



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE POSTGRADO

## **CONSERVACION Y RESTAURACION DE OLEO SOBRE LIENZO**

Investigación, estudio e intervención de Pintura Religiosa.

Obispado de Valparaíso.

**Memoria para optar al Postítulo en Restauración del Patrimonio Cultural Mueble**

Christian José Alfredo Venegas Silva

Profesor Guía: Clara Barber Llatas

Santiago, Chile

2017

*A mi familia, en especial a los que ya no están...*

## **AGRADECIMIENTOS**

En este arduo y prolongado periodo me gustaría agradecer con especial afecto a las distintas personas, todas ellas sin las cuales no hubiera podido finalizar este trabajo.

En primer lugar, al Obispado de Valparaíso en la figura de Monseñor Leopoldo Núñez Huerta, por las facilidades y buena disposición en todo lo necesario durante este proceso.

A la Empresa Puerto Valparaíso representada por Don Victoriano Gómez, quienes colaboraron desinteresadamente y con la mejor voluntad en el coste total de la restauración de la obra.

A Don Archivaldo Peralta Padilla Historiador de la Municipalidad de Valparaíso, quien realizó todas las gestiones posibles para el logro de este proyecto, además de aportar con valiosos datos históricos referentes al mismo.

Finalmente, a mi familia completa y amigos con quienes siempre cuento y sin los cuales difícilmente podría haber finalizado esta etapa profesional.



## TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCION.....	1
-------------------	---

### CAPITULO I

LA REPRODUCCION COMO OBJETO DE RESTAURACION.....	4
--	---

1. Definición del concepto de reproducción artística..... 4
2. El concepto de Obra de Arte en Restauración..... 11
3. Valor Histórico – Patrimonial – Cultural en Restauración..... 13
4. El valor simbólico de los objetos de Restauración..... 16
5. Observación acerca de la obra del Obispado como bien cultural..... 18

### CAPITULO II

APROXIMACIONES HISTORICAS Y POSIBLES PROCEDENCIAS.....	22
--	----

1. Análisis histórico y posibles procedencias de la reproducción  
del Obispado..... 22
2. La Iglesia del Espíritu Santo, su historia e importancia  
para la ciudad porteña..... 24
3. Etapas de demolición de la Iglesia y posterior traslado de obras..... 29

4. La nueva Catedral de Valparaíso.....	32
5. El edificio del Diario La Unión y el Obispado.....	37

### **CAPITULO III**

#### **ESTUDIO E INTERVENCION DE LA PINTURA**

“LA INMACULADA CONCEPCION DEL ESCORIAL” (REPRODUCCION).....	39
---	----

1. Ficha Técnica.....	39
2. Introducción.....	42
3. Aspectos Históricos y Compositivos.....	44
3.1. Bartolomé Esteban Murillo: del artista y su obra.....	44
3.2. De la Inmaculada del Escorial.....	47
3.3. De la Sobre-reproducción de la obra de Murillo.....	49
3.4. De la imagen de la Inmaculada en la Pintura.....	51
3.5. Aspectos Compositivos.....	54
4. Aspectos Técnicos de la Obra.....	57
4.1. Bastidor.....	57
4.2. Soporte Textil.....	59
4.3. Capas Pictóricas.....	61
5. Estado de Conservación.....	62
5.1 Bastidor.....	62

5.2 Soporte textil.....	63
5.3 Capas Pictóricas.....	65
6. Proceso de Restauración.....	68
 <b>CAPITULO IV</b>	
CONCLUSIONES.....	86
BIBLIOGRAFIA.....	89
ANEXOS.....	101

## RESUMEN

La presente obra dedicada a la obtención del Postítulo en Restauración del Patrimonio Cultural Mueble se divide en tres aspectos principales:

Por un lado, exponer el trabajo práctico realizado en la restauración de un óleo sobre tela, se trata de una imagen de la Inmaculada Concepción que es copia de un cuadro original del pintor español Bartolomé Esteban Murillo. Esta se encontraba junto a otras obras en las bodegas del Obispado de Valparaíso.

En dicho trabajo ha sido posible intervenir aplicando gran parte de los conocimientos adquiridos durante las prácticas, centrándose específicamente en el objetivo de estabilizar y devolver a la imagen la legibilidad que permita su re-exposición en el edificio obispal.

Por otra parte, y en conexión con lo anterior ha sido posible conocer diferentes aspectos históricos del lugar; la instauración del edificio del ex diario la unión como el actual Obispado de la ciudad y la conformación de sus espacios como lugar de almacenamiento. Todo esto tendiente a poder identificar datos de procedencia.

Asimismo y como tercer punto, se plantea la discusión acerca del real valor de una reproducción como objeto de restauración, intentando discutir cuál ha sido la importancia de estas obras y hasta qué punto pueden ser bienes que nos entreguen información acerca de nuestra historia y cultura.





## INTRODUCCION

Las labores que se detallan en este proyecto para la finalización del Postítulo en Restauración del Patrimonio Cultural Mueble fueron llevadas a cabo en estrecha colaboración con el Obispado de la ciudad de Valparaíso, así como también con la ayuda del historiador municipal Don Archivaldo Peralta Padilla, en el periodo comprendido entre los años 2014 y 2016.

La obra objeto de trabajo fue una pintura al oleo sobre lienzo, la cual se hallaba en las bodegas del Obispado. En este lugar y por periodos sucesivos de tiempo debido principalmente a cambios; ya sea por reestructuraciones, incendios, demoliciones, entre otros, ha sido depositada gran cantidad de objetos, mobiliario, pinturas, figuras, etc., en muy distinto estado de conservación. Aprovechando la disposición del material y después de un análisis parcial de lo hallado, se decidió elegir esta obra en común acuerdo con Monseñor Leopoldo Núñez Huerta.

La obra en particular es una reproducción de la llamada “Inmaculada Concepción del Escorial”, original del pintor español Bartolomé Esteban Murillo. No presenta firmas ni timbres, tampoco tiene registro de ingreso en las bodegas del edificio.

Los criterios a utilizar fueron los adquiridos durante las prácticas del Postítulo, consultando periódicamente a la profesora guía, además de unificar opiniones en relación con las expectativas existentes por parte de los miembros de la institución.

## **Objetivos generales**

La obra objeto de trabajo fue seleccionada primeramente por motivos estéticos a raíz de que resulta una imagen reconocible al ser una reproducción de Murillo, a diferencia de otras obras presentes en las que ni siquiera era posible reconocer las representaciones. Por otro lado, la problemática que presenta la pintura es muy amplia, requiriendo la aplicación de gran parte de los métodos aprendidos en la práctica del Postítulo, siendo una posibilidad concreta de verificar y llevar a cabo los conocimientos adquiridos.

A su vez las expectativas de una futura exposición de la obra dentro de los espacios del edificio del obispado (ex – diario la unión de Valparaíso) hace imprescindible la correcta legibilidad de la imagen, decidiendo desde un primer momento, en común acuerdo la instancia de lograr la correcta lectura de la imagen.

A partir de estas perspectivas los objetivos generales se pueden plantear de la siguiente manera:

- Tomar las medidas necesarias tendientes a estabilizar las condiciones generales de la obra, en cuanto a detener la pérdida de la debilitada capa pictórica, además de generar las mejores condiciones ambientales posibles debido a la alta presencia de polvo y suciedad en su entorno general.

- Analizar el estado general de la obra e intervenir utilizando la metodología que permita devolver la unidad general de la imagen.
- Investigar y conocer aspectos tendientes a averiguar la procedencia de la obra, identificando la historia del lugar, posibles inventarios de ingreso y salida de material, etc.
- Finalmente, discutir y reflexionar acerca de la reproducción como objeto de preservación y restauración, además de su potencial valor como bien cultural.

De esta forma en el primer capítulo se presentarán ciertos conceptos tendientes a plantear el sentido y la importancia de la reproducción como objeto cultural. En un segundo apartado se expondrán diferentes aportaciones históricas, las cuales buscaran generar teorías acerca de las posibles procedencias de la obra restaurada. En el tercer capítulo, se detallará el análisis y la metodología utilizada en la intervención de la obra, para luego finalmente, exponer las conclusiones y alcances generales.

