



Escuela de Postgrado
Postítulo de Conservación y Restauración del
Patrimonio Cultural Mueble
Facultad de artes
Universidad de Chile

Aplicación de Técnicas de Restauración a 3 pinturas de caballete según su estado de conservación

Nombre Alumna: Paola Raggio Correa
Profesor guía: Juan Alfonso Valdebenito C.
Stgo., Octubre de 2011

ÍNDICE DE CONTENIDOS

• Introducción	5
• Marco Teórico	6
• Materiales y Técnicas	10
• Pintura N° 1 Santa Dominica	18
1.- Ficha Técnica	19
2.- Introducción a la obra	21
3.- Aproximación histórica y compositiva	22
3.1.- Introducción a la pintura colonial	22
3.2.- Tema central de la obra	24
4.- Aspectos técnicos	27
5.- Estado de conservación	27
5.1.- Bastidor	29
5.2.- Soporte	30
5.3.- Capa pictórica	33
5.4.- Causas de deterioro	33
6.- Propuesta de intervención	34
7.- Proceso de restauración	35
7.1.- Unión provisoria de rasgados	35
7.2.- Protección capa pictórica - velado	37
7.3.- Separación del soporte textil del bastidor	38
7.4.- Consolidación capa pictórica	39
7.5.- Limpieza reverso del soporte textil	39
7.6.- Unión definitiva de rasgados	41
7.7.- Preparación de la tela para realización de injertos	43
7.8.- Preparación de moldes para los injertos	44
7.9.- Adhesión de injerto parte inferior	45
7.10.- Entelado	46
7.11.- Limpieza anverso	50

7.12.- Adhesión de injertos pequeños	54
7.13.- Estucado de lagunas	54
7.14.- Aplicación de barniz de retoque	55
7.15.- Reintegro cromático	55
7.16.- Montaje en un nuevo bastidor	57
7.17.- Aplicación de capa de barniz final	57
• Pintura N° 2 Niños	58
1.- Ficha técnica	59
2.- Introducción a la obra	61
3.- Aproximación histórica y compositiva	62
4.- Aspectos técnicos	64
5.- Estado de conservación	64
5.1.- Bastidor	66
5.2.- Soporte	67
5.3.- Capa pictórica	68
5.4.- Causas de deterioro	68
6.- Propuesta de intervención	69
7.- Proceso de restauración	69
7.1.- Separación del soporte textil del bastidor	69
7.2.- Aspirado reverso	70
7.3.- Unión de rasgados	71
7.4.- Llevar al plano el soporte	71
7.5.- Velado y consolidación de la capa pictórica	72
7.6.- Limpieza reverso	73
7.7.- Unión definitiva de rasgados	74
7.8.- Entelado de bordes	75
7.9.- Limpieza de la capa pictórica y retiro de repintes	76
7.10.- Aplicación de estuco en las lagunas	80
7.11.- Aplicación de barniz de retoque	81
7.12.- Reintegro cromático	81
7.13.- Montaje en un nuevo bastidor	82
7.13.- Aplicación de una nueva capa de barniz protector	83

• Pintura Nª 3 Retrato Gabriela Cruzat	84
1.- Ficha técnica	85
2.- Introducción a la obra	87
3.- Aproximación histórica y compositiva	90
4.- Aspectos técnicos	90
5.- Estado de conservación	90
5.1.- Bastidor	92
5.2.- Soporte	93
5.3.- Capa pictórica	93
5.4.- Causas de deterioro	94
6.- Propuesta de intervención	94
7.- Proceso de restauración	94
7.1.- Separación lienzo del bastidor	94
7.2.- Protección y consolidación capa pictórica	95
7.3.- Limpieza reverso	96
7.4.- Entelado de bordes	97
7.5.- Limpieza capa pictórica	97
7.6.- Aplicación de estuco sobre la laguna y barniz de reintegro	98
7.7.- Reintegro cromático	98
7.8.- Montaje de la obra en un nuevo bastidor	99
7.9.- Aplicación de barniz protector final	100
• Conclusiones	101
• Bibliografía	102
• Material complementario	103
Fichas de conservación	
Análisis Científicos	

Introducción

Las tres obras intervenidas, son de tres épocas distantes una de otra. La primera, una obra colonial del siglo XVIII, presenta un gran nivel de deterioro; la segunda, de principios del siglo XX, presenta un nivel de deterioro medio y la tercera, de la segunda mitad del siglo XX, presenta un grado de deterioro notablemente menor que las otras dos.

En la obra más antigua, la colonial, lo urgente era estabilizar el soporte para salvar la imagen, lo que presentaba un tremendo desafío debido a su mal estado; la segunda, la de principios del siglo XX, con poco menos deterioro, aunque importante, había una necesidad de borrar ese velo ocre oscuro que daba un aire poco estético a una escena tremendamente tierna, la tercera, de un connotado pintor chileno fallecido recientemente, resultaba tremendamente atractiva por el desafío que significaba intervenir una obra de un pintor nacional de fama mundial.

Para cada una se ideó un plan específico a seguir luego de determinar sus necesidades y posibles soluciones. Se realizó un exhaustivo registro fotográfico a cada una de las obras antes, durante y después de las intervenciones para tener un testimonio detallado de los cambios que se fueron produciendo.

Marco teórico

“La restauración puede definirse como el reconocimiento metodológico de una obra de arte en su forma física y en su doble polaridad estética e histórica en orden a su transmisión al futuro.”¹

Cesare Brandi

“También es cierto que a la suma de varios actos de mantenimiento se corresponde, en el tiempo y en la obra, esa lenta pero inexorable modificación que es el desgaste natural de las cosas, porque la vida no se detiene y la obra no es eterna. No obstante, precisamente para contrarrestar ese rápido desgaste y la pérdida irremediable, el 'mantenimiento' se convierte en un consciente y coherente acto de conservación que será necesario mientras exista la imagen. Entonces el primer acto sí quedará modificado, pero no se perderá una obra 'hecha a su imagen y semejanza', una memoria fiel y todavía vibrante y no una copia, una imitación o una reinención arbitraria de ese acto.”²

Umberto Baldini

Dado que el patrimonio histórico y/o cultural tangible, está hecho de materia, no es eterno. Para que éste perdure en el tiempo y pueda ser transmitido al futuro, se ha generado una serie de instancias que han permitido salvaguardar piezas y monumentos de valor estético y/o histórico a través del tiempo. Estas instancias resumidas en el presente en dos conceptos, -conservación y restauración- si bien no siempre ha habido límites bien definidos entre una acción y la otra, ambas se rigen bajo ciertas normas que han ido variando junto con cambios ideológicos y avances tecnológicos.

¹ Cesare Brandi. Teoría de la Restauración, pág. 15

² Umberto Baldini, Teoría de la restauración y unidad metodológica, págs. 8 y 9

La restauración como reparación

La diferencia entre restauración y reparación, que hasta el día de hoy se tienden a confundir, radica en que el restaurador, como resultado de una amplia formación manual, intelectual y cultural, no actúa como un simple reparador de una pieza antigua reemplazando la parte dañada, sino, interviniéndola sólo en la medida que estas acciones tiendan a transmitirla al futuro para su estudio y disfrute, aunque haya perdido su funcionalidad (como es el caso de los muebles), manteniendo su carácter histórico, sin pretensión de emular una apariencia de original y manteniendo la originalidad de sus materiales.

La restauración como reintegración de la imagen

En la restauración como reintegración de la imagen hay que tener muy claro cuáles son los límites de la restauración. Es decir, hasta dónde intervenir la imagen de una obra sin llegar a cometer un falso histórico ni estético, ya que una mala reintegración es más notoria y molesta que apreciar algo que falta, ya que nuestra percepción es capaz de ver el todo aunque la imagen no esté completa. Con la reintegración de la imagen no se pretende reconstruir lo que la historia o el tiempo se ha llevado, sino, devolver en parte el valor estético (sobre todo en pintura) con técnicas y materiales inocuos y reversibles. Dentro de estas acciones se consideran también la limpieza, desinfección, consolidación, fijación y barnizado, con el fin de preservar su transmisión al futuro.

La consolidación como conservación

La consolidación busca la estabilidad material de la obra, por ende se efectúa directamente sobre la materialidad de la misma, tendiente a su conservación. En este punto se hace una diferencia entre prevención (conservación preventiva) donde no se toca el objeto (se modifica su entorno), e intervención (conservación-restauración) donde se actúa sobre el objeto, buscando la recuperación de la imagen.

La conservación-restauración en la actualidad

En este punto se hace una diferencia de acuerdo a los nuevos criterios, manteniendo el término restauración como la intervención material de la obra, siempre dentro de un concepto mayor, el de conservación. Se define también como conservación preventiva como todas aquellas acciones que eliminen los factores ambientales que puedan ocasionar daño a una obra, permanente o temporal, como controlar las condiciones microclimáticas, por ejemplo: exposición a la luz, humedad; seguridad, almacenaje y transporte.

La conservación-restauración sería el resultado de una conservación preventiva deficiente, debiendo actuar directamente sobre la materia de la obra, lo que requiere de habilidades manuales, conocimientos científico-técnicos de materiales e histórico-artísticos, es decir, un profesional serio y ampliamente capacitado que trabaja además con otros profesionales (científicos, historiadores, arqueólogos, por nombrar algunos).

El término conservación, por tanto, engloba las dos actividades anteriormente nombradas, la conservación preventiva y la restauración.

Para llegar a la definición de los roles y responsabilidades que encierran estas actividades, ha sido necesario un largo tiempo de discusión, propuestas y la formación de un código ético (en Europa), pues el conservador-restaurador, cumple una tarea importantísima en la transmisión del patrimonio cultural hacia el futuro.

Principios de la restauración

Mínima intervención

La restauración siempre debe limitarse a la problemática específica que la obra requiera para garantizar su supervivencia material y estética.

Inocuidad del material

Los materiales y tratamientos realizados deben ser en todo momento los más inocuos tanto para la obra como para el restaurador.

Respeto por el original

No falsificar, ocultar ni inventar partes de la obra que se hayan perdido y desvirtúen la lectura inicial ideada por el artista.

Reversibilidad

Los materiales aplicados deben ser fácilmente removibles, de tal forma que eviten un *stress* adicional para la obra, en caso que debieran removerse en futuras restauraciones.

Discernibilidad

Las intervenciones deben ser fácilmente reconocibles y negar la creatividad del restaurador. Este principio tiene como objetivo que se diferencie el original rescatado de la intervención nueva aplicada. Se refiere específicamente a la intervención estética del estucado y reintegración, donde debe existir un fácil reconocimiento de la zona intervenida de la obra, sin restar protagonismo a la impronta original del artista. Si la intervención es legible se evita el peligro de la falsificación y el ocultamiento de lo sucedido.

Caso a caso

Cada obra debe ser estudiada como un individuo en particular, no hay recetas mágicas que solucionen los problemas de igual manera en una obra que en otra.

Materiales y técnicas utilizadas en la restauración de las obras intervenidas en esta práctica

A continuación se ha hecho una descripción de materiales y técnicas utilizadas en la restauración de las 3 pinturas, con el objetivo de evitar definir las cada vez que se mencionen.

Papel engomado

Es una cinta de papel kraft, de diferentes medidas de ancho que contiene por una de sus caras un adhesivo orgánico que se activa con agua.

Carboximetilcelulosa (CMC)

Es un polímero semisintético, derivado de la celulosa. Es soluble en agua tibia e insoluble en etanol, acetona y éter. Actúa como emulsionante en la formulación de emulsiones viscosas, y como espesante en formulaciones disolventes, como por ejemplo en la peppeta AB 57, que se usa en la eliminación de carbonatos en pintura al fresco, también se emplea en procesos de limpieza donde no se puede utilizar un medio acuoso como en los artículos de cuero. Es consolidante, adherente y fijativo, empleado principalmente en documentos gráficos. Es estable frente a los microorganismos.

Cola de conejo

Es un adhesivo de origen animal de purísima calidad, fabricado con residuos de piel y cartílagos de conejo. Suministrado en láminas o en *pellets*. Se empleó, y se emplea hasta hoy, en la preparación de estucos o bases de preparación de pintura en tabla, lienzo y de escultura en madera policromada. Es un muy buen consolidante de capa pictórica.

Agua destilada

Es agua a la que por medio de evaporación y condensación, se le han separado las sales minerales, impurezas y microorganismos. Se emplea para preparar medios estériles.

Timol

Biocida, bactericida, fungicida y antioxidante, el timol es una sustancia cristalina incolora con un olor característico que está presente en la naturaleza en los aceites esenciales del tomillo o del orégano. Los antiguos egipcios lo utilizaron en la conservación de sus momias debido a sus propiedades bactericidas. Fue descubierto como sustancia por Caspar Neumann en 1719. Se presenta en cristales blancos, solubles en alcohol, éter, cloroformo. Ligeramente soluble en agua tibia. Moderadamente tóxico. El timol pertenece al grupo de los terpenos.

Papel japonés

Es un papel muy fino libre ácido, que se fabrica con la parte interior de la corteza del moral y otros arbustos de Japón mezclado con harina de arroz. Es satinado, de fibra larga y flexible y color amarillento. En pintura de caballete, se emplea en la protección de la capa pictórica; en documentos, para realizar injertos y otros tratamientos.

Papel siliconado

Es un papel antiadherente recubierto de silicona por un solo lado que se emplea en tratamientos adhesivos.

Consolidación

Se entiende por consolidación la aplicación de productos adhesivos, por impregnación o pulverización, goteo, inyección, inmersión y en algunos casos incluso en cámara de vacío para asegurar su penetración, destinado a devolver la cohesión o consistencia de los materiales de las obras perdida por diferentes causas. Los consolidantes se pueden aplicar total o parcialmente a un objeto. No deben alterar el aspecto estético de los materiales, deben permitir tratamientos ulteriores, tener buen poder de penetración y buen poder consolidante. Es necesario que permitan la transpiración de los materiales y que no formen una película continua e impermeable en las superficies. Se pueden emplear consolidantes naturales como las resinas, gomas o colas animales y sintéticos de probada eficacia, con buenos resultados a largo plazo.

Beva 371

Es un adhesivo termoplástico, no acuoso soluble en hidrocarburos. Es una mezcla a base de un copolímero de vinilo y etileno, polietileno, resina cetónica (policiclohexanona) y parafina. Ha sido desarrollado por Gustav Berger y Frank W. Joel Ltd. La adhesión se realiza con calor, una vez seco, incluso varios días después, activándolo con espátula térmica, plancha o mesa caliente, a 65-70° C. Se usa en entelados, colocación de bandas perimetrales y parches. Posee un buen poder adhesivo, buena permanencia de las propiedades ópticas y adhesivas en el tiempo, y buena reversibilidad. Es un sustituto sintético del adhesivo tradicional cera-resina.

Beva Gel

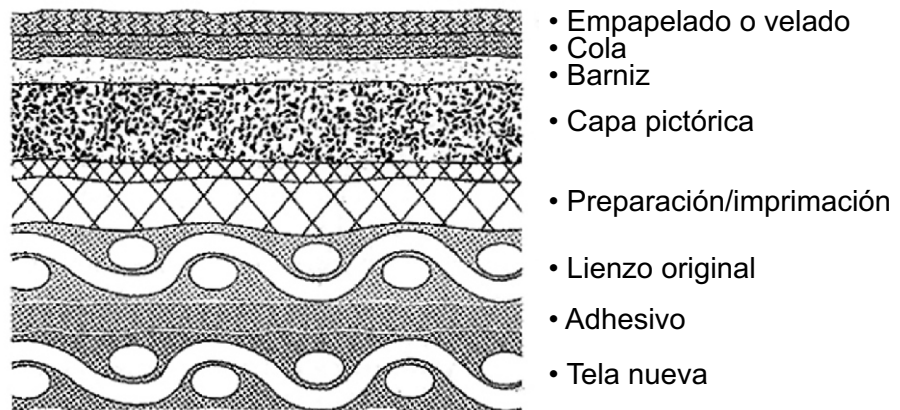
Adhesivo de contacto en frío para lienzos y poliéster en una variedad de Beva, a base de acetato vinil etileno y resinas acrílicas, soluble en agua. Se puede aplicar puro o disuelto en agua, formando, una vez seco, una película impermeable. Se activa, una vez seco, a baja temperatura. Es reversible con agua, tolueno, xileno, alcohol isopropílico o etanol.

Sutura o soldadura de hilos

Los soportes textiles de los cuadros pueden presentar desgarros, cortes, agujeros y perforaciones. El desgarrado es una rotura lineal del tejido y se produce por tensión. Existen diferentes maneras de unir un rasgado, por ejemplo, por medio de finos hilos preparados con Paraloid B72 disuelto en tolueno, con hilos de poliéster impregnados en Paraloid B72, etc. Existe otra manera que ha dado muy buenos resultados en cuanto a adhesión y estética que se realiza con tela de poliéster multifibra (60 a 70 hilos x cm²). En su preparación, se desflecan unos dos centímetros de la tela por el largo que se necesite, se fija a una tabla forrada en papel siliconado, se destuercen las hebras y se rebajan con un bisturí desgastado, se le aplica una mano de Paraloid B72, cuando seca, se aplican 3 manos de Beva 371 disuelta en White Spirit (50 gr. de Beva + 40 cc de White Spirit) y calentada a bañomaría, de manera uniforme a todos los flecos muy bien ordenados, dejando secar entre manos. El resultado es una fina y resistente película que se aplica con espátula térmica con las hebras en el mismo sentido que las del soporte, ya sea la trama o la urdimbre.

