pureza posible de los pigmentos que los componían”*⁸. La opinión y el aporte de los artistas fueron fundamentales para la mejora de la calidad de los productos.

⁷http://www.lefranc-bourgeois.com/beaux-arts/telechargement/A_TELPDF_2010112610570407.PDF. 14 de abril de 2017. Traducción propia.
⁸ Idem.



F11



F12

Foto 11 Publicidad de época conteniendo ilustraciones de las distintas presentaciones de tubos de la línea Lefranc. F12 Pomos antiguos conservados hasta hoy en la casa matriz en Paris. ⁹

Según se puede leer en el sitio web de la actual compañía Lefranc & Bourgeois, se constata, “una colaboración estrecha entre los artistas de ayer: Picasso, Cézanne, Dufy, Foujita...” Asimismo J.F Millet dedicó palabras de elogio para el “jaume de Naples”.¹⁰

Joseph Bourgeois aparece en el mercado en 1867 como una marca muy exigente con la calidad de sus productos y será la primera en fabricar colores “no peligrosos” (*non dangereuses*). Muchas fórmulas de colores usadas hasta entonces contenían metales pesados como el mercurio, arsénico, plomo y cromo. Anotamos a modo de ejemplo, el polvo *oropimente*, también llamado amarillo de arsénico entre otras denominaciones, formado por trisulfuro de arsénico, muy venenoso además de inestable.

Bourgeois también *interesa mucho en la democratización de la práctica de la pintura y es la primera industria en comercializar los colores primarios destinados a las escuelas. La calidad de sus productos rápidamente se convierte en un serio competidor para Lefranc.*¹¹ Pero será recién 1968 que se fusionan como una única firma Lefranc & Bourgeois.

La marca belga Blockx & Fils data de 1865 y su producción actual la ubica dentro de las más apreciadas por los artistas. “*Salvador Dalí era un aficionado de óleos extrafinos Blockx y declaró en su obra 50 secretos mágicos para pintar: Este hombre (hablando de Jacques*

⁹Ídem.

¹⁰ Ídem.

¹¹ Idem.

Blockx,- su fundador-), que nunca pintó, contribuirá a la Pintura del futuro, más que lo que han logrado todos los pintores modernos juntos.”¹²

2.2. Características de los óleos

Pedro Figari vivió en la capital francesa durante 9 años (1925-1934). Fue un período de gran producción artística en los que tuvo la oportunidad de departir con colegas de primer nivel y acceder a los materiales más prestigiosos del momento. Resulta, pues, razonable que estas pinturas procedieran de fábricas europeas.

Los óleos usados por Figari son productos de alta calidad llamados *extra finos*, es decir, pinturas mono-pigmentarias aglutinados en aceite de linaza o de amapolas. La opción por uno u otro aceite se relaciona a las cualidades de cada pigmento.

Los pigmentos utilizados en la preparación de óleos son de origen inorgánico (minerales) u orgánicos. Para producir óleos de alta calidad tienen que pasar una rigurosa selección, buscando la mayor pureza posible para lograr colores estables y de gran intensidad. El molido de los pigmentos es fundamental para lograr un polvo muy fino y formar así una pasta lisa, de color y textura uniforme. Tanto la línea Lefranc como Blockx seguían los procedimientos heredados de sus ancestros, empleando grandes cilindros de piedra (luego incorporan los de acero) para un exquisito molido.

Los tonos tienen máxima saturación, es decir, con el máximo de porcentaje de pigmentos, se obtienen colores excepcionalmente intensos que perduran en las mezclas y *dégradés*¹³. La pureza de los colores habilita la libre mezcla entre ellos sin perder luminosidad y garantizan un secado homogéneo. En relación a la vida futura de las obras, tanto los técnicos de la línea Lefranc como los de Blockx valoran especialmente para su fabricación el porcentaje de aceite. Además de lograr una pasta untuosa, esta debe garantizar la estabilidad de la obra. Tal como se señala en el sitio oficial de Blockx, el aceite de lino¹⁴ posee buenas cualidades

¹²<http://www.blockx.be/> . 2 de mayo de 2017.

¹³http://www.lefranc-bourgeois.com/beaux-arts/telechargement/A_TELPDF_2010112610570407.PDF. 11 de mayo de 2017. Traducción mía.