## CAPITULO I: LA REPRODUCCION COMO OBJETO DE RESTAURACION

### 1. Definición del concepto de reproducción artística

Como sabemos, el objeto de este trabajo es la restauración de una reproducción. Por tanto, resulta interesante el discutir la definición y relación entre los conceptos de reproducción y de obra de arte. A raíz de esto, se amplían diversas interrogantes; ¿Es una reproducción una obra de arte?, ¿A qué llamamos obra de arte?, ¿Posee una reproducción las características de un objeto a preservar? ¿Cuáles son los criterios que manejamos para considerar qué obras son dignas de preservar y cuáles no lo son?

Para abordar de mejor forma nuestro tema de interés habría en primera instancia que definir los conceptos de: reproducción o copia en el ámbito artístico.

Según la Real Academia de la Lengua Española RAE, la definición básica de “reproducción” se refiere a:

1. f. Acción y efecto de reproducir.
2. f. Cosa que reproduce o copia un original.<sup>1</sup>

De igual manera, la definición del concepto de “copia” también se acerca a nuestro tema de interés:

---

<sup>1</sup>REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Real Academia*. 22ª edición, 2001, [en línea] <<http://www.rae.es>> [consulta: febrero de 2017].

1. f. Acción de copiar. La copia de obras de arte está legislada.
5. f. Obra de arte que reproduce fielmente un original.
7. f. Imitación de una obra ajena, con la pretensión de que parezca original.<sup>2</sup>

De esta forma, tanto el concepto de copia como el de reproducción se acercan a toda acción artística que busque reproducir de manera fiel una obra original. No obstante, para evitar confusiones de términos utilizaremos principalmente el concepto de Reproducción. Del mismo modo, se debe separar del concepto de “falsificación”, ya que si bien en términos técnicos también hablamos de una reproducción, en este caso la finalidad de esta acción es imitar o engañar con la pretensión de que la obra parezca original.

Dentro de las principales finalidades que se buscan a través de la copia de obras originales podríamos destacar las siguientes:

- **Asimilación Técnica**

El artista copia o reproduce originales buscando pulir su técnica y lograr unas destrezas que solo el arduo trabajo de observación le puede otorgar. Dentro de la enseñanza clásica de las artes esto era un ejercicio habitual. Todos los grandes maestros ocupaban años de aprendizaje copiando las obras de sus predecesores. Estas etapas formaban parte fundamental de su preparación como artistas antes de abordar el desarrollo de una carrera propia.

De igual manera, en la época de las grandes academias los futuros artistas eran becados a poder viajar y tener acceso directo a las grandes obras, perfeccionando la técnica y retribuyendo al estado con reproducciones de

---

<sup>2</sup>REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Real Academia*. 22ª edición, 2001, [en línea] <<http://www.rae.es>> [consulta: febrero de 2017].

obras originales. Tal es el caso de nuestra Escuela de Bellas Artes de Santiago, que becaba a los artistas nacionales para viajar a Francia retribuyendo al Estado con reproducciones como informe de sus avances.

- **Difusión**

Permite al gran público la posibilidad de acceso a obras que en caso contrario sería imposible conocer. Tal es el caso del Museo de Bellas Artes de Santiago, así lo señala el profesor Pablo Chiuminatto, teórico de la Universidad Católica:

“el Museo de Bellas Artes se inició como un museo de copias. Ideado por el diplomático Alberto Mackenna Subercaseaux, en 1901 viajó a Europa para comprar reproducciones, sobre todo de esculturas griegas y romanas. El objetivo era acercar el arte clásico a los artistas locales al mismo tiempo que se cultivaba el “buen gusto” de la sociedad chilena.”<sup>3</sup>

Desde el ámbito católico la copia de obras también ha servido como un medio de difusión de la doctrina. Por medio de las imágenes, se ha educado a generaciones en la fe, en el caso de regiones geográficas tan distantes como la nuestra, ha posibilitado el acceso a obras que de otra forma no hubiera sido posible.

- **Preservación:**

Ha permitido la conservación de obras tanto en la época actual como también en la antigüedad. A pesar de las discordancias en este asunto, muchos museos europeos han tomado medidas en relación a la exposición de obras en delicado

---

<sup>3</sup>ESPINOZA A., DENISSE, *El Arte de la Cópia*, [en línea], *La Tercera*, <  
<http://www.latercera.com/noticia/el-arte-de-la-copia/>>, [consulta: febrero de 2017]

estado de conservación, entre ellos el Museo Albertina de Viena con dibujos de Durero y el Museo Leopold también de Viena con dibujos de Egon Schiele, los cuales son expuestos en determinados meses del año, siendo reemplazados por copias en los restantes periodos.

En el caso de la antigüedad, es de interés destacar el trabajo realizado en la era romana en la copia de obras originales griegas. Así, parte importante de las colecciones que podemos apreciar hoy en los grandes museos del mundo son gracias a copias romanas en mármol de originales en bronce griegos.



**I. 1 Palacio de Bellas Artes, inaugurado el 21 de Septiembre de 1910. En sus inicios gran parte de su colección consistía en copias de obras clásicas.**



- **Falsificación**

Conviene hacer algunos alcances a este término, debido a que no podemos dar el apelativo de falsificación inherente a un objeto, ya que como señala Brandi “la falsedad se fundamenta en el juicio” que establece el sujeto sobre tal o cual caso. En este sentido el término falsificación no podría separarse del todo de otros conceptos como copia o reproducción de manera tan simple. Por tal motivo se puede argumentar que más que por aspectos técnicos - que pueden ser muy similares - lo que realmente determina la falsedad del objeto radica en la intencionalidad. Así señala el autor especificando posibles casos como por ejemplo:

2. producción de un objeto como el anterior, pero con la intención específica de llevar a alguien a engaño acerca de la época, la consistencia material o el autor;

3. introducción en el comercio, o también difusión de un objeto, aunque no haya sido realizado con la intención de llevar a engaño, como una obra auténtica, de época, de materia, de fabricación, o de autor diferentes a los que realmente son propios del objeto en sí.<sup>4</sup>

Cabe mencionar que, según Brandi no debemos restar cierto valor a la copia o imitación en general, en el sentido de que esta puede poseer un cierto valor histórico, ya que refleja la moda y los gustos de una época en particular al elegir tal o cual obra como copia. Por el contrario, su valor artístico es cuestionable según él:

---

<sup>4</sup> BRANDI, Cesare, *Teoría De La Restauración*, Ed. Alianza, Madrid, 1999. p. 66.

[...] “aparte el virtuosismo de la ejecución, está limitada en lo que respecta a la estética por el eco que devuelve del original, y que debilita el original en la medida de cuantas veces lo reproduzca o lo divulgue.”<sup>5</sup>



**I. 2 Lobre Joven, firmada y fechada en 1502, se conserva en el Museo Albertina de Viena. Este museo ha sido cuestionado por restringir la exposición de obras originales durante ciertos periodos del año, ocupando en reemplazo reproducciones de las obras.**

---

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 68.

## Consideraciones

Ciertamente, este capítulo no es inconexo del resto de la investigación, ya que como sabemos el arte católico ha utilizado las imágenes como medio de difusión de su doctrina durante siglos, para lo cual se ha servido desde siempre de grandes artistas que han dejado huella con valiosas obras maestras. Sin embargo, es cierto que junto con esto y debido a la amplia difusión de su fe, se necesitó de la copia a un alto nivel de producción. Por supuesto, esto ha permitido la creación de bellos trabajos, sobre todo en nuestra parte del mundo influenciado desde la época colonial en adelante por la cultura española.

No obstante, esto mismo ha generado una sobre-reproducción de imágenes, tomadas de modelos establecidos desde la contrarreforma y logrados en plenitud durante el periodo barroco. Esto mismo ha significado en consecuencia una limitante de la libertad creativa, en función de una necesidad práctica de poder cubrir la demanda que la iglesia ha llevado a cabo para la difusión de su mensaje.

En nuestro país la situación no ha sido distinta, encontramos los mismos patrones; la importación de obras desde la época colonial, hasta la producción de otras, muchas de ellas dentro de los círculos de las órdenes religiosas, además de la aportación de diferentes artistas a lo largo del tiempo.