Entelado

Técnica de restauración de pintura sobre lienzo, que consiste en la adhesión de una tela nueva a la original con el objeto de darle consistencia, cuando ésta se encuentra debilitada o en un estado tan frágil que hace peligrar la conservación de la pintura. Se debe realizar sólo cuando es completamente necesario, ya que supone una importante intervención con adhesivos, calor o peso. Esta técnica se empleó ya en el siglo XVII. Actualmente se emplean telas y adhesivos naturales o sintéticos como el poliéster, poliamida o fibra de vidrio en el caso de los soportes y acetatos de polivinilo, resinas acrílicas o ceras microcristalinas en el caso de los adhesivos. Este tratamiento debe ser reversible.



• Fig. 1. Esquema de un entelado

Entelado de bordes

Este tipo de intervención se realiza cuando el soporte textil ha debido separarse del bastidor para ser intervenido y que se encuentra, en general, en buenas condiciones cuyos bordes se encuentran deteriorados por efecto de la oxidación de clavos o tachuelas que lo mantienen tensado al bastidor o por contacto con sus aristas. Se puede utilizar una tela similar al de la obra como el lino, o una tela sintética como el poliéster. Se corta la tela de unos 10 cm de ancho, se desfleca no más de 1 cm, se rebajan las fibras y se le aplica a los flecos un adhesivo termoadherente, el mismo que se aplica al perímetro de la obra.

Melinex

Es una película 100% sintética a base de resinas de poliéster dura y clara, es resistente al aire, la humedad y altas temperaturas, combina una enorme durabilidad, estabilidad dimensional y propiedades eléctricas, térmicas y de barrera. Es completamente neutro en su pH y tiene una gran transparencia. No le afectan los aceites y las grasas y funciona hasta 150° C reteniendo su claridad, flexibilidad y dureza. Se utiliza en

Fig. 1 Ana Calvo, Conservación y restauración de pintura sobre lienzo, pág. 204

procesos adhesivos como aislante en el pegado. No contiene plastificantes que puedan migrar a los documentos u obras de arte.

Espátula térmica

Tipo de espátula con un sistema eléctrico de calentamiento regulado que se utiliza en procesos de restauración con adhesivos termoadherentes. Consta de varias puntas intercambiables curvas o planas, y diferentes tamaños según sea su requerimiento. Se debe controlar el calor y la presión ejercida, para favorecer la fijación y no causar alteraciones en las obras. Entre la espátula y la superficie se coloca una lámina de protección, como papel de seda, siliconado o mylar.

Tela Sintética

Las telas sintéticas, están compuestas por fibras de origen químico y más que ser utilizadas como soportes artísticos, tienen una aplicación más directa desde el punto de vista de conservación o restauración. Pueden ser aplicadas como telas de refuerzo en tratamientos de saneamiento del soporte en obras sobre lienzo como parches, bordes o entelados. Su uso se hizo más común a partir de la segunda mitad del siglo XX luego de ser testeadas y analizadas por los investigadores y restauradores. Sus características son uniformidad y continuidad debido a su proceso de fabricación.

Alcohol etílico o Etanol

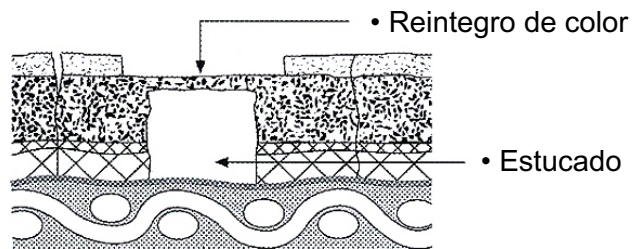
Líquido incoloro volátil, mezclable con agua, metanol, éter, cloroformo y acetona. Se puede obtener por síntesis o por fermentación. Se emplea como disolvente, solo o en forma de mezclas, para limpieza de algunos materiales como la goma laca. Su fórmula química es $\text{CH}_3\text{CH}_2\text{OH}$. Es inflamable.

Goma laca

La goma laca es una resina natural, soluble en alcohol, que se obtiene a partir del residuo o secreción resinosa de un pequeño insecto rojo llamado *Laccifer lacca* que se encuentra en el sudeste asiático como Indonesia o Sri Lanka. Se utiliza como capa de protección o barniz en superficies de madera como muebles e instrumentos musicales, y bellas artes. Es uno de los tipos más antiguos de acabado debido a que seca rápidamente, protege bien y tiene una larga duración.

Estucado

Operación en restauración que consiste en aplicar una capa de preparación de yeso y cola animal a las lagunas existentes en obras de arte, con objeto de rellenar faltantes de la capa de preparación perdida, y hacer de base para la reintegración del color. Se debe limitar exclusivamente a las lagunas. Se puede dar con pincel, en capas finas, o con espátula, debiendo posteriormente nivelarse y eliminarse el yeso sobrante.



• Fig. 2. Esquema de reintegración y estucado

Reintegro cromático

Técnica de restauración que permite integrar estéticamente una obra para su contemplación correcta, completando sus pérdidas de capa pictórica. Se limita exclusivamente a las lagunas existentes en la pieza, y se realiza con materiales

*Fig. 2 Ana Calvo, Conservación y restauración de pintura sobre lienzo, pág. 283.

inocuos, reversibles y reconocibles con respecto al original. En los casos en que las lagunas no están suficientemente documentadas para la reintegración, se procede a aplicar tintas neutras con el objeto de disminuir su peso óptico en el conjunto.

Barniz de retoque

Barniz utilizado en restauración que se aplica en zonas donde se necesita realizar reintegro cromático, con el objetivo de separar la capa pictórica original del reintegro cromático y sellar aquellas donde se ha aplicado estuco.

Maimeri

Marca comercial de productos de pintura y restauración. Se elaboran con pigmentos resistentes a la luz, aglutinados con barniz de almáciga y solventes seleccionados de hidrocarburos. Ofrecen reversibilidad y resistencia al amarilleamiento.

Rigatino

Denominación italiana, también llamada tratteggio, de un tipo de reintegración cromática por medio de un sistema de rayado.

Capa de protección - Barniz

Capa líquida que se aplica sobre una superficie pintada, y que al secarse queda como una película fina y transparente (aunque también se ha empleado coloreada), más o menos brillante y flexible, con el fin de proporcionar protección contra agentes naturales externos como luz, polvo y deyecciones de insectos y proporcionar brillo e intensidad a la pintura. Sus características dependen de los materiales usados, básicamente resinas naturales o sintéticas.



Restauración Pintura N° 1
Santa Dominica
Anónimo, Siglo XVIII

Pintura N° 1

Santa Dominica

1.- Ficha técnica



• Fig. 3. Foto inicial anverso



• Fig. 4. Foto inicial reverso

- Sellos: No presenta sellos
- Autor: No tiene
- Época: Colonial, Siglo XVIII
- Tema: Católico
- Título: No tiene
- Fecha: No tiene
- Estado de conservación: Regular - malo.
- Medidas: 71cm. x 83 cm. Sin marco.
- Técnica: Óleo
- Restauradora: Paola Raggio
- Propietario: Juan Pablo Weason Cruzat

2.- Introducción a la obra

La primera vez que vi esta pintura, fue en la casa de su dueño, en Viña del Mar, estaba puesto sobre la chimenea, encendida, y me llamó profundamente la atención el mal estado de conservación en que se encontraba. En ese entonces, hace unos 15 años, no tenía idea que más adelante estudiaría Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, aunque sentí un profundo deseo de “repararlo”. Al terminar mis estudios, recordé la pintura y pregunté por ella, seguía en tan malas condiciones, por lo que solicité a su dueño me autorizara restaurarla. Sabía que sería un tremendo desafío, pues reunía una gran cantidad y

variedad de deterioros, tanto en el soporte como en la capa pictórica.

La obra pasó de padre a hijo, pero lamentablemente, no hay información sobre cómo, dónde y cuándo se adquirió la obra, ni en qué condiciones estaba en ese momento. Lo que se sabe, es que pasó muchos años en un entorno de mucha humedad ambiental como es la ciudad de Concepción y luego, otros tantos en la ciudad de Viña del Mar, lo que, junto a un equivocado modo de exhibición y falta de conservación, explica en parte, su avanzado estado de deterioro.

3.- Aproximación histórica y compositiva

3.1.-Introducción a la pintura colonial

La pintura colonial se remonta al segundo tercio del Siglo XVI en la ciudad de Lima, capital de Perú. El testimonio más antiguo y documentado es el retrato de Atahualpa, último emperador inca, que pintó el artista Diego de Mora.

Estudiosos peruanos afirman que en el tercer tercio del Siglo XVI se fundó como lo que puede llamarse la Escuela Limeña de Pintura, sin estilo propio, sino, con clara influencia flamenco-sevillana, es este estilo el que prevalecerá hasta comienzos del Siglo XVII.

Pintores europeos invaden con su arte un medio indígena que desconoce totalmente la temática y la técnica, quienes siendo tomados en un principio como sirvientes y luego como ayudantes, se ven en la obligación de aprender nuevas técnicas como la pintura al temple de huevo, la del óleo sobre tela, o la mezcla de ambas y la ornamentación a base de fondos bizantinianos, el estofado y los sobre dorados encima de las pinturas, denominado brocateado, que tanto atrajo a los indígenas.

De Lima, la capital virreynal, se irradian las influencias artísticas hacia las ciudades del interior, como el Cuzco.

A mediados del Siglo XVI, el Cuzco contaba con algunos ejecutores de trabajos por encargo de iglesias y conventos. Documentos de la época, dan cuenta de contratos firmados

ante escribanos que comprometen una nutrida cantidad de artistas, maestros, artesanos y aprendices de origen español, indio o mestizo a realizar determinadas obras arquitectónicas, pictóricas, escultóricas, retablos, coros, púlpitos, altares, tabernáculos, órganos, dorados, orfebrería, metalurgia y muebles. En los mencionados contratos, no se hace referencia sobre los autores de las obras pictóricas, salvo condiciones de plazos, pago o dimensiones y por lo general no eran firmadas, y al trasladarse a otro lugar o templo, se perdía el rastro.

La influencia italiana irrumpe primero en Lima, con la presencia del maestro Mateo Pérez de Alessio, de ahí busca su encuentro con los artistas cuzqueños, llegando a dominar la escena pictórica más allá de la mitad el Siglo XVII, le siguieron Angelino de Meodoro y el jesuita Bernardo Bitti, el más importante de todos.

El pintor indígena Diego Quispe, alcanza el más alto nivel de la pintura colonial del Siglo XVII, fue tan importante que podría calificarse el siglo XVII como el período “Quispiano”, debido a su influencia en varios pintores destacados de la época y posteriores.

La pintura cuzqueña fue reconocida a mediados del Siglo XVIII, lo que determinó la creación de una industria pictórica, con maestros ayudantes, discípulos y aprendices, su producción se enviaba a Lima, Potosí, La Paz, Chuquisaca (Sucre), Salta y a Santiago de Chile.

El artista cuzqueño va conformando su propio mundo pictórico, que se caracteriza por la ausencia de perspectiva en la composición, dibujo bien delineado y colorido más bien plano, utilizando preferentemente rojos y azules aunque también los ocre y sienas en toda su gama de tonos.

La denominada pintura popular es una expresión genuina del alma indígena que se configura al mezclarse el elemento formal e iconográfico europeo con la expresión autóctona. En cuanto a los materiales, utilizaban telas de yute, lino y sarga, para los bastidores, madera de cedro y aliso, una especie de abedul, unido a media madera sin cuña. Los marcos eran tallados y dorados. La temática, casi en su totalidad de carácter religioso, era inspiración o simplemente copia de grabados de libros o misales, vidas de santos y otras obras de cultura general.

3.2.- Tema central de la obra

El tema central es el de una santa vestida con el hábito de la Orden Dominicana* (túnica blanca, capa negra y rosario) sostenida por dos ángeles en el momento en que recibe los estigmas de Cristo desde un crucifijo sobre un altar. El entorno es el del interior de una habitación y se observa un libro en la parte inferior derecha.

Predominan los tonos siena y destacan algunas zonas en color rojo intenso como en las vestimentas de los ángeles.

Según la escena, la vestimenta de la santa y el libro, lo más probable es que se trate de Santa Catalina de Siena, una santa italiana de la orden dominica y quien fuera inspiración de la primera santa americana, Santa Rosa de Lima.



• Fig. 5. En esta zona se observa un libro, elemento que forma parte de la iconografía de Santa Catalina de Siena debido a sus escritos: Los diálogos, Epistolario, Oraciones y Elevaciones.

* La orden dominicana (del latín: ordo praedicatorum u O. P.) conocida también como orden de predicadores y sus miembros como dominicos, es una orden de la Iglesia católica fundada por Domingo de Guzmán en Toulouse durante la cruzada cátara o cruzada contra los cátaros, y confirmada por el papa Honorio III el 22 de diciembre de 1216.

La orden dominica se destacó en el campo de la teología y doctrina al abrigo de figuras como Alberto Magno o Tomás de Aquino, muchos miembros de la orden tomaron parte de la Inquisición medieval. La orden alcanzó su mayor número de miembros durante la expansión del catolicismo en los territorios de América, África y Asia incorporados a las coronas de Portugal y de España, donde la labor de personajes como Bartolomé de las Casas es recordada por su contribución temprana a la defensa de los derechos humanos. La orden tuvo un declive en la modernidad hasta el siglo XIX, pero pudo recuperar su influencia con el impulso de teólogos como Enrique Lacordaire, participando activamente en el Concilio Vaticano I y desde entonces, contribuyendo al desarrollo del catolicismo contemporáneo. El lema de la orden es *Laudare, benedicere, praedicare* ('alabar, bendecir y predicar').



• Fig. 6. Obra del pintor italiano Pompeo Batoni, el éxtasis de Santa Catalina de Siena.

Fig. 6. [Http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeo_Batoni_-_The_Ecstasy_of_St_Catherine_of_Siena_-_WGA01501.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeo_Batoni_-_The_Ecstasy_of_St_Catherine_of_Siena_-_WGA01501.jpg)

- Fig. 7. Santa Catalina de Siena de Matteo di Giovanni di Bartolo.
También se observa un libro



- Figs. 8 y 9. Estas dos imágenes pertenecen al Convento de Santa Catalina de Siena en Arequipa, Perú.

Fig. 7. <http://www.linternate.com/musee/diaporama/1/7085/musee-du-petit-palais-d-avignon/5/35380/sainte-catherine-de-sienne-recevant-les-stigmates-du-crucifix/>
Figs. 8 y 9. [Http://www.skycrapercity.com](http://www.skycrapercity.com)

4.- Aspectos técnicos

- Bastidor: lígneo (alerce) con ensamble cola de milano. Tiene un travesaño horizontal por la parte central. No tiene chaflán.
- Soporte: Textil, lino
- Capa de preparación: Muy fina
- Capa pictórica: Óleo
- Capa de protección: Goma laca

5.- Estado de conservación

La obra está bastante deteriorada y mal conservada. Presenta deterioros en todos sus componentes.



• Fig. 10. Fotografía con luz transmitida: Se puede observar claramente la cantidad de faltantes y rasgados que presenta el soporte.



• Fig. 11. Fotografía con luz rasante: Se pueden apreciar las irregularidades del soporte debido a los rasgados, faltantes y por la ausencia del travesaño inferior del bastidor.

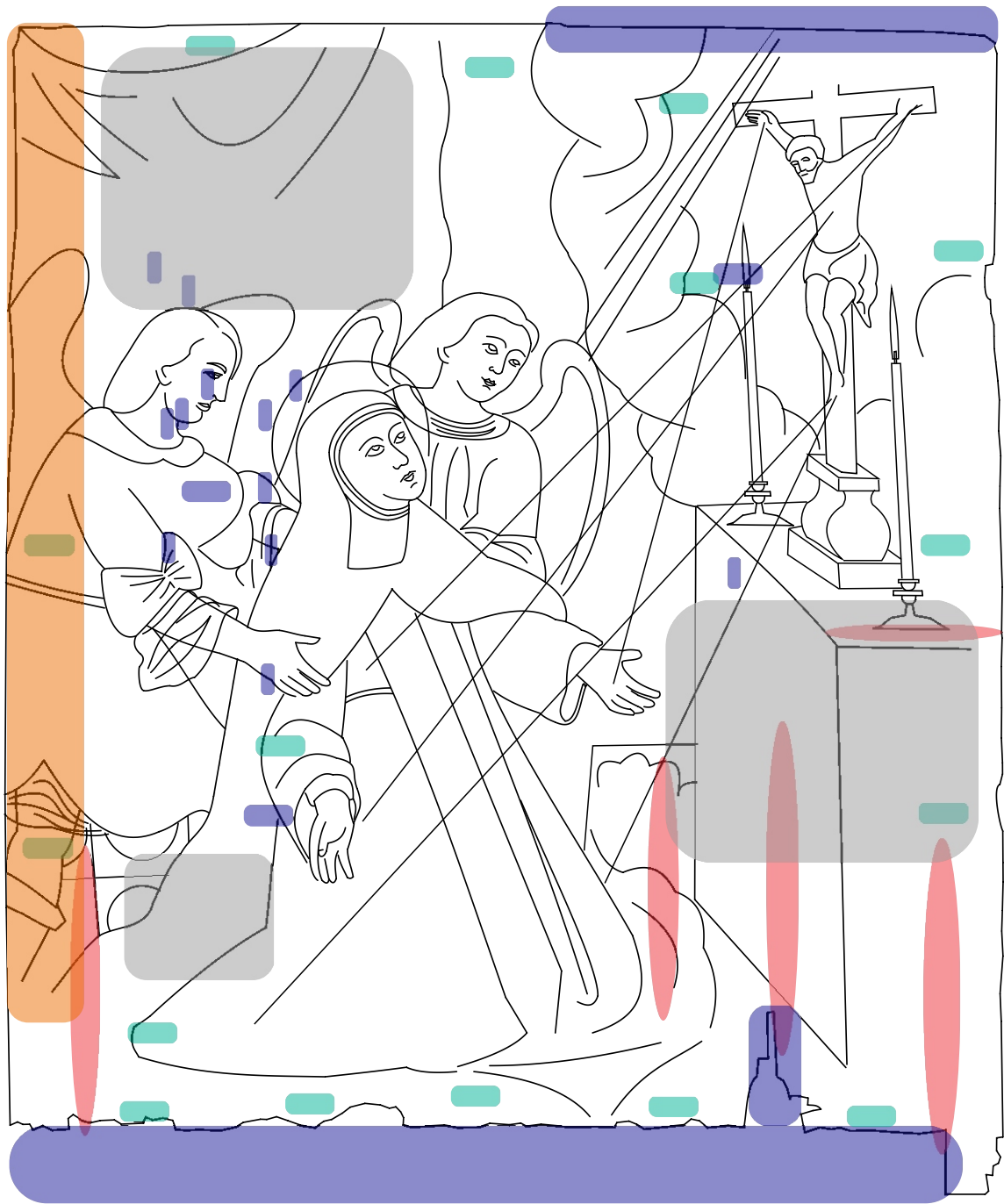


Fig. 12. Diagrama de deterioros

- Decoloración
- Rasgados
- Repintes

- Faltantes
- Cazoletas

5.1.- Bastidor

Le falta el travesaño inferior. No tiene chaflán, presenta una gran cantidad de suciedad, tiene los cantos irregulares.