¹⁴ El aceite de linaza es un *líquido viscoso amarillento que se extrae de la presión de las semillas de lino (Linum usitatissimum)*. Cuando se seca forma una película flexible y resistente aunque tiende a amarillear sobre todo en presencia de ambientes húmedos y oscuros, por lo que se solía mezclar con aceite de adormidera o de nuez, atendiendo al amarillamiento. Javier Madrona Ortega. *Vademécum del conservador. Terminología aplicada a la conservación del Patrimonio Cultural*. Ed Tecno. Madrid. 2015.

pero utilizado en exceso se seca como la piel de la naranja y puede amarillear. En este sentido, el aceite de amapola, también llamado *de adormidera*, posee mayores ventajas.¹⁵ Por su capacidad de amarillear menos este aceite suele usarse para la preparación de tonos claros, en particular los blancos.¹⁶ Por otro lado, según lo expresa el sitio oficial de Lefranc, las mezclas de los óleos extra finos eran libres de cera, a diferencia de óleos de otras calidades.¹⁷

A partir de 1859 los óleos Lefranc comienzan a ser comercializados en tubos colapsibles de estaño y plomo.¹⁸ A este nuevo envase se le agregó desde 1889 la etiqueta con una completa información del producto. Se registró el nombre del color en tres idiomas, es decir, además del francés, inglés y alemán, y se empleó una calificación gráfica para la resistencia a la luz: de una a tres estrellas, siendo los colores que llevan tres estrellas los que poseen mayor resistencia a la luz. Este último detalle no es menor. La incidencia de los rayos lumínicos en los pigmentos aparece como una preocupación científica cuyos resultados se ponen al servicio del artista.¹⁹

3. A modo de conclusiones

La pesquisa que hemos iniciado a propósito de estos tubos de óleos nos ha permitido constatar que eran materiales de calidad reconocida y confiable para el pintor. Los óleos

¹⁵<http://www.blockx.be/> . 2 de mayo de 2017.

¹⁶ El aceite de adormidera *se extrae de la semilla de la adormidera (Papaverum Somniferum), dando un líquido incoloro o amarillo pajizo, más claro y menos denso que el de linaza. Forma una película blanda de secado lento, muy resistente a la luz, amarillea menos, pero propenso al cuarteado, de ahí que suela mezclarse con el de linaza.* Javier Madrona Ortega. *Vademécum del conservador. Terminología aplicada a la conservación del Patrimonio Cultural.* Ed Tecno. Madrid. 2015.

¹⁷http://www.lefranc-bourgeois.com/beaux-arts/telechargement/A_TELPDF_2010112610570407.PDF. 11 de mayo de 2017. Traducción mía.

¹⁸El tubo de plomo y estaño apareció en 1840 y significó un aporte revolucionario y un punto de inflexión en la historia pintura, se estimuló una nueva forma de pintar. Basta recordar la espontaneidad de los impresionistas que se trasladaron de los talleres al aire libre y simplemente extraían de los tubos sus pinturas. Antes de este periodo los óleos se guardaban en vejigas de cerdo atadas con tiento o cuerdas por la boca.

¹⁹Hoy día esta información se ha incrementado enormemente para beneficio de artistas, conservadores y restauradores. Por ejemplo, la línea de Lefranc & Bourgeois indica en la etiqueta además de los atributos y datos ya mencionados (marca, nombre, composición del color y la resistencia lumínica), la gama, el código del color, el potencial de mezcla, cobertura, el contenido en mililitros, las especificaciones ecológicas del envase, las propiedades de toxicidad, el código de comercialización, fecha de envasado, etc.

extrafinos de las marcas identificadas en este trabajo eran, y siguen siendo aún hoy, resultado de los avances científicos: recogen en su fórmula la experiencia de numerosas generaciones que elaboraron pinturas para artistas de primera línea. Se destaca una preocupación especial por la conservación de la obra en el tiempo: la estabilidad de los colores, la luminosidad y brillo, el efecto de los aglutinantes (aceite) sobre los colores, la cohesión matérica (que evita los craquelados), además de brindar al artista el confort en el acto de pintar, ya que le proporciona una pasta suficientemente untuosa y plástica.

Los cuadros de Pedro Figari, independientemente de las distintas procedencias e instancias de guarda que conocieron en su historia, siguen conservando su prestancia estética. El colorido y calidad de la materia resisten las nueve décadas que muchos de ellos han cumplido. No obstante, sería oportuno e interesante poder realizar a partir de las muestras extraídas, un estudio de envejecimiento colorimétrico de los pigmentos de las obras figarianas.

Nuestra observación en los casos de craquelados y resquebrajamientos de la materia pictórica de obras que llegan al acervo del Museo Figari están más vinculados al movimiento del soporte celulósico (dilatación y contracción) generados a partir de variaciones climáticas, a contextos ambientales (polvo, hollín) y a manipulaciones inadecuadas, que al deterioro de la capa pictórica por sus propiedades químico-físicas. Este es, sin duda alguna, un aspecto interesante a seguir investigando desde la perspectiva de la conservación.

El estudio de los pomos empleados por Pedro Figari, así como el análisis de sus herramientas manuales (pinceles y espátulas, ingresadas en la misma donación), posibilitará una mayor comprensión del modus operandi de este excepcional colorista y habilitará nuevas líneas de investigación que permitan justipreciar su enorme legado artístico.

Alicia Barreto

Conservadora

Montevideo, 18 de mayo de 2017