Debido a esto, es que en muchos casos observamos una enorme cantidad de obras anónimas siendo sumamente difícil rastrear procedencias o datos concretos acerca de su autoría, fechas, etc. Todo esto no hace sino acrecentar el interés en definir mejor de qué manera poder acercarse a ellas, ya que no aparecen en los libros de historia del arte, pero si han formado parte de un momento histórico e interactuado

con el espectador, quizá de manera más directa que un objeto original expuesto en un museo o galería.

## **2. El concepto de obra de arte en Restauración**

Seguramente en el ámbito de la restauración el concepto de “obra de arte” ha sido uno de los más discutidos al momento de abordar el tratamiento de algún objeto. Y efectivamente, la disciplina de la restauración ha experimentado tal expansión abordando ámbitos tan amplios; desde la labor de recuperación y preservación de un edificio, la restauración de documentos de carácter histórico, pasando por todas las ramas de las artes plásticas y visuales en general, hasta abordar objetos cotidianos pertenecientes a privados o particulares.

Por tal motivo, definir un objeto como obra de arte es solo un paso, ya que como podemos suponer de antemano la restauración en la actualidad no se limita solamente a este ámbito. Además, esto nos ayudará en la tarea de definir mejor que valor o importancia implica una copia en la conservación y restauración.

Cuando Cesare Brandi designara a la restauración como actividad abocada a la obra de arte, la calificación de qué era obra de arte y qué no ha presentado diversas inquietudes. En efecto, cuando se señala que; para que el producto de la actividad humana pueda ser obra de arte, debe poseer dos instancias fundamentales; la estética y la histórica, la primera en relación a que la materia - cualquiera que sea - es arte solo “potencialmente”, y es el reconocimiento que da la conciencia al recrear y experimentar la obra estéticamente lo que le da el atributo de obra de arte. En

segundo lugar, a la doble instancia histórica que presenta, en el primer caso en el momento de su creación y que se remite a un tiempo, lugar, artista o creador y a un segundo evento, el momento histórico en que la obra se recrea cada vez que es asimilada por la conciencia. Cuando hablamos de conciencia nos referimos en este sentido:

f. Fil. Actividad mental del propio sujeto que permite sentirse presente en el mundo y en la realidad.<sup>6</sup>

Junto con esto, se señala también que la consistencia física de la obra de arte debe tener siempre prioridad, porque representa el lugar en donde la imagen se presenta al reconocimiento de la conciencia, sin embargo también aporta que materia e imagen no están separadas la una de la otra, que son consustanciales, de manera que ambas coexisten y no son independientes la una de la de la otra. Sin embargo, también señala que “se restaura sólo la materia de la obra de arte” y que en el caso sacrificio de la consistencia material de esta, se debe privilegiar la instancia estética, que es en el fondo la que sustenta la experiencia del reconocimiento de obra en cuanto obra de arte.

Por lo tanto, el reconocimiento de un producto de la actividad humana como obra de arte es siempre, según Brandi, es desde el punto de vista de la materia solamente potencial, es histórico entre el acto de su creación y en los momentos de su asimilación y es sobre todo fundamental en su reconocimiento estético dado por la conciencia individual como un producto único e irrepetible. De ahí que la restauración se intente ocupar solamente de la materia de la obra, aunque como también dice son

---

<sup>6</sup>REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Real Academia*. 22ª edición, 2001, [en línea] <<http://www.rae.es>> [consulta: febrero de 2017].

consustanciales con la imagen, por lo que separar ambas es un proceso por lo menos complejo de llevar a cabo.

Como señala Muñoz Viñas:

“...La Restauración se ocupa de muchas cosas, y restringirla a las obras de arte es una simplificación excesiva.”<sup>7</sup>

### **3. Valor histórico – Patrimonial – Cultural en Restauración**

Sin duda el concepto de obra de arte es solamente un acercamiento para llegar a comprender los reales alcances de la restauración en la actualidad, así otros términos como monumento, objeto histórico e historiográfico han seguido la línea en la misión de categorizar de manera efectiva cuales productos son los que enmarcan a esta disciplina. Hoy en día, sin embargo se ha llegado a consenso en ciertas definiciones más amplias que permiten a la restauración moverse con mayor libertad, de manera de no dejar de lado muchos objetos y testimonios de la producción humana que de otra forma se verían y se han visto postergados a lo largo del tiempo.

Así, términos como “bien cultural”, “patrimonio histórico” o “patrimonio cultural” han venido de cierta manera a incluir de forma más extensa los objetos, construcciones, lugares, información, y testimonios en general que según la percepción actual requieren de conformar el reconocimiento del quehacer humano. No obstante, cada uno de estas clasificaciones a su vez tiene dificultades a la hora de

---

<sup>7</sup> MUÑOZ VIÑAS, Salvador, *Teoría contemporánea de la Restauración*. Ed. Síntesis, Madrid, 2003. p. 28.

utilizar referencias tales como “histórico” ya que esto se refiere particularmente como señala Muñoz Viñas:

“...si se interpreta como histórico aquello que es útil para la Historia como disciplina académica, como campo de conocimiento e investigación, se hace necesario reconocer que hay muchas cosas que se restauran, pero que de hecho carecen casi totalmente de valor histórico. Si alguien solicita la restauración de las cartas de un familiar fallecido, es una obviedad decir que estas cartas son objetos de restauración; pero ¿hasta qué punto pueden considerarse bienes de valor histórico – de valor para los historiadores, de valor para la ciencia histórica-?”<sup>8</sup>

Es evidente que al clasificar en términos de históricos o historiográficos tampoco resulta fácil para la restauración, por cuanto como se ha señalado para que un producto del quehacer humano pueda obtener esa calificación de manera unánime y colectiva por los historiadores habría que remitirse solamente a las grandes obras maestras de la historia de la humanidad, tales como la Capilla Sixtina, el Palacio de Versalles u otros, dejando de lado a esas otras incontables historias de objetos que han formado parte de la historia de cada uno.

Por consiguiente, intentando dilucidar de alguna forma una democratización de los conceptos de “qué” es lo que se ocupa la restauración se han llegado a definiciones más aceptadas en la actualidad, ya que como es claro la disciplina lleva mucho tiempo ocupándose de diferentes tipos de objetos. Desde este punto de vista,

---

<sup>8</sup> Ibíd., p. 29.

se ha planteado y surge tras la reflexión el concepto de “bien cultural” que es entendido de la siguiente manera según González-Varas:

“Surge así, tras la reflexión, el concepto de “bien cultural”, entendido como cualquier manifestación o testimonio significativo de la cultura humana. Como se puede ver, es un concepto más amplio, que permite superar todos los conceptos precedentes de “monumento”, “obras de arte”, “antigüedades”, o “documentos históricos”, que por supuesto no resultan anulados, sino que más bien son reabsorbidos e integrados en este concepto de carácter global.”<sup>9</sup>

Hoy en día, debido a la heterogeneidad y complejidad de nuestras sociedades se hace imprescindible el poder abarcar amplios aspectos de lo que llamamos “cultura” a saber: en un primer término desde la perspectiva antropológica, considerando el conjunto de creencias, gustos y valores propios de un pueblo. Además, de entenderla como la alta cultura, la que es entendida desde la visión de la sofisticación de los gustos en relación por ejemplo: a la Música Clásica, de la Historia del Arte, el Ballet, etc.

En los tiempos actuales, puede ser considerado un producto digno de una cultura por ejemplo; un ciclo mural en una población de características modestas para la alta cultura, pero eso no significa que para determinado grupo o comunidad contenga en si cualidades representativas de su presente actual o de su historia. Ya que como hemos señalado, el valor artístico o en este caso usando la acepción

---

<sup>9</sup> GONZALEZ – VARAS, Ignacio, *Conservación de Bienes Culturales*. Ed. Cátedra, Madrid, 1999. p. 44.



cultural, no está dado únicamente por el producto en sí, sino que es el carácter subjetivo dado por la conciencia el que adjudica el atributo cultural.