Fig. 13. Vista general bastidor



Fig. 14. Detalle ensamble

5.2.- Soporte

El soporte textil está seriamente dañado, presenta rasgados en sentido vertical, y horizontal, faltantes, suciedad y deshidratación, hay evidencia de ataque biológico, el lienzo se encuentra adherido y clavado al bastidor y su perímetro es irregular, falta una franja de alrededor de 4,5 cm en el extremo inferior y se encuentra quebradiza e irregular (ondulante).

“Es frecuente encontrar mayores daños en la parte baja de los cuadros, en ocasiones porque han sido abandonados en sótanos con humedades en el suelo.”³

Tiene parches por el reverso de una tela muy gruesa adheridos con cera y puestos de manera arbitraria. Presenta un color café muy oscuro debido a la gran cantidad de suciedad y manchas de humedad.



• Fig. 15. Ataque biológico ha dejado surcos en todas las capas de la obra.



• Fig. 16. Aquí se puede apreciar cómo la tela se encuentra adherida y clavada al bastidor.

³Ana Calvo, Conservación y Restauración de pintura sobre lienzo. Pág. 150.



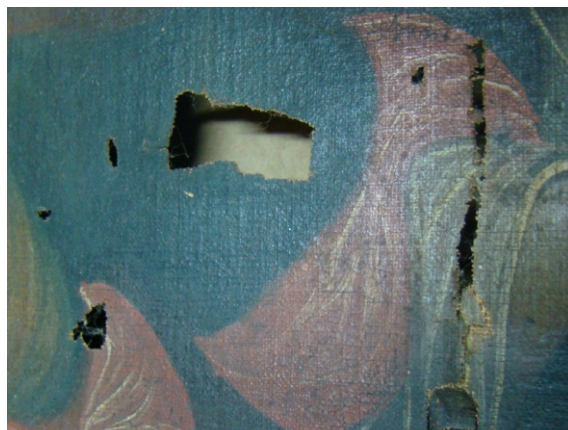
• Fig. 17. Tela quebradiza



• Fig. 18. Rasgado por causa de la falta del travesaño



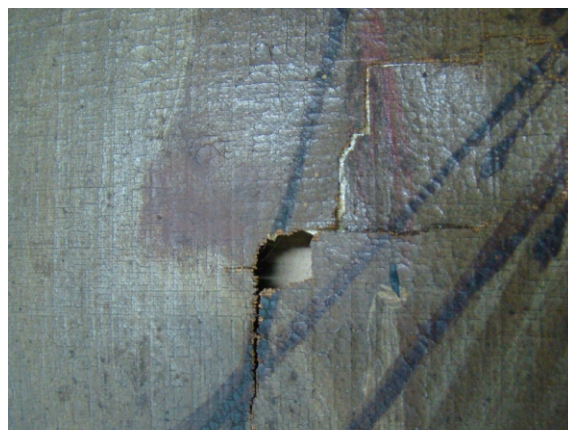
• Fig. 19. Falta parte del bastidor



• Fig. 20 Faltantes



• Fig. 21. Rasgado por causado por un travesaño



• Fig. 22 Faltante y grietas



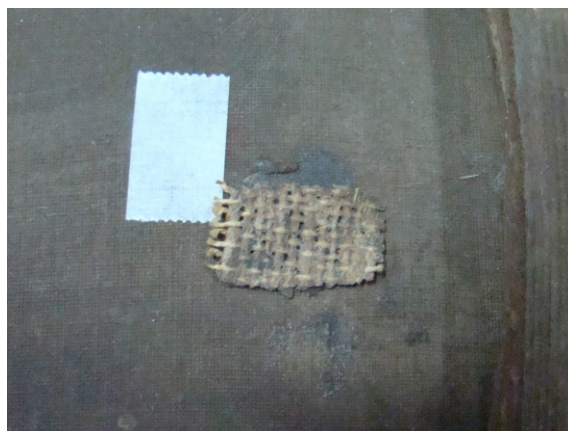
• Fig. 23. Vista reverso 1



• Fig. 24. Detalle vista reverso 2



• Fig. 25. Vista reverso 3



• Fig. 26. Parche 1



• Fig. 27. Parche 2



• Fig. 28. Parche 3

5.3.- Capa pictórica

La capa pictórica se encuentra en regular estado. Presenta un craquelado muy pequeño. Tiene una gran cantidad de repintes, hay faltantes y mucha suciedad superficial. Hay zonas que se encuentran blanquecinas.



• Figs. 29, 30, 31 y 32. Detalles zonas con cazoletas

5.4.- Causas de deterioro

Los materiales orgánicos, como la madera, el lino y los adhesivos, sufren degradación por causa del tiempo y factores ambientales. A lo largo del proceso de envejecimiento pierden su consistencia y elasticidad y dejan de estar en condiciones de sustentar las capas de la

obra. Estos factores sumados a una falta de conservación, han hecho llegar a nuestros días una obra en muy malas condiciones.

El bastidor, a pesar de ser parte importante de la obra, debe ser reemplazado, pues ya no sirve, en el estado de deterioro en que se encuentra no cumple con su propósito de contener al lienzo. Como falta el travesaño inferior, los largueros tendieron a abrirse, causando rasgados en el soporte textil y a su vez, daños en la capa pictórica. El lienzo está adherido y clavado al bastidor en su perímetro, sufriendo daños por acción mecánica, por otra parte, la acción de insectos ha dejado surcos afectando el lienzo y la capa pictórica.

“Los deterioros en la capa pictórica, generalmente se produce por diferencia de comportamiento físico entre los materiales de la obra, por ejemplo, la tela es flexible y sensible a los cambios de humedad, y se mueve, mientras la pintura se vuelve rígida con el paso del tiempo, una vez seca y ante estos movimientos se cuartea y se levanta.”⁴

La suciedad superficial es bastante gruesa en algunas zonas, sobre todo en aquellas donde hay abolsamiento del lienzo y en la parte inferior, produciendo verdaderas costras de polvo seco.

6.- Propuesta de intervención

- Unión provisoria de rasgados
- Protección de la capa pictórica
- Separación del lienzo del bastidor
- Consolidación de la capa pictórica
- Limpieza del reverso
- Unión definitiva de rasgados
- Preparación de la tela para injertos

⁴Ana Calvo. Conservación y restauración de pintura sobre lienzo. Pag. 245.

- Preparación de los moldes para injertos
- Aplicación del injerto parte inferior
- Entelado
- Limpieza del anverso
- Tratamiento de los repintes
- Aplicación de injertos pequeños
- Estucado de lagunas
- Aplicación de barniz de retoque
- Reintegro cromático
- Aplicación de capa protectora final
- Montaje de la obra sobre un nuevo bastidor

7.- Proceso de restauración

Con el propósito de revertir el proceso de deterioro y conservar la obra para un futuro, se realizaron diversas intervenciones sobre la misma, teniendo en cuenta el delicado estado en que se encontraba, siguiendo los principios de restauro y utilizando materiales y procedimientos reversibles.

7.1.-Unión provisoria de rasgados

Por el reverso se realizó una unión provisoria de rasgados, hidratando los bordes de la zona afectada para ordenar los hilos y luego unirlos con cinta adhesiva. Como al bastidor le falta el travesaño inferior, la obra presentaba resistencia a la unión de los rasgados verticales, por lo que se juntaron los largueros con un alambre fino sin tener contacto con el soporte textil para evitar posibilidad de daño a éste, al bajar la resistencia se pudieron unir ambas partes de los rasgados. Se sacaron primero los parches de tela, que no pusieron resistencia alguna. La cinta adhesiva (masking tape) se usó de manera temporal debido a que su adhesivo, con el calor ambiental, se vuelve viscoso, siendo reemplazada después por papel engomado que es más estable. Los parches tuvieron que ser retirados pues están hechos de una tela gruesa, están puestos de manera arbitraria y están sueltos.



• Fig. 33. Extracción de parche con espátula y pinzas



• Fig. 34. Vista general de unión provisoria de rasgados

7.2.- Protección de la capa pictórica - velado

Una vez unidos los rasgados, se protegió la obra con papel japonés de 11 grs. y cola de conejo preparada en una concentración del 6% a bañomaría, con un poco de timol, esparciéndola con una brocha suave sobre el papel en forma de aspa desde el centro hacia los extremos, cuidando de no dejar burbujas y superponiendo una sección de papel sobre la otra.

Este proceso se realizó con el lienzo aun adherido al bastidor, por lo que se utilizó un soporte medianamente blando de la misma altura de los listones.



• Fig. 35. Protección capa pictórica

7-3.- Separación del soporte textil del bastidor

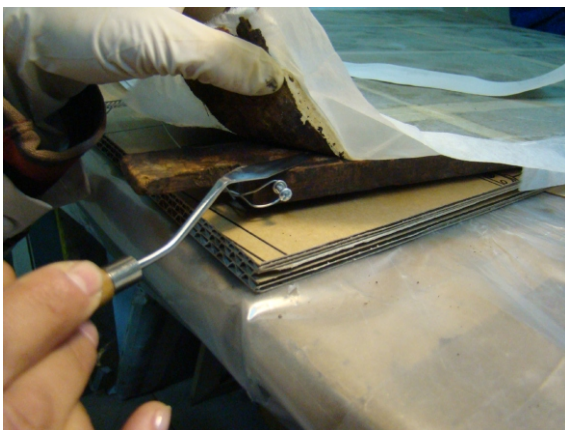
Una vez protegida la capa pictórica se procedió a despegar el soporte textil del bastidor, hidratando de a pequeñas secciones sobre la capa de protección con agua destilada y una brocha suave. Una vez hidratado el papel, se cubrió con papel siliconado y se le aplicó calor con una plancha a baja temperatura. Con este proceso, el adhesivo que une el lienzo con la madera del bastidor, se ablanda y con una espátula fina y flexible, se comienza a levantar cuidadosamente el lienzo. Se utilizó una lámpara con lupa para tener una mejor visión del proceso y evitar dañar la tela con la espátula.



• Fig. 36. Paso 1: Humedecer con agua destilada



• Fig. 37. Paso 2: Aplicar calor con plancha con papel siliconado de por medio



• Fig. 38. Paso 3: Se levanta cuidadosamente con espátula flexible



• Fig. 39. Detalle de la orilla, por el reverso, una vez despegada la tela del bastidor

7.4.- Consolidación de la capa pictórica

Separado el soporte del bastidor, se procedió a la consolidación de la capa pictórica. Debido a la presencia de cazoletas y zonas con desprendimiento, se realizó la consolidación humedeciendo sutilmente con agua destilada el velado y aplicando calor con plancha y papel siliconado de por medio, a temperatura moderada a toda la superficie de la obra. Se dejó con peso uniforme.

7.5.- Limpieza del reverso del soporte textil

Se realizó una limpieza profunda al reverso, puesto que como debe entelarse la obra, no puede quedar atrapada la suciedad entre medio.

Se limpió primero todo el perímetro que estaba adherido al bastidor con CMC. Se retiraron los parches con pinzas, sin el menor esfuerzo y se limpió la cera con que estaban adheridos con papel absorbente y calor.

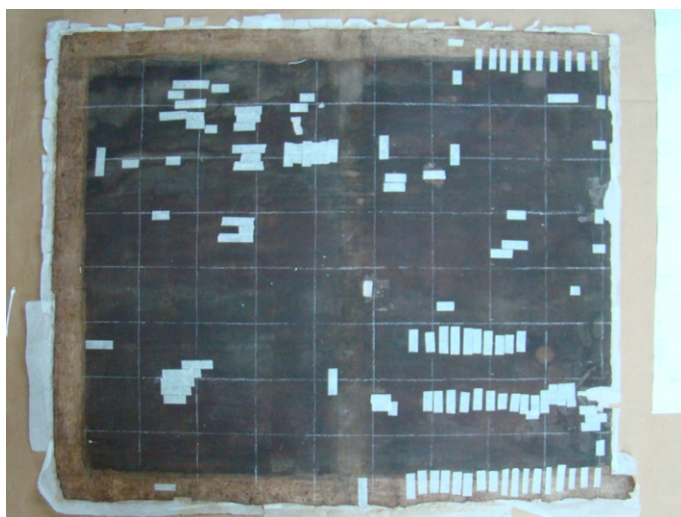


• Fig. 40. Limpieza perímetro, nótase la cantidad de suciedad que se retira



• Fig. 41. Detalle perímetro limpio

Para remover la suciedad del resto del lienzo, se dibujó con tiza una cuadrícula de 8 x 8 cm (en forma de damero) para ir limpiando uno por medio, para no generar tensiones, se utilizó un gel de carboximetilcelulosa (CMC), que aporta humedad sin mojar, dejando actuar unos minutos para ablandar la suciedad, se fue retirando con un bisturí curvo sin filo en ambos sentidos de las fibras. Se dejó cubierta toda la obra con papel siliconado y peso, ya que la humedad aplicada sirvió también para devolver en parte la flexibilidad de la tela y llevar al plano al lienzo.



• Fig. 42. Dibujo de la cuadrícula con tiza



• Fig. 43. Proceso de limpieza con CMC

7.6.- Unión definitiva de rasgados

7.6.1.- Preparación de suturas

Se utilizó tela poliéster multifibra que es muy firme y fina. Se desflecó una sección lineal de 2 cm aprox. y se destorcieron los hilos con un bisturí sin filo de manera de dejarlos casi imperceptibles al tacto, esta característica es de suma importancia para no dejar marcas en el anverso de la obra.

7.6.2.- Aplicación de suturas

Una vez secas al tacto, se cortan las suturas del largo que se necesite. Como los rasgados estaban cubiertos con papel engomado, fue retirado humedeciéndolo con CMC, lo que lo reblandece y hace muy fácil su retiro, se limpia la zona y se presenta la sutura, se cubre con papel siliconado o melinex, se aplica calor con espátula térmica y se presiona hasta que el calor se vaya, recién ahí se levanta el papel siliconado o el melinex y la sutura ya está adherida.



• Fig. 44. Papel humedecido con CMC



• Fig. 45. Papel reblandecido con la CMC



• Fig. 46. Rasgado limpio



• Fig. 47. Presentación de la sutura



• Fig. 48. Aplicación de calor y presión



• Fig. 49. Sutura adherida

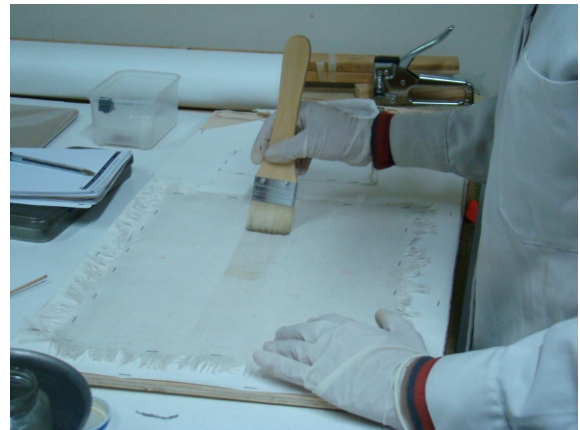
7.7-. Preparación de la tela para la realización de los injertos

Como el soporte de la obra es un lino muy fino, se utilizó un lino muy similar para la preparación de los injertos. Se lavó varias veces con jabón neutro para sacar el apresto. Como el color de la tela de la obra ya presenta un color que evidencia el paso del tiempo, es decir no está del mismo color que una pieza de lino nueva, se procedió a teñir la tela nueva en una solución de agua caliente con café y sal hasta tomar un color similar, se dejó estilar, se planchó y aun un poco húmeda se fijó con corchetes, medianamente tensa, a una tabla forrada en papel siliconado y se aplicó un mucílago de cola de conejo al 6% a modo de tapaporos.

Se preparó un imprimante (estuco) con la siguiente fórmula:

Se hidratan 60 grs de cola de conejo 1 litro de agua destilada.

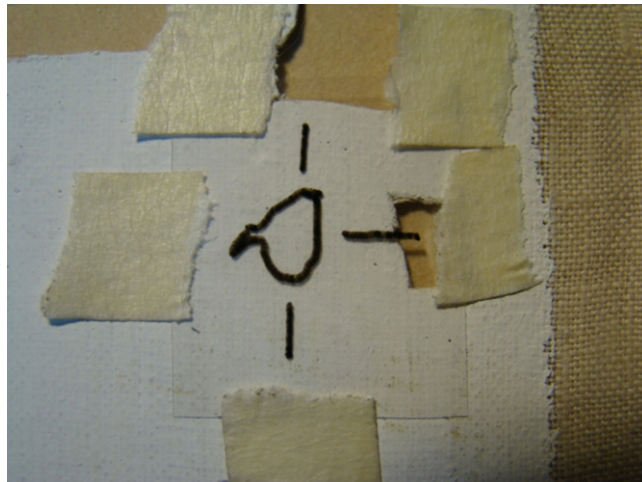
Se retira una porción de la solución, se agrega una porción igual de creta, otra de óxido de zinc, más una parte de agua, se agrega un poco de timol para evitar riesgo de ataque biológico. Se mezcla todo a bañomaría hasta formar una mezcla homogénea de color blanco. Se aplica un par de manos de esta mezcla en caliente sobre la tela preparada, con brocha y de manera homogénea, dejando secar entre una mano y otra.



• Figs. 50 y 51. Preparación de la tela

7.8.- Preparación de los moldes para los injertos

Se dibujó un molde de cada faltante en mica transparente con un plumón muy fino para obtener la mayor cantidad de detalles posible, se marcó también la dirección de los hilos para que los injertos queden paralelos a las fibras, se recortaron y se montaron sobre los faltantes para asegurar el calce. Los moldes de mica se traspasaron a la tela ya preparada y se fueron cortando con bisturí.



• Figs. 52 y 53. Es importante marcar la dirección de las fibras en el molde

7.9.- Adhesión de injerto parte inferior

Primero se adhirió el injerto más grande, el correspondiente a la parte inferior del cuadro, con la misma técnica que se utilizó en la unión de rasgados, es decir con las suturas preparadas con tela poliéster multifibra y adhesivo termoadherente. Los demás injertos, los de menor tamaño, se aplicaron por el anverso, sobre el entelado, como se detalla más adelante.



• Fig. 54. Detalle del calce



• Fig. 55. Vista general con el injerto adherido

7.10.- Entelado

“Entre las causas más importantes que determinan la necesidad de entelar una obra, está el debilitamiento por envejecimiento u otros motivos, de la tela original, por encontrarse ésta en un estado frágil o crítico que hace peligrar la conservación de la obra; o la existencia de numerosas roturas y desgarros; o la ausencia de bordes para el montaje”⁵.

En este caso, debido a que el soporte reúne todas las características necesarias para realizar un entelado, se justifica su realización.

7.10.1.- La tela

Para el entelado se buscó una tela que fuera resistente y que proporcionara la estabilidad necesaria a la tela original tan dañada. Para este caso se eligió una tela sintética de fibra de poliéster serigráfica monofilamento (PET 68/55)*, que presenta una buena estabilidad dimensional, no se altera con la humedad, es hidrófuga, resiste a los cambios de temperatura y humedad, las abrasiones, los ácidos y los disolventes orgánicos. Para efectuar entelados, este tipo de tejido presenta la ventaja de responder muy bien al uso de adhesivos sintéticos.

Por todas estas características, el uso de la tela poliéster en el entelado, evitará que la tela original de la obra sufra con las alteraciones de humedad ambiental manteniéndola estable.

*68 hilos por cm², 55 micras.

⁵Ana Calvo, Conservación y restauración, Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z. Pág. 86.

7.10.2.- El adhesivo

Se utilizó un adhesivo sintético reversible y soluble en agua, Beva Gel. Una de sus características es que para su activación se necesita calor a mediana temperatura, lo que para el estado en que se encontraba la obra, es menos dañino para ella.



• Fig. 56. El adhesivo sin diluir

7.10.3.- Pruebas de adhesión

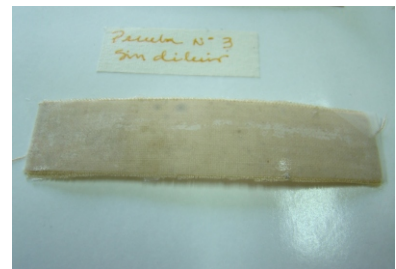
Se hicieron tres pruebas de adhesión, una con el adhesivo disuelto en 2 partes de agua y 1 de adhesivo, otra prueba 1 parte agua y 1 de adhesivo y otra con el adhesivo al 100%, sin diluir, ésta fue la elegida pues los resultados fueron mejores con el adhesivo sin diluir.



• Fig. 57. Prueba N° 1



• Fig. 58. Prueba N° 2



• Fig. 59. Prueba N° 3

7.10.4.- Preparación de cama soporte

Se cubrió una tabla de dimensiones mayores al de la obra con hojas de diario intercaladas hasta dejar una superficie medianamente blanda, luego se cubrió con nylon grueso corcheteándolo a la madera.



• Fig. 60.Cama soporte

7.10.5.- Preparación de la tela

La tela serigráfica es muy suave y lisa por lo que su poder de adhesión a otra tela es bajo, por este motivo, se lijó muy suavemente con lija muy fina para desgastarla y dejarla algo áspera y así tener una mejor adherencia con la tela de la obra.

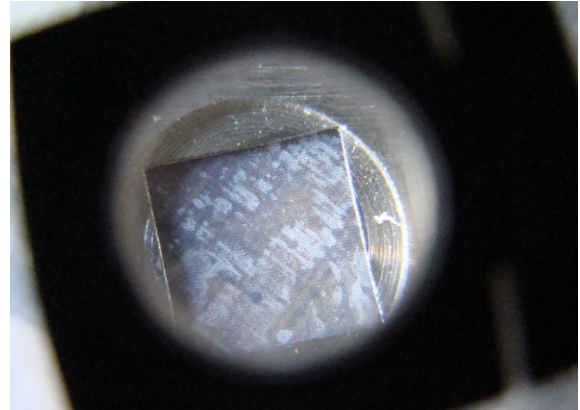
7.10.6.- Procedimiento

Se puso la obra sobre el anverso hacia abajo, la tela poliéster se fijó a la cama soporte por uno de sus lados para evitar que se moviera. Se aplicó el adhesivo a la obra con una espátula de manera uniforme y sin grumos, se extendió la cara áspera de la tela poliéster sobre la obra con el adhesivo y se aplicó presión uniformemente con plancha a temperatura media, desde el centro hacia afuera sacando las burbujas con papel siliconado de por medio.

Las burbujas que no salieron con plancha, se trataron localmente aplicando un poco de adhesivo a través del entelado, humedad, calor y presión. Este procedimiento devolvió a la obra la estabilidad y la elasticidad del soporte textil.



• Fig. 61. Presentación



• Fig. 62. Burbuja trabajada



• Fig. 63. Entelado finalizado

7.11.- Limpieza del anverso

7.11.1.- Retiro del papel de protección (o velado)

Una vez estabilizado el soporte textil con el entelado, se comenzó a retirar el papel de protección humedeciendo un algodón con agua destilada, de inmediato se nota cómo el papel se lleva una buena parte de la suciedad superficial.



• Figs. 64 y 65. Retiro papel de protección

7.11.2.- Pruebas de solventes

Para la limpieza y retiro del barniz de la capa pictórica, se hicieron pruebas con varios solventes en distintas zonas:

- White Spirit: No hubo resultado positivo
- Alcohol etílico + Trementina (1:1): No hubo resultado positivo.
- Tolueno + Alcohol etílico (1:1): No hubo resultado positivo
- Amoniaco al 1% en Agua destilada: no hubo resultado positivo
- Alcohol etílico al 100%: si hubo resultado positivo.

Debido al buen resultado en las pruebas, se utilizó alcohol etílico para el retiro del barniz, humedeciendo hisopos de algodón y rodándolos sobre la superficie por zonas de volumen y/o de color sin marcas ni bordes perfectos. Este procedimiento se realizó tomando en cuenta que la obra tiene alrededor de 300 años, por lo que ya tiene una pátina resultado de

su exposición a factores ambientales y como decía Goya “El tiempo también pinta”⁶

Una vez retirado el barniz, se comenzó con una limpieza enzimática con la ayuda de un bisturí y lupa, pues, la suciedad que quedaba eran deyecciones de insectos y polvo acumulado por años que no salía con solvente alguno. Al reblandecer la suciedad con las enzimas, se pasó muy suavemente un bisturí gastado con movimientos circulares. En zonas donde la capa pictórica se encontraba más frágil, sólo se limpió con algodón y enzimas, neutralizando después con un hisopo humedecido en agua destilada.



- Figs. 66 y 67. Resultado positivo del alcohol etílico en la remoción del barniz

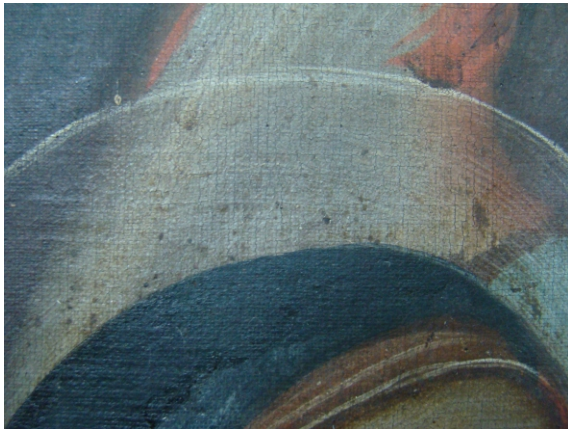
⁶ Frase mencionada en el libro de Ana Calvo, Restauración y conservación de pintura sobre lienzo. Pág. 50.



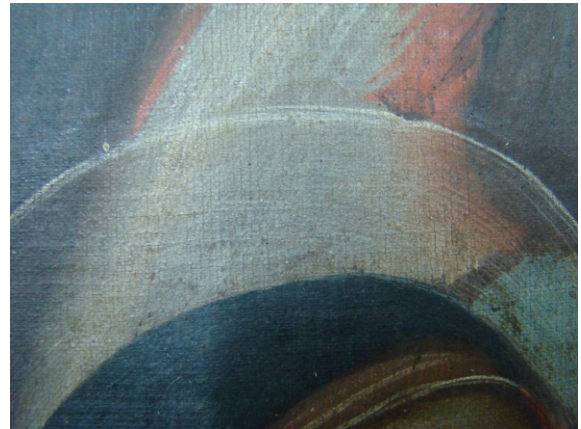
• Fig. 68. Muestra N° 1 Antes de la limpieza



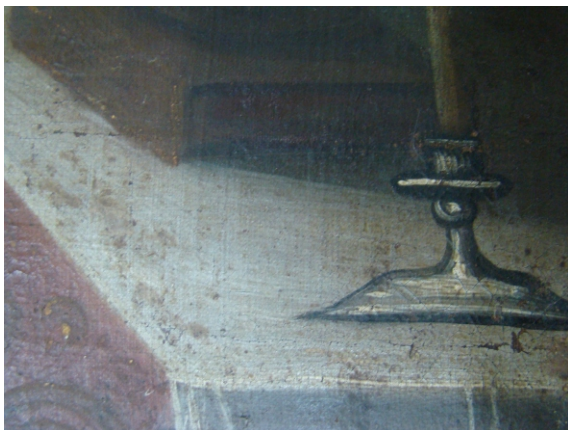
• Fig. 69. Muestra N° 1 Después de la limpieza



• Fig. 70. Muestra N° 2 Antes de la limpieza



• Fig. 71. Muestra N° 2 Después de la limpieza



• Fig. 72. Muestra N° 3 Antes de la limpieza



• Fig. 73. Muestra N° 3 Después de la limpieza

7.11.3.- Tratamiento de los repintes

La capa pictórica presenta una gran cantidad de repintes, muchos de ellos se confunden con la obra misma ya que han sido realizados a pinceladas imitando la técnica de la pintura. Estos repintes, si bien no están hechos de acuerdo a los principios del restauración, son antiguos y ya son parte de la obra y la remoción de cada uno de ellos, sería una presión adicional que podría dañar aun más la pintura. Debido a esto, se ha decidido eliminar sólo aquellos que se notan demasiado y que ensucian la imagen.

Se utilizó una mezcla de tolueno y alcohol etílico en proporción 1:1, que removió fácilmente los repintes con la ayuda de un bisturí y lupa.



• Fig. 74. Resultado positivo de la mezcla en la remoción del repinte



• Fig. 75. Avanzando en el retiro



• Fig. 76. Se fue avanzando con la ayuda de un bisturí



• Fig. 77. Bajo el repinte había una pequeña grieta que se reintegró con puntillismo

7.12.- Adhesión de los injertos pequeños

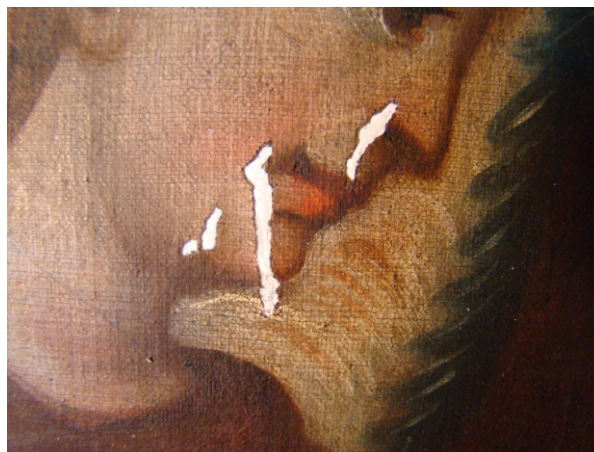
Los injertos ya preparados y recortados, se adhirieron por el anverso sobre la tela del entelado. Se utilizó Beva Gel, aplicando calor con plancha y dejando con peso. Las orillas se nivelaron aplicando estuco calentado a bañomaría con pincel triple 0, los rebases se limpiaron con hisopo y agua destilada.



• Fig. 78. Injerto adherido

7.13.- Estucado de lagunas

Se utilizó el mismo estuco preparado para la realización de injertos. Se aplicó calentado a bañomaría con pincel triple 0 y se nivelaron pasando un corcho con un melinex entre medio, los rebases también se limpiaron con hisopo y agua destilada.



• Fig. 79. Laguna estucada

7.14.- Aplicación de barniz de retoque

Con el objeto de separar el original del reintegro cromático, se aplicó sobre los injertos y lagunas ya estucadas, Barniz de Retoque Windsor & Newton con pincel triple 0.

7.15.- Reintegro cromático

El reintegro cromático se realizó con Maimeri y con la técnica del rigatino en las lagunas más grandes y con puntillismo en las más pequeñas con pincel triple 0, 0 y 1.



• Fig. 80. Dando un color base mediante rigatino



• Fig. 81. Reintegro terminado



• Fig. 82. Reintegro cromático finalizado

7.16.- Montaje de la obra en un nuevo bastidor

Dado que el bastidor original no está en condiciones de dar soporte seguro a la obra, se realizó un nuevo bastidor. Debido al irregular contorno del lienzo, hubo que perder parte de la orilla, doblándola por el canto aplicando calor con espátula térmica y papel siliconado de por medio, para poder darle una forma recta, por lo que el bastidor se hizo un poco más angosto que el original.

Una vez dada la forma final del lienzo, se engrapó al bastidor con la ayuda de una pinza.