#### **4. El valor simbólico de los objetos de restauración**

Como ya hemos podido observar, el esfuerzo por lograr un panorama más claro en relación a las disciplinas de la Conservación y la Restauración, y cuáles son los ámbitos representativos en los que se centra, han llevado a la visión contemporánea al consenso de que: son las sociedades, los grupos y los sujetos quienes otorgan tal o cual categoría a los objetos, de acuerdo a valores muy subjetivos que reconocen en ciertos productos unos aspectos que los identifican. Aunque se define que la restauración se ocupa de los objetos, se entiende que los esfuerzos que se invierten en estos tienen que ver con el sentido o el significado que tienen estos para el colectivo o el sujeto, Muñoz Viñas los llama “objetos simbólicos”.

Este sentido que determinados objetos pueden tener para los hombres lo pueden otorgar valores como; las ideologías, creencias, o sentimientos, tanto personales como universales. La Restauración se ocupa de ellos en su materialidad – que no está separada sino que forman unidad con el símbolo - para preservar esos significados. Como símbolo definiremos el concepto básico que entrega la real academia de la lengua española, para a partir de ahí avanzar en el argumento:

Símbolo

Del lat. *symbolus*, y este del gr. σύμβολος *symbolos*.

1. m. Elemento u objeto material que, por convención o asociación, se considera representativo de una entidad, de una idea, de una cierta condición, etc. La bandera es símbolo de la patria. La paloma es el símbolo de la paz.<sup>10</sup>

Ahora bien, bajo esta misma perspectiva es importante destacar que la importancia de un objeto es difícilmente medible, que el objeto más corriente incluso puede representar algo:

[...] la indumentaria sirve para abrigar, pero también para indicar actitudes ante nuestro interlocutor, o para señalar un rango laboral.<sup>11</sup>

Muñoz Viñas habla de la intensidad simbólica; hay unos objetos que tienen una capacidad simbólica mayor o más destacada que otros, que vehiculan de mejor forma significados, valores, ideologías, creencias o sentimientos y dependiendo del grado de influencia de estos. Las obras de arte por ejemplo, poseen unas altas cualidades simbólicas, debido a que al poseer por un lado cualidades estéticas que hacen del objeto representativo sensorialmente - al ser un ente único e irrepetible - , además de poseer valores históricos altamente representativos que nos pueden entregar información de la cultura, los gustos y las creencias de cada época.

En suma se restaura porque el bien en si significa algo para los grupos o a los sujetos en particular. Los conceptos para identificar los objetos de Restauración, si bien son subjetivos, se pueden en cierta medida cuantificar a partir de: su contenido simbólico (qué significan para las personas), artístico (qué cualidades estéticas lo

---

<sup>10</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Real Academia*. 22ª edición, 2001, [en línea] < <http://www.rae.es> > [consulta: febrero de 2017].

<sup>11</sup> Muñoz Viñas, Op. cit., p. 50.

hacen único e irrepetible desde lo sensorial), y además por los aspectos históricos que puedan entregar (antecedentes, gustos, creencias, etc.). Cualquier objeto en si puede poseer estos factores, la combinación y la importancia de unos o de otros viabilizará su nivel de reconocimiento en cuanto tal.

## **5. Observación acerca de la obra del Obispado como bien cultural**

Como ya hemos advertido la clasificación de lo qué es o no índole de la restauración cobra un sentido complejo. Encasillar tanto la disciplina de la conservación como de la restauración en acepciones como obra de arte, objeto histórico, monumento u otros, será siempre tema de discusión para los teóricos del área. Sin embargo, el debate no ha sido en vano, por tanto ha permitido establecer categorizaciones más amplias, para a partir de ellas poder abarcar lo que es prioritario tanto colectivamente como en el ámbito privado.

Una vez enfatizados estos aspectos el interés que se expone a continuación es comprender de que manera una copia, a saber: anónima, de un tema religioso ampliamente reproducido en la Historia del Arte, en precarias condiciones de conservación (antes de su restauración), sin ningún antecedente o registro histórico, biográfico (aparente como veremos más adelante), etc., podría de alguna manera representar o reunir las condiciones que aportaran algún valor a la obra. A continuación la analizaremos.

En un primer término nos centraremos en sus aspectos estéticos. Sabemos ciertamente que se trata de una pintura sobre lienzo, por tanto es una obra plástica que se enmarca dentro de las artes tradicionales, la pintura al oleo. Entendemos, que culturalmente estas disciplinas (pintura, escultura, arquitectura, etc.) son consideradas

como valiosas por las personas, ya que muestran las mejores capacidades manuales y técnicas de los hombres, en oposición a sus rasgos destructivos (también idóneos al mismo). A partir de lo anterior podríamos identificar al objeto como “artístico”, en el sentido que se enmarca dentro de las artes tradicionales, aunque aun no nos aventuraremos a denominarlo como obra de arte, o por lo menos no hasta poder reflexionar mayormente acerca de la misma.

El siguiente paso sería poder identificar el reconocimiento estético que esta obra podría aportarnos en la actualidad. Desde la perspectiva de los sentidos, podemos apreciar una cierta pintura de unas ciertas características: formato (grandes dimensiones), posee una “patina”, el color desgastado, el mismo estado de los materiales también nos muestran un objeto afectado por el tiempo. Desde el punto de vista formal, muestra dificultad en la lectura de la imagen, debido a la alteración y deterioro de los materiales. No obstante, es posible percibir formas, estructuras de composición, figuras, colores, tonos, líneas, etc. En cuanto a los valores expresivos que nos pueda entregar se reconoce una imagen (la de la virgen), que evoca aspectos de un pasado esplendor de la obra, en cuanto símbolo de devoción de otro tiempo que transcurrió y que en el presente es tan solo un recuerdo.

Lo anterior se entrelaza con los aspectos históricos que pueda hacer emerger y la información que nos haga ver acerca de una época y sus creencias. Si bien esta pintura no puede entregarnos antecedentes concretos, en relación a fechas, autoría, procedencias y otras – en el siguiente capítulo se indagará más en esto - si tiene un potencial histórico en el sentido de que nos habla de una época en la que la religiosidad era asimilada de una manera diferente. Un periodo no muy distante en el tiempo en donde parte importante de la vida social era la iglesia, como centro de reunión social de la comunidad, la cual utilizaba - entre otros medios - las imágenes como instrumento pedagógico de sus creencias. Por tanto, interrogando a la obra esta nos puede hacer indagar un pasado en el que ocupó un lugar adecuado, como objeto representativo de valores cristianos, además de ser vehículo del culto y la devoción de los creyentes.

En un segundo aspecto histórico también podemos apreciar el transcurso del tiempo en sí misma. Sin duda posee una historia que la ha hecho llegar hasta nuestros días, no sin huellas, al haber ocupado un sitio en determinado templo para luego experimentar el daño severo (no sabemos las circunstancias) y finalmente ser depositada junto a otros testimonios de tiempos pasados.



**I. 3 Inmaculada del Escorial, en esta obra está inspirada la reproducción del Obispado.**

Consecuentemente a esto la obra ha llegado a un tercer momento histórico, el actual, que reúne condiciones diferentes, donde es observada de manera distinta y se transforma en objeto de reconocimiento de un legado pasado por parte de sus propietarios. Rememora un tiempo anterior quizá mejor - no lo sabemos - , pero si más directo con la comunidad. Por tanto tiene eficacia de un símbolo, puesto que

encierra en si misma unos valores, creencias de una época anterior de la ciudad de Valparaíso en donde las parroquias surgieron en cada rincón de sus cerros.

En definitiva, independientemente la obra sea una reproducción (lo que eventualmente generaría un desgaste de la imagen), también es potencialmente poseedora de rasgos que para los criterios actuales la convierten en un objeto de Restauración y también en un muy probable “bien cultural”. Por un lado, contiene valores estéticos al ser en un primer término una copia formalmente muy similar a la original, evoca valores expresivos al evidenciar el tiempo tanto en su visible transcurso en la misma, como en lo que pudo significar en su pasado. Por otro lado, contiene un significativo potencial histórico al ser evidencia material de la religiosidad de una ciudad patrimonio de la humanidad. En esta misma línea (y como se plantea en el siguiente capítulo) puede tener una segunda faceta histórica al encontrarse en un sector significativo de la ciudad desde el punto de vista religioso. Finalmente, el reconocimiento de la pintura por parte de sus propietarios actuales y las expectativas en torno a su recuperación la han revalorado como objeto parte de sus colecciones como símbolo intrínseco de un pasado y sus valores fundamentales.