7.17.- Aplicación de capa de barniz final

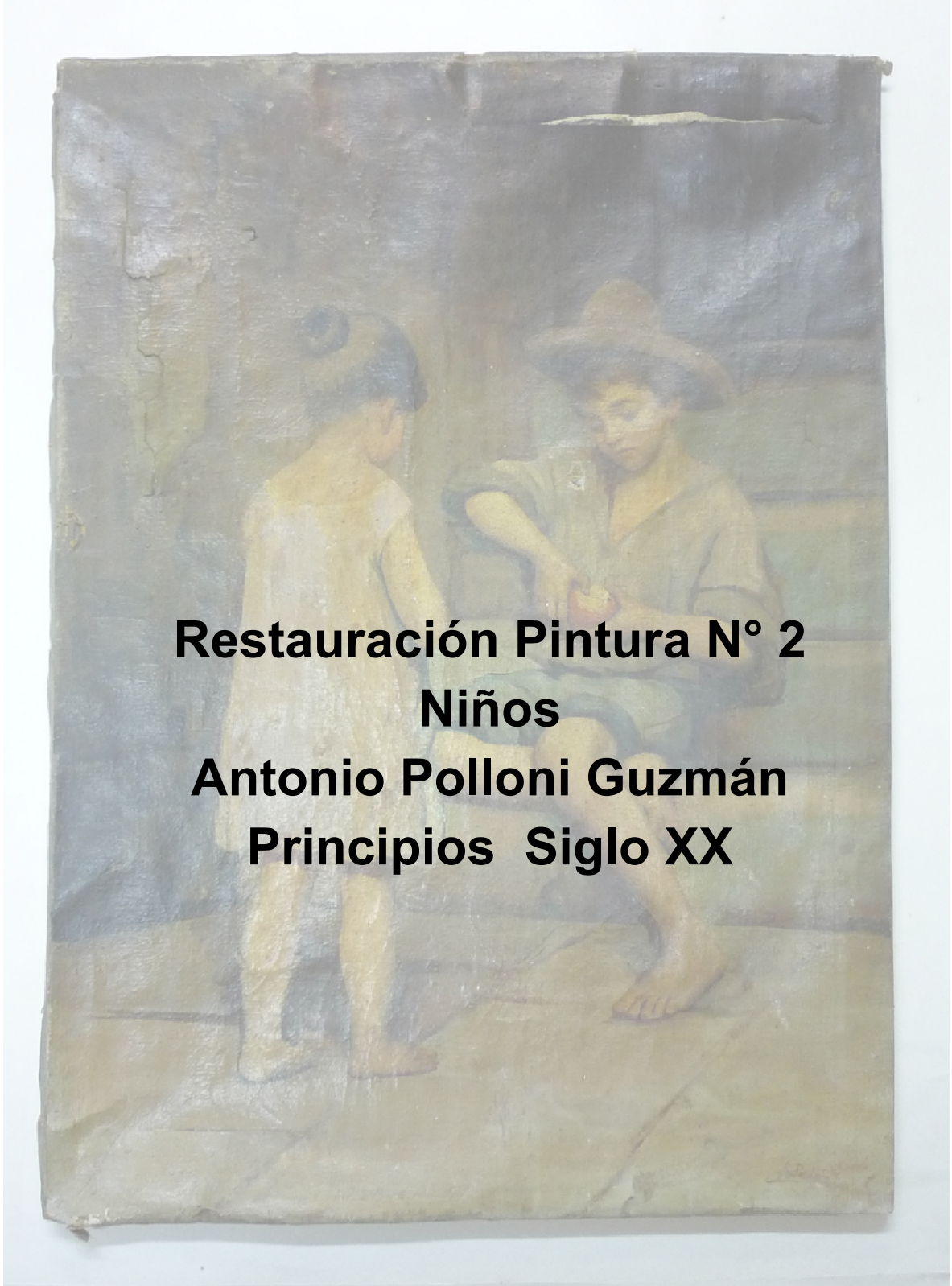
Con el objeto de dejar la obra protegida contra la suciedad superficial, se aplicaron dos manos de barniz mate Windsor & Newton.



• Fig. 83. Aspecto general de la obra antes de su restauración



• Fig. 84. Aspecto general de la obra después de su restauración



Restauración Pintura N° 2
Niños
Antonio Polloni Guzmán
Principios Siglo XX

Pintura N° 2 Niños

1.- Ficha técnica



• Fig. 85. Foto inicial anverso



• Fig. 86. Foto inicial reverso

- Sellos: No tiene
- Autor: A. Polloni G.
- Época: Principios del Siglo XX
- Tema: Costumbrista
- Título: No tiene
- Fecha: No tiene
- Estado de conservación: Regular
- Medidas: 45,5 cm. x 64 cm. Sin marco.
- Técnica: Óleo
- Restauradora: Paola Raggio
- Propietario: Familia Parodi Mürre

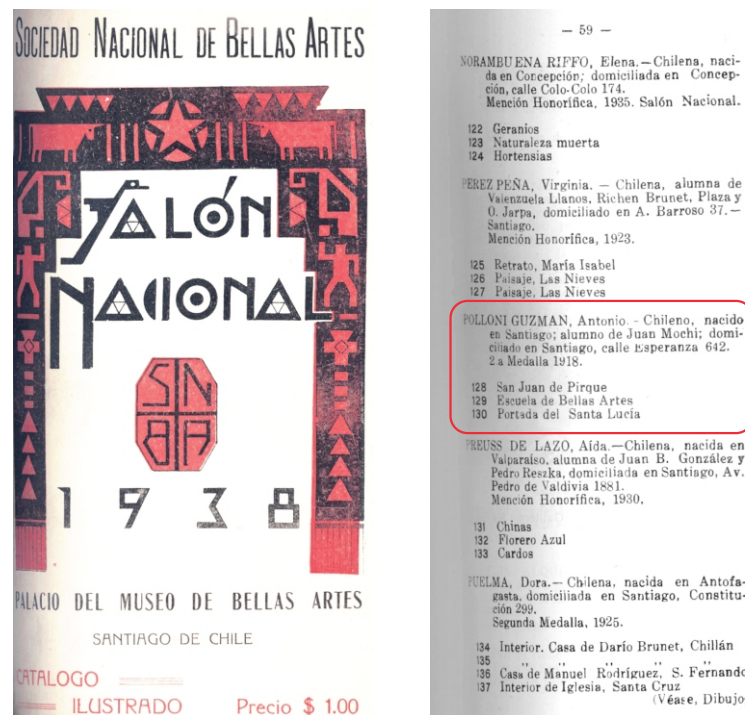
2.- Introducción a la obra

Estando en casa de Andrés Parodi, en una reunión de amigos de la Escuela de Diseño de la UTEM, me acerqué a ver este cuadro que colgaba del muro en un cuarto del patio, atiborrado de recuerdos y libros viejos, se veía en un tono ocre oscuro, una de sus esquinas colgaba hacia adelante y tenía un gran rasgado en la parte superior derecha, le ofrecí restaurarlo para mi memoria y me lo pasó de inmediato.

3.- Aproximación histórica y compositiva

El tema central son dos niños, descalzos, en actitud de compartir una naranja. La niña de espaldas, tiene un vestido rosado y sólo un calcetín, el niño, vestido de camisa ancha y pantalón doblado por sobre las rodillas, está sentado en los peldaños de una escalera, tiene la fruta en la mano en una actitud de pelarla. Da la impresión de que la niña está esperando su porción de la fruta.

El autor de la obra, Antonio Polloni Guzmán, nació en Santiago, estudió leyes y posteriormente se recibió de profesor secundario de arte. Fue alumno de Juan Mochi (maestro también de destacados pintores chilenos como Alberto Valenzuela Llanos, Pedro Lira y Juan Francisco González) recibiendo la 2ª medalla en 1918 del Salón Nacional del Museo de Bellas Artes. Se menciona en el catálogo Ilustrado del Museo Nacional de Bellas Artes de 1938 con 3 obras. Falleció en Santiago en 1941.



• Fig. 87. Catálogo Ilustrado Salón Nacional Museo de Bellas Artes 1938

Fig. 87. www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC003653



• Fig. 88. Matrimonio Polloni Morgado



• Fig. 89. Don Antonio Polloni Guzmán

• Figs. 88 y 89. [Http://www.pollonidesign.com/geneologia/antonio_polloni_guzman.html](http://www.pollonidesign.com/geneologia/antonio_polloni_guzman.html)

4.- Aspectos técnicos

- Bastidor: Lígneo (pino). No tiene chaflán.
- Soporte: Textil, algodón
- Capa de preparación: Si tiene
- Capa pictórica: Óleo
- Capa de protección: Goma laca

5.- Estado de conservación

Su estado de conservación es regular. La tela está rígida y deshidratada, se observan rasgados, grietas, faltantes, repintes y el barniz está muy oxidado. El bastidor es deficiente y está curvado .










• Fig. 90. Fotografía luz rasante



• Fig. 91. Fotografía luz transmitida



• Fig. 92. Diagrama de deterioros

- | | | |
|---|---|---|
|  • Repinte |  • Grietas soporte |  • Grietas capa pictórica |
|  • Rasgados |  • Lagunas | |
|  • Faltantes |  • Suciedad superficial y oxidación del barniz | |

5.1.- Bastidor

Está completo, en su parte inferior es más ancho que la superior y el larguero izquierdo presenta una curvatura hacia adentro. Las tachuelas están en su totalidad, oxidadas.



• Fig. 93. Vista general bastidor



• Fig. 94. Detalle ensamble

5.2.- Soporte

El soporte textil está, en general, en buenas condiciones, aunque bastante deshidratado. Por el anverso presenta un rasgado horizontal en la parte superior derecha, una grieta vertical arboriforme en la parte superior izquierda, algunos faltantes. Por el reverso, presenta parches de cartón, bastante suciedad, salpicaduras de pintura y manchas de humedad. Al separar el lienzo del bastidor, se pudo advertir la gran cantidad de tierra acumulada en la parte inferior, entre el bastidor y la tela.



• Fig. 95. Rasgado horizontal



• Fig. 96. Grieta arboriforme



• Fig. 97. Parche de cartón



• Fig. 98. Terrario entre la tela y el bastidor

5.3.- Capa pictórica

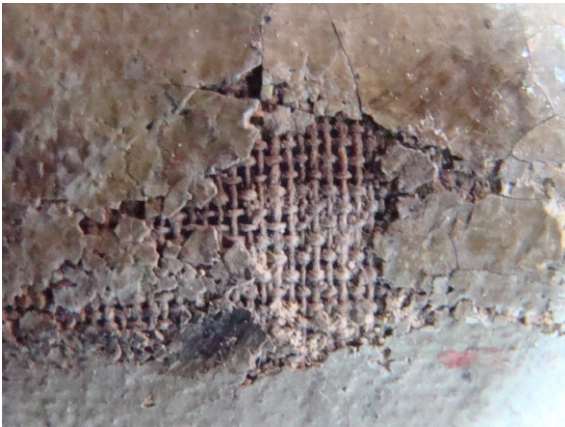
La capa pictórica se encuentra agrietada y sucia, presenta un gran repinte en la zona del vestido de la niña y otro en la zona del rasgado horizontal superior.



• Fig. 99. Grietas en el brazo del niño



• Fig. 100. Grietas en el brazo de la niña



• Fig. 101. Faltante zona de la orilla inferior



• Fig. 102. Faltante zona de la orilla superior izquierda

5.4.- Causas de deterioro

En general las causas de sus deterioros son de origen mecánicos, como golpes, que han generado los rasgados y las grietas en el soporte textil. El oxígeno ha oxidado la capa protectora dándole ese tono verdoso a la obra, y la humedad ambiental ha dejado manchas por el reverso y ha causado abolsamiento en el soporte textil.

6.- Propuesta de intervención

- Separación del lienzo del bastidor
- Aspirado del reverso
- Unión provisoria de rasgados
- Llevar al plano el soporte
- Protección y consolidación de la capa pictórica
- Limpieza del reverso
- Unión definitiva de rasgados
- Entelado de bordes
- Limpieza de la capa pictórica y retiro de repintes
- Aplicación de estuco en las lagunas
- Aplicación de barniz de retoque
- Reintegro cromático
- Montaje sobre un nuevo bastidor
- Aplicación de una nueva capa de protección

7.- Proceso de restauración

Se realizaron diversas intervenciones en la obra para devolverle, en la medida de lo posible, su color luminoso y apariencia original.

7.1.-Separación del soporte del bastidor

Se sacaron cuidadosamente las tachuelas con una herramienta (pata de cabra) interponiendo un trozo de cartón entre la tela y la herramienta para no causar marcas en el lienzo.

7.2.- Aspirado del reverso

Debido a la gran cantidad de polvo acumulado en el reverso, se realizó una limpieza con aspiradora en baja potencia y brocha, los parches de cartón se humedecieron con CMC y se retiraron con pinzas.



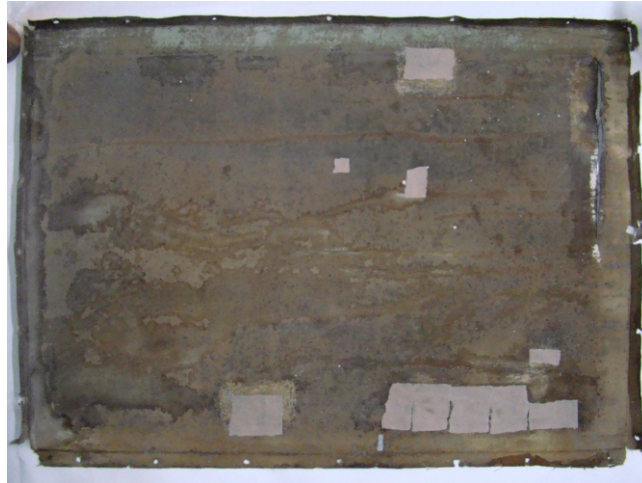
• Fig. 103. Aspirado reverso



• Fig. 104. Remoción parche de cartón con CMC

7.3.- Unión provisoria de rasgados

Se unieron los rasgados con papel engomado, de manera provisoria, humectando las orillas con agua destilada para ordenar las fibras desgarradas.



• Fig. 105. Unión de rasgados

7.4.- Llevar al plano el soporte

Las orillas se humedecieron con agua destilada y se plancharon con papel siliconado de por medio y se dejó toda la obra con peso uniforme.



• Fig. 106. Llevando al plano las orillas

7.5.- Velado y consolidación de la capa pictórica

Ya plano el soporte textil, se cubrió la capa pictórica con papel japonés cortado a mano para no dejar marcas, en trozos rectangulares intercalados y se aplicó cola de conejo al 6% con brocha en forma de aspa, del centro hacia fuera, sin dejar burbujas.

Como la capa pictórica no tiene empastes, se pasó una plancha a mediana temperatura con papel siliconado de por medio, a toda la superficie, poniendo énfasis en aquellas zonas donde la capa pictórica estaba levantada.



• Fig. 107. Realización del velado



• Fig. 108. Obra protegida

7.6.- Limpieza del reverso

Una vez consolidada la capa pictórica, se llevó a cabo la limpieza del reverso, dibujando una cuadrícula con tiza para ir limpiando cuadro por cuadro para no generar tensiones. Se utilizó nuevamente CMC y bisturí sin filo pasándolo suavemente en el mismo sentido de la trama y urdimbre.



• Fig. 109. Detalle limpieza



• Fig. 110. Limpieza reverso terminada

7.7.- Unión definitiva de rasgados

Los rasgados y grietas se unieron de manera definitiva, aunque reversible, con suturas realizadas en tela de visillo con Beva 371, aplicadas por el reverso con espátula térmica con melinex de por medio, reemplazando al papel engomado que fue puesto de manera provisoria.



• Fig. 111. Papel engomado con CMC



• Fig. 112. Se limpian restos de adhesivo



• Fig. 113. Presentación sutura



• Fig. 114. Fijación de la sutura con espátula térmica

7.8.- Entelado de bordes

Los bordes presentan faltantes y están bastante deteriorados debido a la oxidación de las tachuelas entre otras causas, por lo que se requiere realizar un entelado de bordes.

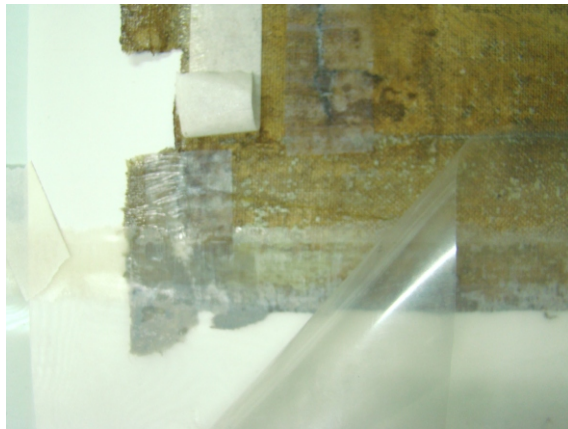
Se demarcó el área a trabajar con cinta adhesiva. Para las bandas se utilizó tela serigráfica de poliéster monofilamento, que es muy firme y estable, a la que se le desflecó una franja de poco menos de un centímetro; se aplicó Beva Gel sin diluir a los flecos y a las orillas de la tela, se juntaron ambas partes y se fijaron con espátula térmica, quedando muy firmes.



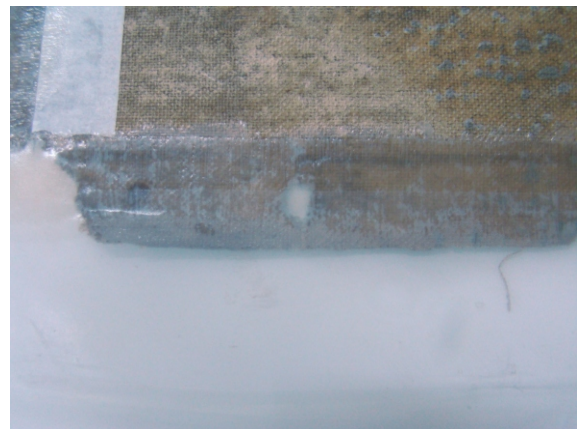
• Fig. 115. Área demarcada



• Fig. 116. Presentación de los bordes



• Fig. 117. Aplicación de calor con mylar de por medio



• Fig. 118. Bordes adheridos

7.9.- Limpieza de la capa pictórica y retiro de repintes

Una vez terminados los procedimientos practicados al reverso, se comenzó la limpieza de la capa pictórica.

Se retiró el papel protector humedeciéndolo con agua destilada y retirándolo con cuidado. En algunas zonas el papel sacó parte de la suciedad superficial, poniendo en evidencia un colorido luminoso y claro.



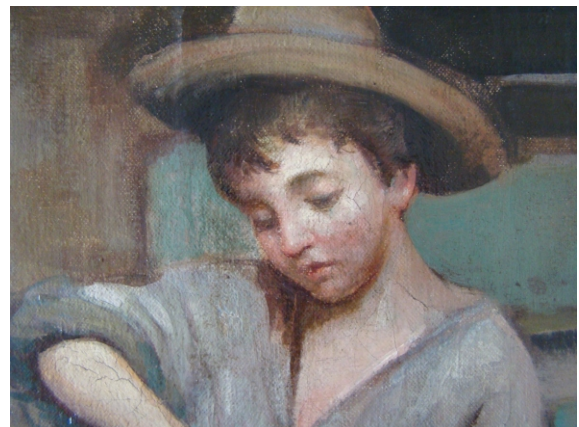
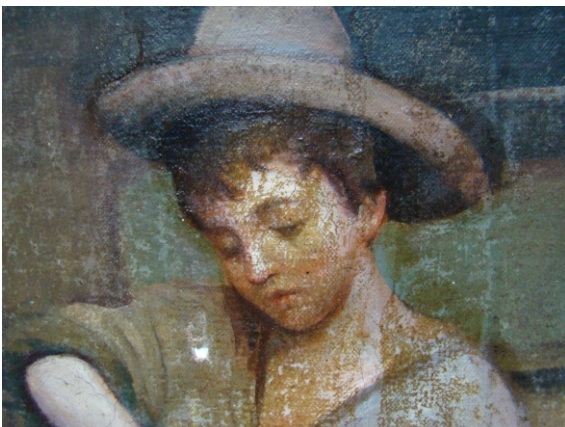
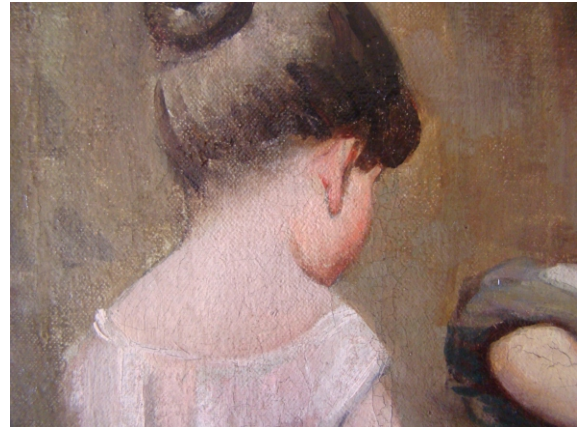
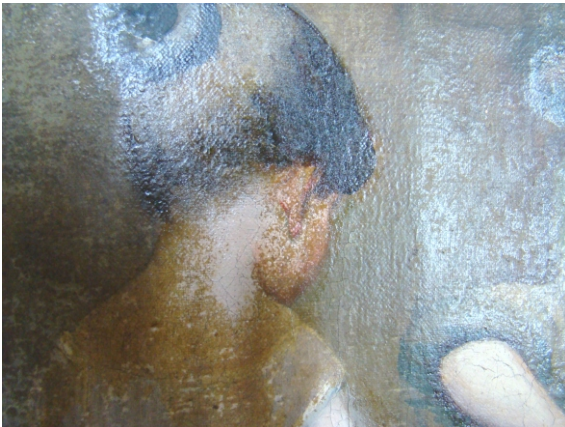
- Figs. 119 y 120. Se puede apreciar el color claro de la piel bajo el barniz oxidado

Para remover la capa de barniz oxidado, se probaron varios solventes y una vez más, el que dio mejor resultado fue el alcohol etílico (etanol).



• Figs. 121 y 122. Algodones utilizados en la limpieza

Hubo zonas donde hubo que ayudarse de un bisturí y una lupa, ya que el barniz había formado verdaderas costras.



• Figs. 123, 124, 125 y 126 Demostración del antes y después de la limpieza del barniz

Como ya había mencionado, en la parte central del vestido de la niña, presentaba un gran repinte, que destacaba por sobre el color suave del resto de la vestidura, formando una mancha oscura e interfiriendo en la estética de la imagen, por lo que se decidió retirarlo. A medida que se fue retirando con la ayuda de un bisturí, comenzó a aparecer color piel y barniz bajo el repinte. Mayor fue la sorpresa cuando me encontré con que el vestido de la niña estaba totalmente abierto por la espalda. Es difícil saber si quien hizo el repinte fue el propio autor de la obra, en un acto de arrepentimiento o alguien que dominado por un sentimiento de pudor, quiso cubrir la espalda de la niña. La sombra del vestido proyectada en las piernas, también se retiró, ya que también era un repinte, y sin vestido por la espalda, no debería haber sombra. "En las pinturas el repinte produce modificaciones al gusto de la época y actualizaciones en la iconografía".⁷



• Fig. 127 En el proceso de limpieza del barniz, apareció más notoriamente el repinte



• Fig. 128 Se puede apreciar el color piel bajo el repinte

⁷Ana Calvo. Conservación y restauración de pintura sobre lienzo. Pág. 36.



• Fig. 129 Se puede apreciar una capa de barniz entre el repinte y la capa pictórica



• Fig. 130 Limpieza del barniz y retiro de repintes concluida

7.10.- Aplicación de estuco en las lagunas

Son pocos los faltantes en la capa pictórica y se encuentran casi en su totalidad en la parte inferior de la obra, en la orilla, salvo pequeñas roturas que presenta en zonas muy puntuales.

Se utilizó el mismo estuco preparado para la Pintura N° 1 y se aplicó con pincel triple 0 calentado a bañomaría. Se aplanó con un corcho y melinex de por medio. Lo que pudiera haber pasado a la pintura, se retiró con hisopo de algodón humedecido en agua destilada.



• Fig. 131 Aplicación de estuco



• Fig. 132 Limpieza del rebase



• Figs. 133 y 134 Otras zonas con aplicación de estuco

7.11.- Aplicación de barniz de retoque

Con el objeto de separar el original del reintegro cromático, se aplicó una mano de Barniz de Retoque Windsor & Newton sobre las lagunas ya estucadas, con pincel N° 0.

7.12.- Reintegro cromático

El reintegro cromático se realizó con Maimeri y con la técnica del rigatino en las lagunas más grandes y con puntillismo en las más pequeñas con pincel triple 0.



• Figs. 135 y 136 Rigatino al comienzo y terminado en zona de la orilla



• Figs. 137 y 138 Rigatino al comienzo y terminado en zona del niño

7.13.- Montaje en un nuevo bastidor

Dado que el bastidor original no cumple con las exigencias técnicas para dar soporte a la obra, se realizó uno nuevo. Hubo que doblar las orillas con una espátula térmica con papel siliconado de por medio para acomodar el lienzo a los cantos del nuevo bastidor.

Una vez amoldado el soporte, se engrapó al bastidor con la ayuda de una pinza.



• Fig. 139 Amoldando los bordes



• Fig. 140 Bordes amoldados



• Fig. 141 Engrapando el soporte al bastidor

7.14.- Aplicación de una nueva capa de barniz protector

Se dieron dos manos de barniz mate Windsor & Newton para proteger la obra de suciedad ambiental y con el objetivo de dar intensidad a los colores.



• Fig. 142 Vista general antes de la restauración



• Fig. 143 Vista general después de la restauración



Restauración Pintura N° 3
Retrato Gabriela Cruzat
Claudio Bravo
1961

Pintura N° 3 Retrato Gabriela Cruzat

1.- Ficha técnica



• Fig. 144. Foto inicial anverso



• Fig. 145. Foto inicial reverso

- Sellos: No tiene

- Autor: Claudio Bravo

- Época: Segunda mitad del Siglo XX

- Tema: Retrato

- Título: Gabriela Cruzat

- Fecha: 1961

- Estado de conservación: Bueno

- Medidas: 61 x 73,5 cm con marco. 59,5 cm. x 72 cm. sin marco

- Técnica: Óleo

- Restauradora: Paola Raggio

- Propietario: Familia Weason Cruzat

2.- Introducción a la obra

A principios de la década de los sesenta, Claudio Bravo Camus (Valparaíso 8 de noviembre de 1936 - 4 de junio de 2011 Taroudant, Marruecos), vivió en Concepción donde se hizo un nombre como retratista. Luego de exhibir sus obras en la Universidad de Concepción y buscando perfeccionarse en su técnica, viajó a Europa en 1961. Cautivado por la escuela realista clásica de los grandes maestros, decidió radicarse en Madrid, España, donde adquirió fama como retratista de la alta nobleza y la aristocracia europea. A mediados de la década, los retratos dieron paso a sorprendentes naturalezas muertas. Objetos cotidianos de la vida moderna y otros aparentemente sencillos, como piedras y envoltorios,

deslumbraban al espectador al ser llevados a la tela con minucioso realismo. El artista había llevado su técnica a los límites de la perfección.

Claudio Bravo comenzó a dibujar a los once años mostrando una clara vocación por las expresiones artísticas. Aunque su afición no fue apoyada en un principio por sus más cercanos, logró tomar clases en el taller de Miguel Venegas Cifuentes, con quien estudió dibujo y pintura. Además escribió poesía, bailó profesionalmente en la Compañía Ballet de Chile y trabajó en el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica.

En 1972 se radicó en Tánger, Marruecos. En ese mismo año participó en la Documenta 5 de Kassel, en una época en que se imponía con fuerza la tendencia hiperrealista liderada por Robert Bechtle y John Kacere.

En 1981 realizó su primera exposición en la Marlborough Gallery de Nueva York, galería que desde ese entonces, lo representa internacionalmente.

En 1994, realizó una gran exposición individual en el Museo Nacional de Bellas Artes, la que se convirtió en una de las más concurridas de la historia.

Por sus méritos y aportes artísticos, le fue concedida la nacionalidad española por el Consejo de Ministros de España, el 1° de Julio de 2002.

Desde mediados de la década del 90 hasta 2006 el artista dividió su labor artística entre Marruecos y su residencia en Puerto Octay en Chile. Hacia 2008 se radicó definitivamente en Taudorant, en los Montes Atlas de Marruecos.

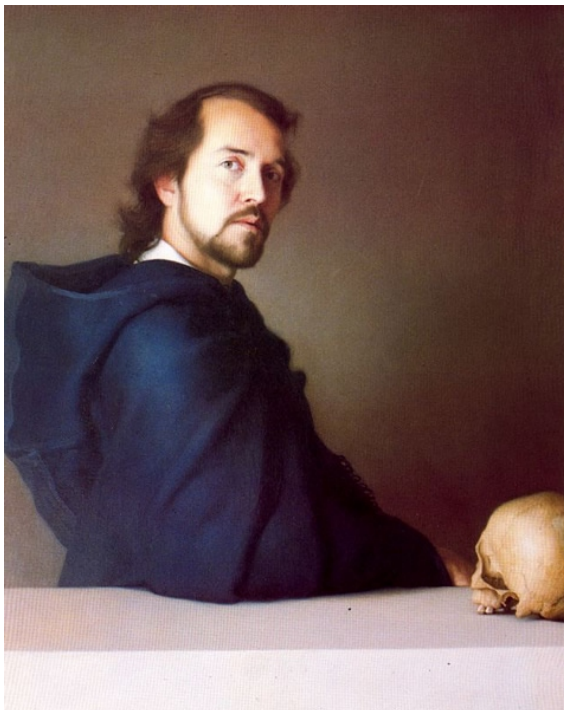
Claudio Bravo no se considera entre los cultores del hiperrealismo ya que no emplea la fotografía como modelo. Estableciendo la diferencia, se ha referido a sí mismo como superrealista. Sus pinturas, pasteles y dibujos, son de gran formato, y las ejecuta directamente del modelo. Desafiando al lente fotográfico, sus retratos, naturalezas muertas e interiores pretenden ir más allá de las escenificaciones del trompe l'oeil. A modo de los maestros españoles, Bravo pone énfasis en la textura y la luz indirecta sobre los objetos. La tensión generada por los efectos de luz y sombra evidencia el contenido emocional de la

escena y otorga espiritualidad a los objetos.

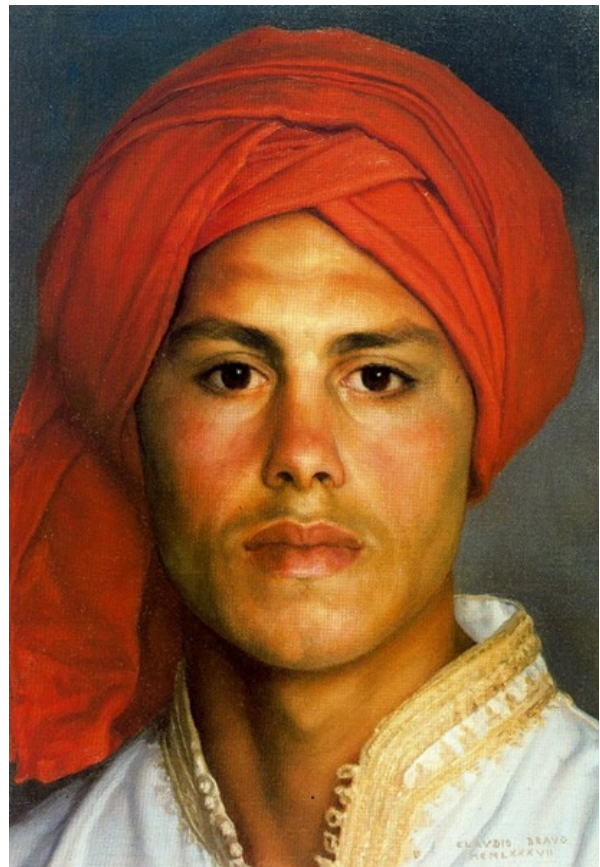
Premios y distinciones

1996 Medalla de Oro en la Gala Anual de la Fundación de Caridad Casita María que se entrega en reconocimiento a personalidades de origen latino que se han distinguido por su labor en la comunidad latina o la sociedad en general, Nueva York, Estados Unidos.

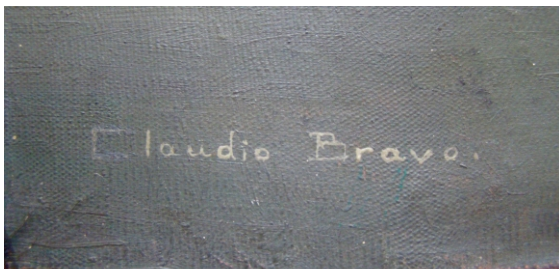
2000 Condecoración de la Cruz de la Orden Civil Alfonso X El Sabio, España.



• Figs. 146 y 147. Autoretrato y Cabeza de joven⁷



• Figs. 148. Firma



⁷ [Http://www.todocadros.com/realistas/claudio-bravo.htm](http://www.todocadros.com/realistas/claudio-bravo.htm)

3.- Aproximación histórica y compositiva

El retrato de Gabriela Cruzat se realizó en la ciudad de Concepción y es el último que pinta Claudio Bravo antes de partir rumbo a Europa, eso explicaría que esté sin barniz. La propia retratada comentó una vez “dio las últimas pinceladas, tomó el taxi y partió”.

4.- Aspectos técnicos

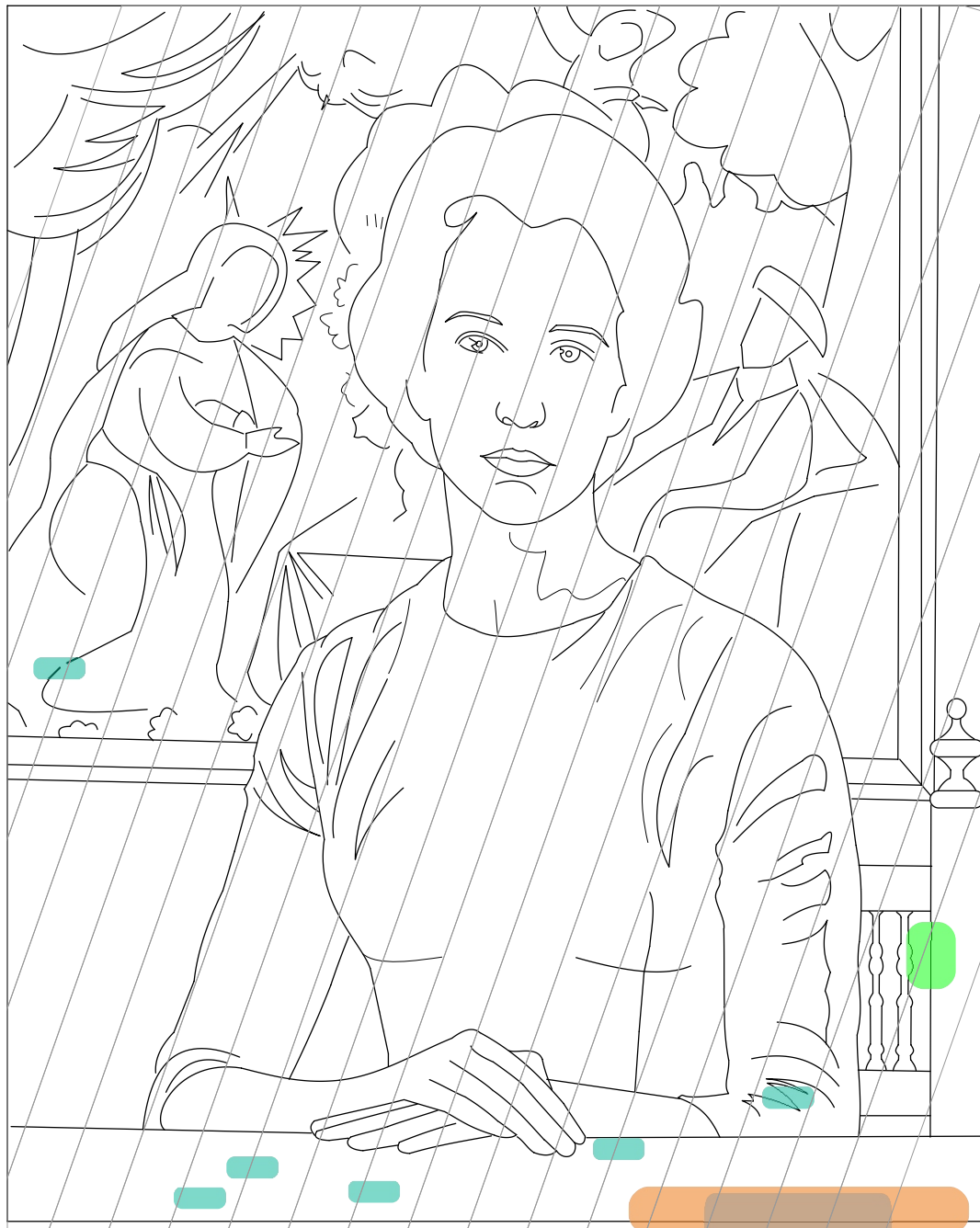
- Bastidor: Lígneo (pino). Tiene chaflán
- Soporte: Textil, algodón
- Capa de preparación: Si tiene
- Capa pictórica: Óleo
- Capa de protección: No tiene

5.- Estado de conservación


Su estado de conservación es bueno, aunque presenta suciedad superficial, alabeo del bastidor, algunas salpicaduras de pintura y un golpe en la parte inferior derecha que dio lugar a una laguna en la capa pictórica.