## **CAPITULO II: APROXIMACIONES HISTORICAS Y POSIBLES PROCEDENCIAS**

### **1. Análisis histórico: posibles procedencias de la reproducción del Obispado**

Cuando se emprendió la tarea de analizar e intervenir el lienzo objeto de este estudio, pocos motivos daban la posibilidad de ahondar o profundizar en algún antecedente histórico que respaldase la obra. Como se ha señalado con anterioridad el valor de una reproducción artística no siempre ha sido destacado en cuanto tal, por lo que en muchos casos, salvo algunas excepciones, no han viabilizado un mayor análisis de sus antecedentes históricos, procedencia, autoría, etc.

En segundo lugar, y como se indicará más adelante la obra de Bartolomé Esteban Murillo debe ser una de las más copiadas en el arte religioso desde los siglos XVII y hasta el XX probablemente, sobre todo en nuestras latitudes tan lejanas de cualquier posibilidad de poseer obras originales. Por lo mismo, el trabajo de Murillo sufrió un deterioro histórico producto de su sobreexposición, que solo se ha ido revirtiendo a través del tiempo, en la medida en que conocemos mejor el papel y difusión de sus imágenes en la producción artística de la iglesia católica.

Junto a esto, el hecho de que el Obispado de Valparaíso no contara con ningún tipo de registro o inventario acerca de la cantidad de objetos presentes en sus bodegas, hacía de cualquier interés investigativo en algo poco realizable por decir lo menos. No obstante, frente a estas imposibilidades no decreció el ánimo de poder

conocer algo más acerca de la obra en cuestión, además de poder indagar referencias sobre los restantes objetos que se han ido acumulando a lo largo del tiempo, los cuales representan no solo una oportunidad de poder comprender mejor la historia católica de la ciudad de Valparaíso, sino también de valorar la tradición y la cultura de una comunidad.

Por consiguiente, en esta perspectiva se fue ahondando acerca de distintos antecedentes y surgiendo como una posible hipótesis la relación entre las bodegas del Obispado, la Catedral de Valparaíso y la hoy desaparecida Iglesia del Espíritu Santo, la cual formó parte importante de la historia litúrgica de la ciudad y que se encontraba a pocos metros de los mencionados edificios. Por un lado se expondrán antecedentes históricos y bibliográficos, además de la valiosa opinión del personal que lleva años de trabajo en la institución y que aportará más información a la investigación y posibles teorías.

El desaparecido templo del espíritu santo se encontraba a tan solo unos metros de la actual Catedral de Valparaíso, en el sector donde hoy se encuentra la conocida Plaza Victoria, y fue durante su existencia uno de los tres centros de devoción más importantes de la ciudad junto a; la Iglesia de la Matriz en el sector puerto y la de los Doce Apóstoles en el barrio del Almendral. Lamentablemente, y como se detallará en los siguientes puntos, ni su importancia, ni tampoco su aprecio por parte de la comunidad pudo evitar que este templo desapareciera del paisaje porteño. Los antecedentes en este sentido abundan en Valparaíso, como ejemplos y sin ir más lejos; la mencionada Iglesia de los Doce Apóstoles (a un costado del Congreso Nacional) corre serio peligro de seguir el mismo camino, lo mismo la Iglesia de la Providencia (uno de los primeros edificios del país en utilizar la tecnología del hormigón armado) cerrada hace ya varios años, ambos edificios monumentos nacionales.



A continuación se expondrán los datos recopilados, siempre en la perspectiva de plantear hipótesis, intentado estructurar posibles referencias, en ningún caso lo referido en este informe busca aventurarse en la especulación infundada queriendo exaltar lo presentado a un nivel superior. Por el contrario, la visión propuesta se basa en aprovechar la instancia que puede brindar la disciplina de la restauración en el conocimiento de nuestra historia como ciudad patrimonio de la humanidad, carente sin embargo de retrospectivas investigativas en tiempos que lo apremian significativamente.

## **2. La Iglesia del Espíritu Santo, su historia e importancia para la ciudad porteña**

El motivo principal para querer abordar la historia de la Iglesia del Espíritu Santo, se debe principalmente a la íntima relación que se generó entre ésta y nueva la catedral durante el breve periodo en el que ambas funcionaron a la par. Es de recalcar además, que durante varios años la misma iglesia sirvió de catedral, cuando Valparaíso finalmente obtiene su título de diócesis en 1925.

Otro antecedente relevante, se debe a que algunas de las más bellas obras que pertenecieron a la iglesia del espíritu Santo ahora están en manos de la catedral de la ciudad. Entre ellas el conocido Ángel de Chile, una imagen utilizada en fiestas y procesiones, además de otras obras que se señalarán más adelante.

La hipótesis principal consiste en señalar a las bodegas del obispado como depósito de gran parte de los objetos que se rescataron antes de las demoliciones,

tanto de la primera etapa en los años sesenta, como en la última acontecida en 1972. Esta relación no solamente se debe a que muchas de las obras aun podemos verificarlas, sino que también integrantes del personal del obispado señalan que varios de estos objetos procederían de aquel lugar (principalmente mobiliario). De la misma forma, Monseñor Leopoldo Peralta Núñez, quien dio todas las facilidades para la realización de este trabajo también cree como muy posible esta teoría.

Es por este motivo que a continuación se abordará una breve reseña histórica acerca de la iglesia del Espíritu Santo, la cual buscará dar mas referencias acerca de posibles datos concretos.

En el lugar donde hoy día se sitúa la Plaza de la Victoria (antigua Plaza Orrego) se construyó en el año 1844 el Convento de los Agustinos, el cual era un templo abovedado de albañilería, ladrillo y cal, construido por el arquitecto Pedro Clauseau y terminado en el año 1846. La torre el elemento más característico de la construcción no fue realizada sino hasta el año 1856, esta vez por otro arquitecto Don Esteban Silva.

Durante este periodo Valparaíso vivía un importante proceso de expansión tanto en lo económico y comercial, como en lo social y cultural. Era muy común encontrar diversidad de extranjeros establecerse con sus negocios en la ciudad, atraídos por el activo puerto que no cesaba de funcionar. En esta expansión es como se comienza a hacer necesario el establecimiento de nuevas parroquias, ya que en eso momento funcionaban solamente dos: La antigua Iglesia de la Matriz (aun en funcionamiento) en el sector puerto de la ciudad, y la Iglesia de los Doce Apóstoles, la que se encuentra en el barrio del Almendral, en ese tiempo prácticamente zona rural (actualmente cerrada y en peligro de derrumbe).

Por este motivo durante largo tiempo se hicieron solicitudes con la inquietud de un tercer punto en la ciudad que cubriera las necesidades religiosas de una ciudad en expansión, lo que finalmente se concretó en la autorización del Papa Pío IX a través de una bula con fecha 1° de Diciembre de 1871, destinando el templo y convento de San Agustín a la nueva parroquia, el cual no había logrado prosperar a lo largo del tiempo y poseía la ubicación ideal dentro del plano de la ciudad.

De esta manera el Arzobispo Don Rafael Valentín Valdivieso, quien había hecho la solicitud de adjudicación de los terrenos del convento de los agustinos, hacia la petición a Valparaíso para la realización de las gestiones necesarias:

Santiago, Mayo de 1872

Se comisiona al Cura y Vicario Foráneo, de Valparaíso y al Cura Rector de los Doce Apóstoles para que en unión, si es posible obtener su consentimiento, de don Vicente Larraín, u otro perito, procedan a preparar los límites de la nueva Parroquia, proporcionándolos de modo que la sección de una cuarta parroquia pueda verificarse desmembrándola, solamente de la de los doce apóstoles, sin alterar los límites de las otras dos, y que toda línea divisoria de las que ahora se fijan, sea perfecta y claramente marcada en el suelo.

Tómese razón i comuníquese

José Ramón Astorga, Vicario General

José Manuel Almarza, Secretario<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup>TOLEDO, David O., *125 Años, Una Parroquia que Camina*. Ed. David O. Toledo, Valparaíso, 2009. p. 14.

Además, durante este mismo periodo se realizan las gestiones para la autorización de compra por parte del Arzobispado, de un terreno anexo al convento, el cual era necesario para la planificación parroquial. Así, el decreto de erección de la parroquia se registra el 11 de julio de 1872, bajo la advocación del Espíritu Santo. La primera acta de los libros parroquiales se ingresa el día 17 de Noviembre de 1872 por el párroco fundador Pbro. Pablo Antonio Torres.

Al año siguiente, el 08 de febrero de 1873 asumiría el cargo de párroco de la iglesia el Pbro. Salvador Donoso sería una figura destacada del acontecer porteño y que dedicaría gran parte de su período a renovar y realzar el templo a su cargo. Reconociendo la antigüedad de la construcción es que se propuso junto a la ayuda del arquitecto Fermín Vivaceta el dar una nueva cara al edificio, la tarea duraría ocho años:

Se diseñó un nuevo frontis de ocho columnas y tres puertas, se modificó la torre, otorgándosele un definido estilo de gran influencia neobarroca. La torre elevada en tres niveles, sustentaba un reloj de cuatro esferas que miraban a los cuatro puntos cardinales y que culminaban en una cruz de fierro.

El interior del templo se distribuía en tres naves bajo un cielo abovedado, sostenido por dieciséis columnas.<sup>13</sup>

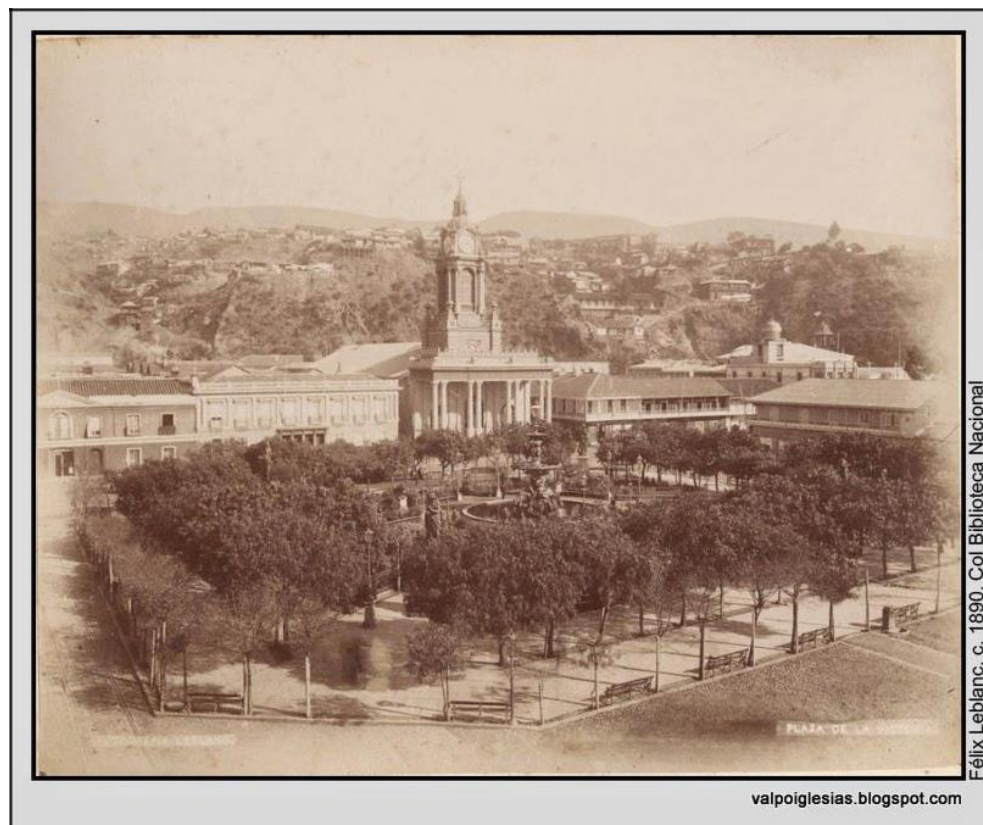
Cabe señalar como un hito importante de la historia de la Iglesia del Espíritu Santo el hecho de haber recibido y honrado los restos de los héroes de Iquique en el año 1888 en una emotiva ceremonia fúnebre a la cual asistieron entre otros el presidente de la república don José Manuel Balmaceda y su gabinete. La parroquia

---

<sup>13</sup>Ibid., p. 20.

fue importante en la vida de Prat, oficiando en ella su matrimonio con doña Carmela Carvajal, así como también el bautizo de sus dos hijos Blanca Estela y Arturo.

La parroquia tampoco se vería ajena al desastre ocurrido en Valparaíso a raíz del terremoto del año 1906, el cual dejó gran parte de la ciudad en el suelo. A pesar de la intensidad de los sismos y de los posteriores incendios y saqueos, la estructura de la parroquia casi no sufrió daños. Durante este periodo la iglesia se constituyó en un importante centro de ayuda, acogida y colaboración a cargo del entonces Gobernador Eclesiástico Monseñor Eduardo Gimpert.



**II 1 Hacia 1890, con la torre de Don Fermín Vivaceta finalizada.**

Finalmente, uno de los anhelos más esperados por los fieles de la ciudad se hizo realidad el 18 de octubre de 1925 por decreto del Papa Pío XI Valparaíso es erigida a la categoría de Diócesis. Posteriormente, el 30 de Abril de 1926 se oficiaría la ceremonia de entronización de la Iglesia del Espíritu Santo como Catedral Provisoria. Como primer Obispo de la ciudad fue nombrado el ya mencionado Monseñor Eduardo Gimbert. El Edificio continuo funcionando como Catedral y obrando todos los oficios importantes de la ciudad hasta el año 1949 cuando se inaugura la nueva Catedral en los terrenos donados por Doña Juana Ross de Edwards.

### **3. Etapas de demolición de la Iglesia y posterior traslado de obras**

La Iglesia del Espíritu Santo vio por casi cien años la transformación de Valparaíso en una ciudad moderna. Desde el humilde templo Agustino frente a la plaza Orrego hasta llegar a ser nombrada Catedral Provisoria, presencié la evolución y los avances, no sin dificultades, de un puerto que avanzaba hacia el futuro. No obstante, el edificio que albergo a tantos porteños a lo largo del tiempo no pudo seguir ocultando los graves problemas estructurales que venía arrastrando y ya iniciando la segunda mitad del siglo XX debió sufrir el primero de sus cambios:

El año 1952, un gran dolor embarga al clero, fieles y a la ciudadanía toda. El creciente deterioro físico del templo obligó a despojarlo de su hermosa torre para alivianar su estructura y evitar algún accidente grave...La pérdida de la hermosa torre y manifiesto debilitamiento de las viejas estructuras, fueron confirmados por serios estudios técnicos que concluyeron que el edificio entero estaba colapsado y

no soportaba nuevas reparaciones, lo que obligaba a su inevitable demolición.<sup>14</sup>

Una vez desprovista de su símbolo no paso mucho tiempo para que en sucesivas etapas la parroquia se fuera desmantelando. Según las crónicas no faltaron las objeciones ante la desaparición del edificio, sin embargo, distintos factores hicieron que se hiciera inviable cualquier tipo de iniciativa para salvar el edificio. Uno de los motivos probables es que la nueva Catedral se erigió a muy poca distancia, por lo que la parroquia fue perdiendo importancia administrativa aunque sus instalaciones siguieron funcionando en el lugar.

En segundo lugar, probablemente los estudios técnicos relacionados a la restauración de edificios probablemente no contaban con las herramientas técnicas con que se dispone hoy en día, aunque esta situación en Valparaíso no ha evolucionado del todo, ya que mucha de la mejor arquitectura que vio la ciudad se ha ido perdiendo a lo largo del tiempo, en manos de proyectos “rentables”, en desmedro de algún esfuerzo mayor por recuperar edificios. Algunos ejemplos son las ya citadas: Iglesia de la Providencia, Parroquia de los Doce Apóstoles, Palacio Subercaseux, Mercado Puerto, entre otros.

A continuación se expone una breve cronología de la última etapa y posterior desaparición de la parroquia:

- 1952. Demolición de la torre para alivianar la estructura y evitar accidentes.

---

<sup>14</sup>Ibíd., p. 55.