- Fig. 149. Fotografía luz rasante





• Fig. 150. Diagrama de deterioros

- | | |
|--|---|
|  • Repinte |  • Grietas soporte |
|  • Lagunas |  • Abrasión |
|  • Manchas de pintura |  • Suciedad superficial |

5.1.- Bastidor

El bastidor está totalmente alabeado, distorsionando la imagen, por lo que reemplazará por uno nuevo.



• Fig. 151. Vista general bastidor alabeado



• Fig. 152. Detalle bastidor alabeado



• Fig. 153. Detalle ensamble



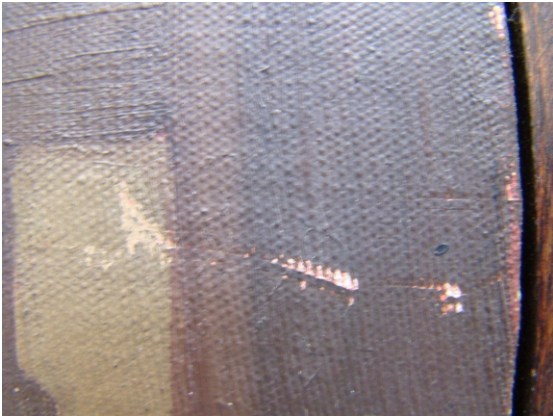
• Fig. 154 Vista general bastidor

5.2.- Soporte

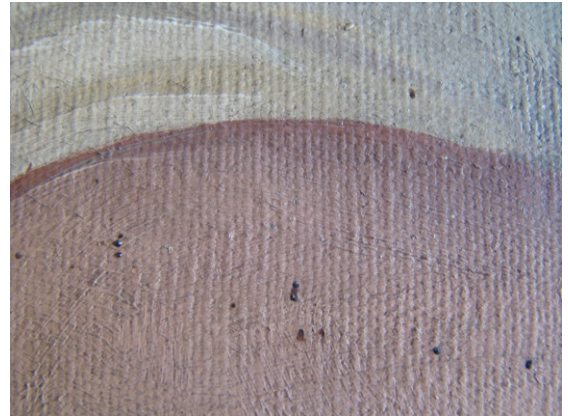
El soporte textil está, en buenas condiciones, se encuentra flexible y no presenta rasgados ni roturas. Por el reverso, presenta una cantidad moderada de suciedad, pero una gran mancha de humedad y algunas telarañas.

5.3.- Capa pictórica

Presenta dos zonas donde la capa pictórica se encuentra levemente levantada. Presenta suciedad superficial ocasionada principalmente por insectos, pequeñas zonas de abrasiones y salpicaduras de pintura. Tiene un pequeño repinte en la parte inferior derecha cubriendo un faltante, alrededor del faltante, la capa pictórica se encuentra levantada y corre riesgo de desprendimiento.



• Fig. 155 Abrasión



• Fig. 156 Deyecciones de insectos



• Fig. 157 Mancha de pintura



• Fig. 158 Laguna y repinte

5.4.- Causas de deterioro

El alabeo del bastidor puede deberse a que se usó en madera húmeda en su confección, que junto a un ambiente húmedo como es la ciudad de Concepción, terminó por torcer el bastidor de manera que hay que reemplazarlo.

El faltante que tiene en la capa pictórica, puede deberse a una caída. Las manchas de humedad por el reverso, se deben claramente a un ambiente húmedo. Las salpicaduras de pintura, son causa de falta de cuidado.

6.- Propuesta de intervención

- Separación del lienzo del bastidor
- Protección y Consolidación de la capa pictórica
- Limpieza del reverso
- Entelado de bordes
- Limpieza de la capa pictórica
- Aplicación de estuco en la laguna
- Aplicación de barniz de reintegro
- Reintegro cromático
- Aplicación de una nueva capa de barniz
- Montaje de la obra sobre un nuevo bastidor

7.- Proceso de restauración

7.1.- Separación del lienzo del bastidor

Cuidadosamente se fueron sacando los clavos de la orilla, que estaban muy oxidados, con pata de cabra y alicate.

7.2.- Protección y consolidación de la capa pictórica

Una vez separado el soporte del bastidor, se protegió el anverso con papel japonés y cola de conejo al 6%. Se aplicó calor con plancha sobre todo en aquellas zonas donde la capa pictórica presentaba problemas de consolidación. Se dejó con peso uniforme sobre la obra.



• Fig. 159 Realizando velado



• Fig. 160 Lienzo velado

7.3.- Limpieza del reverso

El reverso se aspiró con baja potencia y brocha y se realizó una limpieza en seco con goma de borrar rallada y luego con lápiz de fibra de vidrio.



• Fig. 161 Detalle suciedad reverso



• Fig. 162 Detalle suciedad entre el lienzo y el bastidor



• Fig. 163 Vista general anverso antes de la limpieza



• Fig. 164 Vista general reverso después de la limpieza

7.4.- Entelado de bordes

El entelado de bordes se realizó en tela poliéster serigráfica PET 68/55, desflecada. Se aplicó Beva 371, a los flecos y a los bordes de la tela, se juntaron y se fijaron con espátula térmica y melinex de por medio.



• Fig. 165 Detalle bordes entelados

7.5.- Limpieza de la capa pictórica

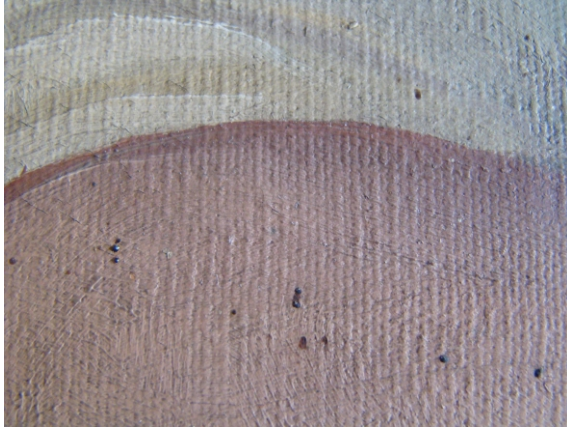
Como la capa pictórica no tiene capa de protección, la limpieza se realizó en seco con goma rallada. Sobre las deyecciones de insectos se aplicó una limpieza enzimática muy puntual con la ayuda de un bisturí y lupa. El repinte se retiró con hisopo de algodón humedecido ligeramente con trementina.



• Fig. 166 Detalle antes de la limpieza



• Fig. 167 Detalle después de la limpieza



• Fig. 168 Detalle antes de la limpieza



• Fig. 169 Detalle después de la limpieza



• Fig. 170 Detalle de la remoción del repinte

7.6.- Aplicación de estuco sobre la laguna y barniz de reintegro

Se aplicó estuco calentado a bañomaría sobre la laguna en la parte inferior derecha con pincel N° 1. Se aplicó Barniz de Reintegro Windsor & Newton sobre toda la obra.

7.7.- Reintegro cromático

Se realizó un reintegro cromático sobre la zona de laguna ya estucada con la técnica del rigatino. Se aplicó también un reintegro cromático sobre las manchas de pintura.



• Fig. 171 Detalle de la laguna antes del reintegro y remoción del repinte



• Fig. 172 Detalle de la laguna después del reintegro cromático



• Fig. 173 Detalle de la mancha de pintura antes del reintegro cromático



• Fig. 174 Detalle de la mancha de pintura después del reintegro cromático

7.8.- Montaje de la obra en un nuevo bastidor

Dado que el bastidor original ya no cumple con su rol de sostener el lienzo, se realizó uno nuevo. Hubo que doblar las orillas con una espátula térmica con papel siliconado de por medio para acomodar el lienzo a los cantos del nuevo bastidor.

Una vez amoldado el soporte, se engrapó al bastidor con la ayuda de una pinza.



• Fig. 175 Doblando las orillas con calor para evitar que se quiebre la capa pictórica

7.9.- Aplicación de barniz de protección final

Con el objeto de dejar la obra protegida contra la suciedad superficial, se aplicaron dos manos de barniz mate Windsor & Newton.



• Fig. 176 Vista general antes de la restauración



• Fig. 177 Vista general después de la restauración

Conclusiones

La restauración de las tres obras, fue un gran desafío, sobre todo con los dos primeros que llegaron a mis manos en muy malas condiciones. El complemento de teoría, práctica, una profunda observación y un detallado plan de trabajo ajustado a cada necesidad, han dado los resultados esperados. Se ha recuperado su materialidad y su imagen, obteniendo una lectura más completa y clara, además de recuperar su estética.

Bibliografía

- BALDINI, UMBERTO, 1978. "Teoría de la restauración y unidad metodológica. Volumen I". 193 páginas. Nardini Editore Centro Internazionale del libro S.p.A., Florencia Italia.
- BRANDI, CESARE, 2002. "Teoría de la restauración". 149 páginas. Alianza Editorial.
- CALVO, ANA, 2002. "Conservación y restauración de pintura sobre lienzo". 383 páginas. Ediciones del Serbal. Primera edición. Barcelona, España.
- CALVO, ANA, 1997. "Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos, de la A a la Z". 256 páginas. Ediciones del Serbal. Barcelona, España.
- NICOLAUS, KNUT, 1999. "Manual de restauración de cuadros". 425 páginas. Editorial Könemann. Köln, Alemania.
- ROJAS ABRIGO, ALICIA, 1981. "Historia de la pintura en Chile". Tomo I. Impresos Vicuña. Santiago, Chile.
- BARBER LLATAS, CLARA. Apuntes de clases, 2006. Universidad de Chile. Postítulo de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural Mueble.

Sitios Web

[Http://es.wikipedia.org/wiki/Etanol](http://es.wikipedia.org/wiki/Etanol) (Octubre 2011)

[Http://es.wikipedia.org/wiki/Goma_laca](http://es.wikipedia.org/wiki/Goma_laca) (Octubre 2011)

[Www.pollonidesign.com/genealogia/antonio_polloni_guzman.html](http://www.pollonidesign.com/genealogia/antonio_polloni_guzman.html) (Agosto 2011)

[Www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC003653](http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC003653) (Septiembre2011)

[Www.wikipedia.org/wiki/Dominicos](http://www.wikipedia.org/wiki/Dominicos) (Septiembre2011)

[Www.catalinas.edu.ec/index.php?option=com_content&view=article&id=13&Itemid=29](http://www.catalinas.edu.ec/index.php?option=com_content&view=article&id=13&Itemid=29)
(Septiembre2011)

[Http://apps.webcreate.com/ecom/catalog/product_specific.cfm?ClientID=15&ProductID=18462](http://apps.webcreate.com/ecom/catalog/product_specific.cfm?ClientID=15&ProductID=18462) (Septiembre2011)

[Http://www.todocuadros.com/realistas/claudio-bravo.htm](http://www.todocuadros.com/realistas/claudio-bravo.htm) (Septiembre2011)

Anexos:
Fichas de Conservación
Análisis Científicos

Ficha de Conservación Pintura N°1 Santa Dominica

- Autor: Anónimo
- Tema: Católico
- Titulo: Santa Dominica (Santa Catalina de Siena)
- Firma: No tiene
- Fecha: Siglo XVII
- Medidas (cm) Alto: 83 cm Ancho: 71 cm
- Datos propietario: Juan Pablo Weason Cruzat
- Sellos e inscripciones: No tiene
- Marco: No tiene
- Estado de conservación: Regular - Malo
- Fecha de entrega: Octubre 2011
- Restaurado por: Paola Raggio Correa

Fotografías iniciales



Anverso



Reverso

Datos soporte

- Aspectos técnicos
- Dimensiones totales (en cm) 83 x 71 cm
- Dimensiones superficiales (en cm) 83 x 71 cm
- Clase de tejido: Lino: X Algodón: Cáñamo:
Yute: Seda: Otro:
- N° de hilos (x cm cuadrado): 70 hilos
- Costuras: No tiene
- Tipo de ligamento: Tafetán
- Orillo: Si: No: X Dónde
- Otros elementos: Etiquetas: No Papeles pegados: No Inscripciones: No
Grafismos: No Firmas: No Otros: No

Soporte textil

- Estado de conservación: Malo
- Defectos del plano: Distensiones: Si Abolsamientos: Si Otros:
Desgarros: Si Agujeros: Si Cortes: Si
Bordes cortados: Si Encogimientos: Si Mutilaciones: Si
- Marcas en el lienzo: Por bastidor: X Por enrollamiento: Otros:
- Ataques biológicos: Hongos: Carcomas: Hylotrupes: Llictus:
Otros: Polillas
- Humedad: Si
- Oxidación: Si Barro: Cal: Aceite: Pintura: X
- Suciedad: X Cera: X Deyecciones: X Polvo: X Otros:

Intervenciones anteriores

- Reentelados: No Tipo de materiales: Adhesivo
- Bordes: No Tipo de materiales: Adhesivo
- Parches: X Tipo de materiales: Arpillera Adhesivo: Cera
- Injertos: No Tipo de materiales: Adhesivo: -
- Otros:

Capas pictórica

Aspectos técnicos

- Tipo de imprimacion: Tradicional: X Comercial:
- Color: Blanco: Coloreado:
- Aglutinante Aceite: Cola: Comercial:
- Grosor en mm Medio Fino Grueso

Película pictórica

- Técnica: Óleo: X Temple: Mixta: Acrílico:
Dorado:
- Grosor de la Película pictórica (en mm) Gruesa: Fina: X Media:
- Textura: Empaste: Fina: X Mixta:
- Dibujo subyacente:

Barniz

- Tipo de barniz: Goma laca

Capa pictórica

- Estado de conservación: Bueno: Regular: X Malo:
Muy malo:
- Defecto de técnica: Piel de naranja Grietas prematuras
- Alteraciones químicas: Cambios cromáticos (pigmentos):
Transparencias (aglutinantes):
- Craqueladuras o grietas: Envejecimiento: X Falsas:
Cazoletas: Si: X No: Lagunas: Si: X No:
- Pulverulencia: Si: No: X
- Erosión: Si: X No:
- Quemados: Granulaciones ampollas: Cráteres:
- Humedad Pasmados: Manchas: X Microorganismos:
- Oxidación del barniz Intensa: X Media: Suave:
- Suciedad superficial: Polvo: X Hollín: X Grasa: Cera: X
Deyecciones: X Barro: Otros:

- Intervenciones anteriores

Protección:

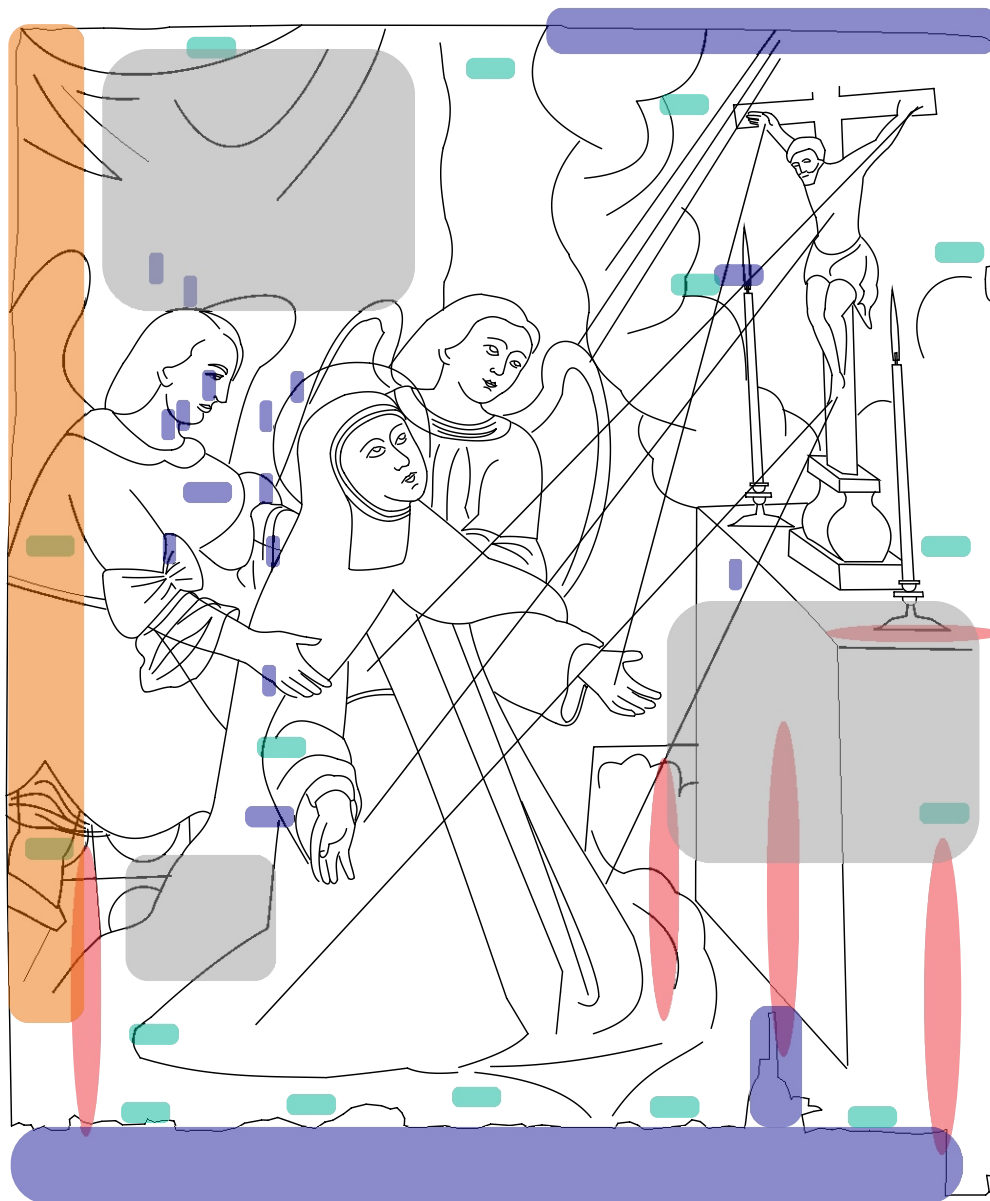
Limpieza:

Repintes: X

Estucos:

Otros: Parches

Croquis de daños



• Decoloración

• Rasgados

• Repintes

• Faltantes

• Cazoletas

El bastidor

- | | | |
|------------------------------|--------------------------|---------------------------------------|
| - Original: X | Medidas en cm: 83 x 72 | |
| - Material: Madera | Número de elementos: 4 | |
| - Tipos de acabados | Lijado: X | Sin lijar: |
| - Aristas | Vivas: X | Biseladas: |
| - Ensamblados | Móvil: | Fijo: X |
| - Tipo de ensamble: | Cola de milano | |
| - Sistema de cuñas: | Número de cuñas: | |
| - Otros elementos: No | Etiquetas: No | Papeles pegados: No Inscripciones: No |
| | Grafismos: No Firmas: No | Otros: |
| - Daños | Ataques de xilófagos: No | Nudos: No |
| | Astillamientos: No | Alabeos: No |
| - Intervenciones anteriores: | Añadidos: No | Refuerzos: No |

Análisis realizados

- Estratigrafía y análisis de fibras
- Técnica empleada:
- Resultados: Se adjuntan

Intervenciones realizadas

- Unión provisoria de rasgados
- Separación del lienzo del bastidor
- Limpieza del reverso
- Preparación de la tela para injertos
- Aplicación del injerto parte inferior
- Limpieza del anverso
- Aplicación de injertos pequeños
- Aplicación de barniz de retoque
- Aplicación de capa protectora final
- Montaje de la obra sobre un nuevo bastidor
- Protección de la capa pictórica
- Consolidación de la capa pictórica
- Unión definitiva de rasgados
- Preparación de los moldes para injertos
- Entelado
- Tratamiento de los repintes
- Estucado de lagunas
- Reintegro cromático

Ficha de Conservación Pintura N°2 Niños

- Autor: Antonio Polloni Guzmán
- Tema: Costumbrista
- Título: No tiene
- Firma: Si tiene
- Fecha: Principios Siglo XX
- Medidas (cm) Alto: 64 cm Ancho: 45,5 cm
- Datos propietario: Familia Parodi Murre
- Sellos e inscripciones: No tiene
- Marco: No tiene
- Estado de conservación: Regular
- Fecha de entrega: Octubre 2011
- Restaurado por: Paola Raggio Correa

Fotografías iniciales



Anverso



Reverso

Datos soporte

- Aspectos técnicos
- Dimensiones totales (en cm) 65,5 x 47 cm
- Dimensiones superficiales (en cm) 64 x 45,5 cm
- Clase de tejido: Lino: Algodón: X Cáñamo:
Yute: Seda: Otro:
- N° de hilos (x cm cuadrado): 70 hilos
- Costuras: No tiene
- Tipo de ligamento: Tafetán
- Orillo: Si: No: X Dónde
- Otros elementos: Etiquetas: No Papeles pegados: No Inscripciones: No
Grafismos: No Firmas: No Otros: No

Soporte textil

- Estado de conservación: Bueno
- Defectos del plano: Distensiones: Si Abolsamientos: Si Otros: Grietas
Desgarros: Si Agujeros: Si Cortes: No
Bordes cortados: No Encogimientos: Si Mutilaciones: No
- Marcas en el lienzo: Por bastidor: Por enrollamiento: Otros:
- Ataques biológicos: Hongos: Carcomas: Hylotrupes:
Llictus: Otros:
- Humedad: Si
- Oxidación: Si Barro: Cal: Aceite: Pintura:
- Suciedad: X Cera: Deyecciones: X Polvo: X Otros:

Intervenciones anteriores

- Reentelados: No Tipo de materiales: Adhesivo
- Bordes: No Tipo de materiales Adhesivo
- Parches: X Tipo de materiales: Cartón Adhesivo: Cola fría
- Injertos: No Tipo de materiales: Adhesivo: -
- Otros:

Capas pictórica

Aspectos técnicos

- Tipo de imprimación: Tradicional: X Comercial:
- Color: Blanco: Coloreado: Gris
- Aglutinante Aceite: Cola: Comercial:
- Grosor en mm Medio Fino Grueso

Película pictórica

- Técnica: Óleo: X Temple: Mixta: Acrílico:
Dorado:
- Grosor de la Película pictórica (en mm) Gruesa: Fina: Media: X
- Textura: Empaste: Fina: Mixta: X
- Dibujo subyacente:

Barniz

- Tipo de barniz: Goma laca

Capa pictórica

- Estado de conservación: Bueno: Regular: X Malo:
Muy malo:
- Defecto de técnica: Piel de naranja Grietas prematuras
- Alteraciones químicas: Cambios cromáticos (pigmentos):
Transparencias (aglutinantes):
- Craqueladuras o grietas: Envejecimiento: X Falsas:
Cazoletas: Si: No: X Lagunas: Si: X No:
- Pulverulencia: Si: No: X
- Erosión: Si: X No:
- Quemados: Granulaciones ampollas: Cráteres:
- Humedad Pasmados: Manchas: X Microorganismos:
- Oxidación del barniz Intensa: X Media: Suave:
- Suciedad superficial: Polvo: X Hollín: Grasa: Cera:
Deyecciones: X Barro: Otros:

- Intervenciones anteriores

Protección:

Limpieza:

Repintes: X

Estucos:

Otros: Parches

Croquis de daños



■ • Repinte

■ • Grietas soporte

■ • Grietas capa pictórica

■ • Rasgados

■ • Lagunas

■ • Faltantes

■ • Suciedad superficial y oxidación del barniz

El bastidor

- Original: X Medidas en cm: 65 x 45,5
- Material: Madera Número de elementos: 4
- Tipos de acabados Lijado: X Sin lijar:
- Aristas Vivas: X Biseladas:
- Ensamblados Móvil: Fijo: X
- Tipo de ensamble: Indeterminado
- Sistema de cuñas: No Número de cuñas:
- Otros elementos: No Etiquetas: No Papeles pegados: No Inscripciones: No
- Grafismos: No Firmas: No Otros:
- Daños Ataques de xilófagos: No Nudos: No
- Astillamientos: No Alabeos: No
- Otros: Curvatura de uno de sus largueros
- Intervenciones anteriores: Añadidos: No Refuerzos: No

Análisis realizados

- Estratigrafía y análisis de fibras
- Técnica empleada:
- Resultados: Se adjuntan

Intervenciones realizadas

- Separación del lienzo del bastidor - Aspirado del reverso
- Unión provisoria de rasgados - Llevar al plano el soporte
- Protección y consolidación de la capa pictórica
- Limpieza del reverso - Unión definitiva de rasgados
- Entelado de bordes
- Limpieza de la capa pictórica y retiro de repintes
- Aplicación de estuco en las lagunas - Aplicación de barniz de retoque
- Reintegro cromático - Montaje sobre un nuevo bastidor
- Aplicación de una nueva capa de protección

Ficha de Conservación Pintura N°3 Retrato Gabriela Cruzat

- Autor: Claudio Bravo
- Tema: Retrato
- Título: Gabriela Cruzat
- Firma: Si tiene
- Fecha: 1961
- Medidas (cm) Alto: 64 cm Ancho: 45,5 cm
- Datos propietario: Familia Weason Cruzat
- Sellos e inscripciones: No tiene
- Marco: Ni tiene
- Estado de conservación: Bueno
- Fecha de entrega: Octubre 2011
- Restaurado por: Paola Raggio Correa

Fotografías iniciales



Anverso



Reverso

Datos soporte

- Aspectos técnicos
- Dimensiones totales (en cm) 72 x 59,5 cm
- Dimensiones superficiales (en cm) 74 x 61,5 cm
- Clase de tejido: Lino: Algodón: X Cáñamo:
Yute: Seda: Otro:
- N° de hilos (x cm cuadrado): 70 hilos
- Costuras: No tiene
- Tipo de ligamento: Tafetán
- Orillo: Si: No: X Dónde
- Otros elementos: Etiquetas: No Papeles pegados: No Inscripciones: No
Grafismos: No Firmas: No Otros: No

Soporte textil

- Estado de conservación: Bueno
- Defectos del plano: Distensiones: No Abolsamientos: Si Otros:
Desgarros: No Agujeros: No Cortes: No
Bordes cortados: No Encogimientos: No Mutilaciones: No
- Marcas en el lienzo: Por bastidor: Por enrollamiento: Otros:
- Ataques biológicos: Hongos: Carcomas: Hylotrupes:
Llictus: Otros:
- Humedad: Si
- Oxidación: N Barro: Cal: Aceite: Pintura:
- Suciedad: X Cera: Deyecciones: X Polvo: X Otros:

Intervenciones anteriores

- Reentelados: No Tipo de materiales: Adhesivo
- Bordes: No Tipo de materiales: Adhesivo
- Parches: No Tipo de materiales: Adhesivo:
- Injertos: No Tipo de materiales: Adhesivo: -
- Otros:

Capas pictórica

Aspectos técnicos

- | | | | |
|------------------------|--------------|------------|------------|
| - Tipo de imprimacion: | Tradicional: | Comercial: | |
| - Color: | Blanco: | Coloreado: | Gris |
| - Aglutinante | Aceite: | Cola: | Comercial: |
| - Grosor en mm | Medio | Fino | Grueso |

Película pictórica

- | | | | | |
|---|----------|---------|----------|-----------|
| - Técnica: | Óleo: X | Temple: | Mixta: | Acrílico: |
| | Dorado: | | | |
| - Grosor de la Película pictórica (en mm) | Gruesa: | Fina: | Media: X | |
| - Textura: | Empaste: | Fina: | Mixta: X | |
| - Dibujo subyacente: | | | | |

Barniz

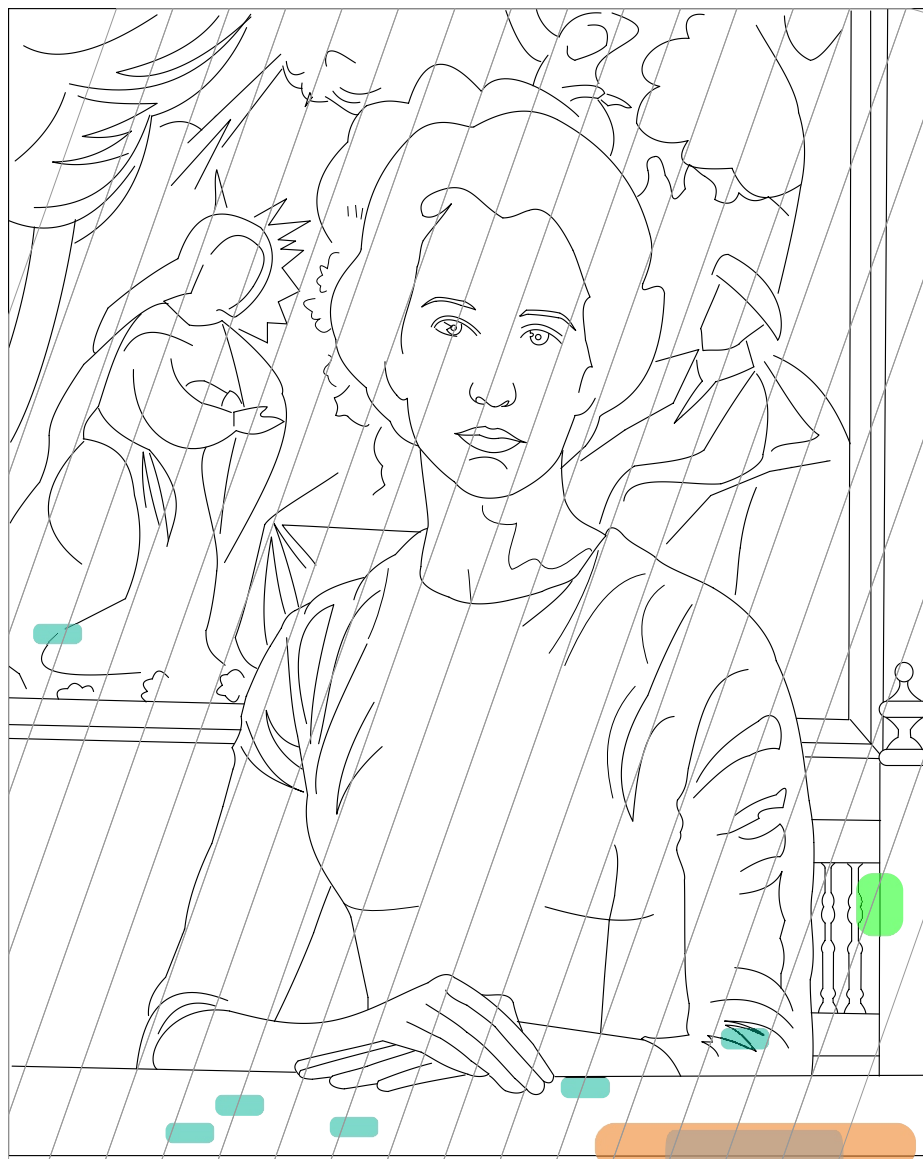
- Tipo de barniz: No tiene

Capa pictórica

- | | | | |
|----------------------------|---------------------------------|--------------------|--------------------|
| - Estado de conservación: | Bueno: X | Regular: | Malo: |
| | Muy malo: | | |
| - Defecto de técnica: | Piel de naranja | | Grietas prematuras |
| - Alteraciones químicas: | Cambios cromáticos (pigmentos): | | |
| | Transparencias (aglutinantes): | | |
| - Craqueladuras o grietas: | Envejecimiento: | Falsas: | |
| | Cazoletas: Si: No: X | Lagunas: Si: X No: | |
| - Pulverulencia: | Si: No: X | | |
| - Erosión: | Si: No: X | | |
| - Quemados: | Granulaciones ampollas: | Cráteres: | |
| - Humedad | Pasmados: | Manchas: X | Microorganismos: |
| - Oxidación del barniz | Intensa: | Media: | Suave: |
| - Suciedad superficial: | Polvo: X | Hollín: | Grasa: Cera: |
| | Deyecciones: X | Barro: | Otros: Pintura |

- Intervenciones anteriores Protección: Limpieza:
Repintes: X Estucos: Otros:

Croquis de daños



- | | |
|--|--|
|  • Repinte |  • Grietas soporte |
|  • Lagunas |  • Abrasión |
|  • Manchas de pintura |  • Suciedad superficial |

El bastidor

- Original: X Medidas en cm: 72 x 59,5
- Material: Madera Número de elementos: 4
- Tipos de acabados Lijado: X Sin lijar:
- Aristas Vivas: Biseladas: X
- Ensamblados Móvil: Fijo: X
- Tipo de ensamble: En ángulo
- Sistema de cuñas: No Número de cuñas:
- Otros elementos: No Etiquetas: No Papeles pegados: No Inscripciones: No
- Grafismos: No Firmas: No Otros:
- Daños Ataques de xilófagos: No Nudos: No
- Astillamientos: No Alabeos: Si
- Otros:
- Intervenciones anteriores: Añadidos: No Refuerzos: No

Análisis realizados

- Estratigrafía y análisis de fibras
- Técnica empleada:
- Resultados: Se adjuntan

Intervenciones realizadas

- Separación del lienzo del bastidor
- Protección y consolidación de la capa pictórica
- Limpieza del reverso
- Entelado de bordes
- Limpieza de la capa pictórica y retiro de repintes
- Aplicación de estuco en la laguna
- Aplicación de barniz de retoque
- Reintegro cromático
- Aplicación de una nueva capa de protección
- Montaje sobre un nuevo bastidor