- 1953. El 9 de octubre se formaliza la venta ante notaria de 325 m<sup>2</sup> a la Sociedad Inmobiliaria Valparaíso Ltda.

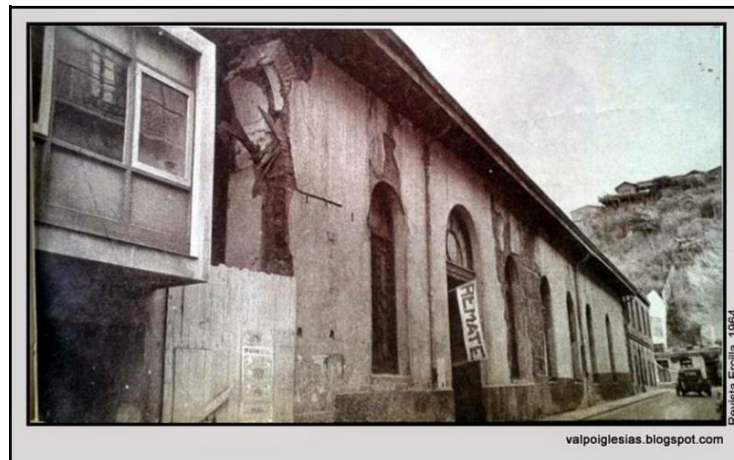
Comienza la construcción del edificio Espíritu Santo, el cual se encuentra aún en pie.

- 1963. Traslado de la administración parroquial a las dependencias de la catedral.

15 de Septiembre, Monseñor Emilio Tagle solicitó a su Santidad el Papa diera la autorización para vender el sitio al mejor precio posible.

Se concreta la venta con la misma Sociedad Inmobiliaria Valparaíso Ltda.

- 1972. Finaliza la última etapa de demolición de la parte posterior de la parroquia en donde hoy se encuentra el edificio Fermín Vivaceta.



**II 2 Remate de materiales de la nave en 1964. La torre ya había sido demolida. A la izquierda se observa parte del edificio Espíritu Santo.<sup>15</sup>**

---

<sup>15</sup> LOPEZ, M. ALBERTO, *Iglesias de Valparaíso, Catedral*, [en línea], <<http://valpoiglesias.blogspot.cl/2007/05/catedral.html>> [consulta: febrero de 2017].



De esta manera, finalizaba la historia de este significativo templo que formo parte de la historia de la ciudad, siendo un verdadero centro de reunión social a lo largo de sus casi cien años de existencia. Es de destacar que los trabajos de la parroquia han seguido funcionando hasta el día de hoy, ya que las oficinas del espíritu santo instaladas al costado de la Catedral siguen la tarea que sus predecesores realizaron en ayuda de los más necesitados.

#### **4. La nueva Catedral de Valparaíso**

La nueva Catedral de Valparaíso inaugurada en el año 1949 – 1950 se emplaza en los terrenos donados generosamente por Juana Ross Edwards, en el lugar que albergara el palacio de la familia demolido luego del terremoto de 1906. Los planos se comenzaron a elaborar en el año 1909 por los arquitectos Cruz Montt y Ricardo Larraín Bravo. Las obras estuvieron a cargo del ingeniero Juan Tonkin<sup>16</sup>, las que avanzaron a buen ritmo hasta la muerte de la benefactora en el año 1913.

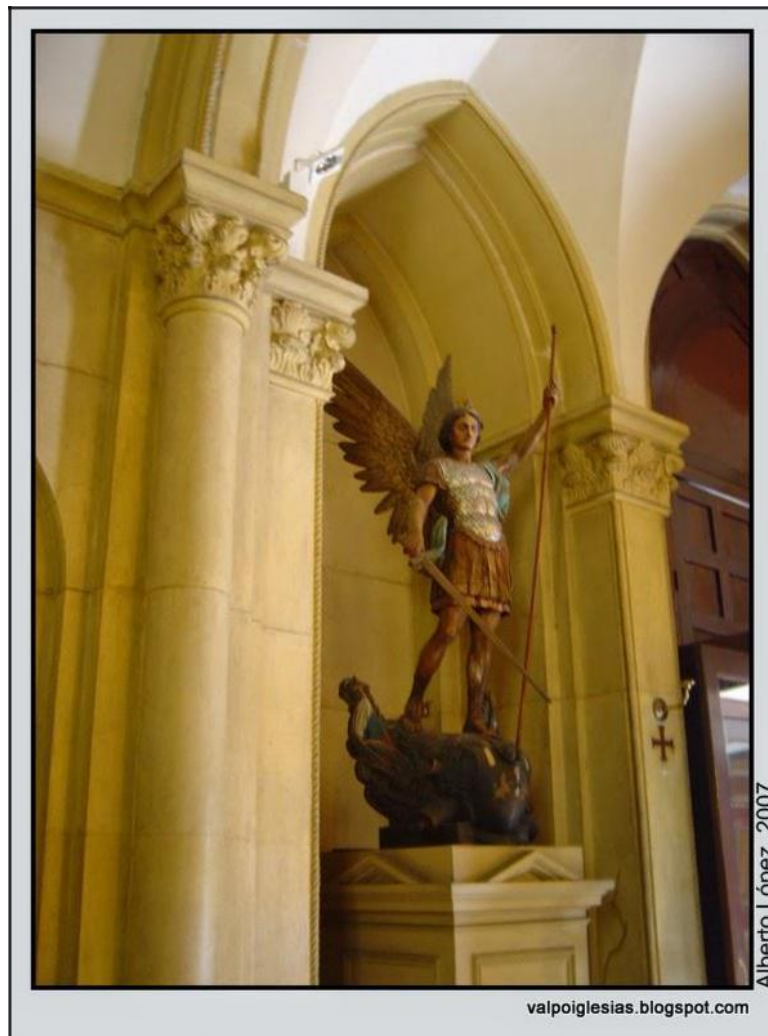
Luego de periodos alternados de tiempo fue inaugurada el 29 de Enero de 1950 bajo la advocación de la Virgen del Carmen. La arquitectura está inspirada en la famosa Catedral del Duomo de Florencia, aunque tanto el terremoto de 1971 como el de 1985 cambiaron drásticamente el panorama general del edificio.

Algunos de los tesoros que alberga son, entre otros: el corazón de Diego Portales, ahora guardado en una cripta, un cuadro original del Moretto de Brescia,

---

<sup>16</sup> LOPEZ, M. ALBERTO, *Iglesias de Valparaíso, Catedral*, [en línea], <<http://valpoi Iglesias.blogspot.cl/2007/05/catedral.html>> [consulta: febrero de 2017].

además de la cripta del primer Obispo diocesano, Don Eduardo Gimpert y distintas autoridades de la iglesia. Además, aun se pueden apreciar algunas de las obras que pertenecían a la Parroquia del Espíritu Santo, entre ellas: una hermosa imagen de la Virgen del Carmen, que se encontraba hasta hace poco tiempo en la entrada de la Capilla de la calle Chacabuco, una gran estatua de San Miguel Arcángel, el Angel de Chile que acompañó las procesiones de la Virgen del Carmen, son algunas de las obras documentadas más conocidas.



II 3 “El Ángel custodio de Chile” ahora presente en la Catedral.



***II 4 Procesión del Carmen en 1904. Anda del "Ángel Custodio de Chile" en la escalinata del templo.<sup>17</sup>***

A pesar de no existir ningún inventario de los objetos presentes en las bodegas del Obispado, según lo investigado tanto con Monseñor Leopoldo Núñez, junto al personal de las oficinas del edificio, además de la colaboración del historiador porteño Don Archivaldo Peralta Padilla, se cree muy probable que dentro de la gran cantidad de objetos muchos pertenezcan a la desaparecida parroquia. Esto debido a que como se ha señalado, dentro de la Catedral podemos encontrar algunas de las obras más emblemáticas del Espíritu Santo.

---

<sup>17</sup> Ibid.



**II 5 Imagen de la Virgen del Carmen, también rescatada del templo del Espíritu Santo.**

Otro punto importante a considerar, es que la iglesia tuvo sucesivas etapas de demolición que abarcaron el periodo comprendido entre los años 1952 hasta 1972, encontrándose desde fines de 1963 en estado de abandono muchas de las dependencias, lo que explicaría el estado de muchos objetos. En el caso de la obra restaurada se evidencian claras huellas de haber estado expuesta a alta humedad, lo que se puede apreciar igualmente en otras pinturas de las bodegas.

Finalmente, considerar la cercanía de los edificios y el traslado de objetos por motivos prácticos, ya que una vez inaugurada la Catedral en 1950 y partir de la primera etapa de demolición de la torre del Espíritu Santo en 1952, no pasó mucho tiempo para la puesta en venta sucesiva de los terrenos de la parroquia. Todo esto vino sino a ayudar económicamente a la construcción de templos en distintos lugares de la ciudad.



II 6 La Catedral en 2007 muy similar a la imagen actual (salvo por la adición de rejas en su frontis).

## 5. El edificio del Diario La Unión y el Obispado

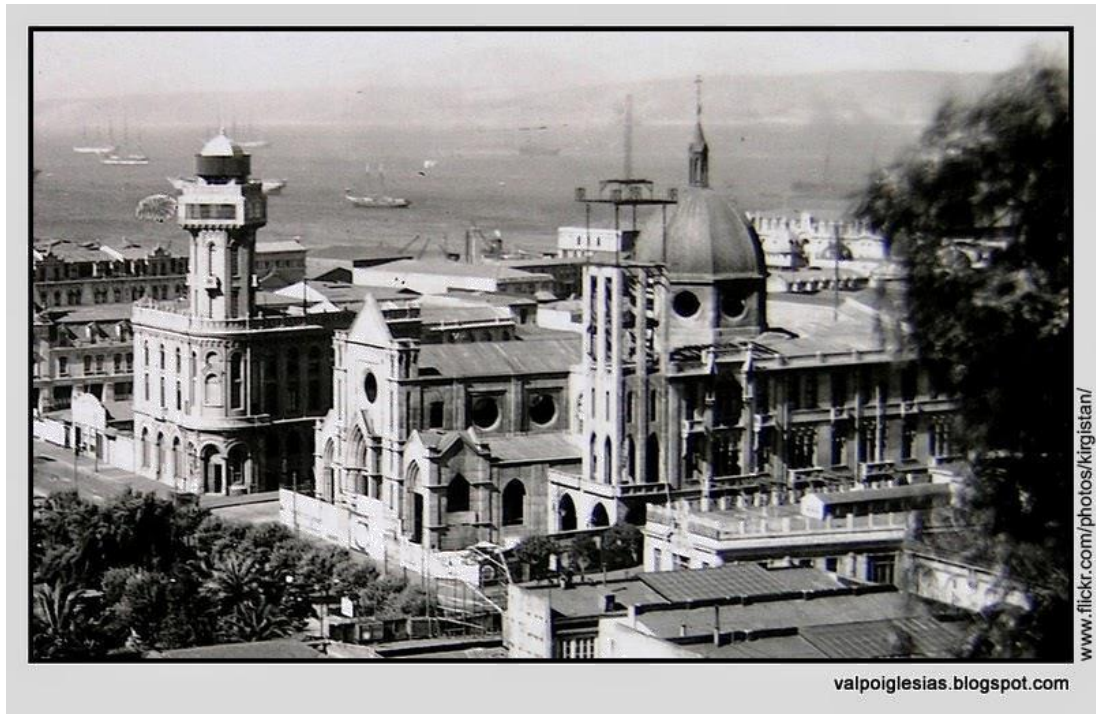
El Diario “La Unión” fue un periódico de origen católico fundado en Valparaíso el 23 de enero de 1885 por el Pbro. Juan Ignacio González Eyzaguirre<sup>18</sup>, quien financió y dirigió el diario, junto con la colaboración entre otros del Pbro. Salvador Donoso. Se abocó principalmente en la defensa de los valores católicos en oposición a las corrientes de carácter liberal e incluso al gobierno del entonces presidente Domingo Santa María.

El arquitecto a cargo fue don René Raveau Soules quien dio forma al proyecto en el año 1912. Finalmente, en el año 1913 el periódico matutino pudo trasladarse a sus nuevas instalaciones, el emblemático edificio situado en la esquina de calle Edwards con Chacabuco, destacando con su particular torre en el paisaje porteño de la época.

El periódico funcionó durante ochenta y ocho años siendo clausurado el 11 de septiembre de 1973 por órdenes del régimen militar. El edificio perteneció siempre a la Iglesia quienes lo tenían en concesión, por lo que luego del terremoto de 1985 y debido a los importantes daños sufridos en las dependencias de la Catedral, finalmente el Obispado se trasladada al inmueble del ex diario, luego de una importante labor de restauración del mismo, que sufrió entre otros daños la pérdida de su emblemática torre que en otros tiempos anunciara los principales titulares noticiosos.

---

<sup>18</sup>TOLEDO, David O., *Crónicas de la Diócesis de Valparaíso. Ed. Universitarias de Valparaíso, Imprenta Salesianos, 2015.*



**Il 7 Hacia 1930, La Catedral aun en construcción, el Edificio del Diario La Unión con su llamativa torre.**

**CAPITULO III: ESTUDIO E INTERVENCION DE LA OBRA “INMACULADA  
DEL ESCORIAL” / Copia en Oleo sobre lienzo.**

**1. FICHA TÉCNICA**

Titulo:	Inmaculada Concepción del Escorial (Copia).
Autor:	Sin antecedentes
Época:	Fines S. XIX a inicio S. XX
Tema:	Religioso
Tipo de Obra:	Pintura
Técnica:	Oleo sobre lienzo
Medidas:	Alto: 205 cm Ancho: 145 cm
Sellos:	No presenta
Marco:	No presenta
Firma:	No presenta
Propietario:	Obispado de Valparaíso
Estado De Conservación:	Malo
Fechas de intervención:	Agosto de 2014 – Agosto de 2016
Restaurador:	Christian Venegas Silva.



- Fotografías iniciales



III 1 Imagen anverso de la obra.



III 2 Imagen reverso de la Obra.

## 2. INTRODUCCION

La obra es una pintura sobre lienzo mide 205 cm de alto x 145 cm de ancho, perteneciente al obispado de Valparaíso. Esta se encontraba depositada en las bodegas del edificio en precarias condiciones de almacenamiento junto a otros variados objetos. No existen registros ni inventarios por parte de la institución, no obstante, en el siguiente capítulo se detallarán posibles teorías de procedencia a partir de datos recopilados.

Al momento de encontrar la obra, ésta estaba apoyada junto a otras pinturas teniendo una importante presión sobre la tela. Además, al más mínimo movimiento la capa pictórica se desprendía con suma facilidad, el polvo y la suciedad estaban presentes por toda la obra.

En la obra original de Murillo la tonalidad general es mucho más clara y cálida, destacando los azules del manto de la virgen, así como el blanco del vestido y las carnaciones de los personajes. Al contrario, en la reproducción local la tonalidad general es más terrosa, predominando los ocre, amarillos, grises, pardos, rojizos y tonos oscuros.

A su vez, en relación al dibujo se observa una síntesis lineal en comparación al original, tanto en rostros, como también en los pliegues de los ropajes y detalles. Sin embargo, la calidad del dibujo no se ve disminuida, sino más bien sintetizada. El rostro de la virgen es más redondo que en el original, así como sus ojos más grandes.

Es muy probable que el artista haya trabajado con una imagen que no representara la misma calidad de color que el original, quizá con un grabado o lamina de libro, incluso con una reproducción en blanco y negro. Por este motivo puede que los colores se vean apagados y uniformizados, en vez de obtener las distintas calidades de color de la obra Murillo.

El rostro de la virgen es joven, de cabellos castaños, ojos grandes y oscuros, boca pequeña y delicada. El vestido blanco es en realidad de un gris ocre claro, el manto azul tiende al Prusia, incluso con tonalidades cerúleo. Las manos de la figura se encuentran en gesto de oración, la media luna a los sus pies es de un amarillo claro. En la mitad inferior encontramos un grupo de cuatro ángeles en distintas posiciones, destaca uno con un paño, del cual resta bastante capa pictórica.



**III 3 Una de las Obras encontradas en las bodegas, probablemente el retrato de un Obispo.**



**III 4 Otra de las Obras encontradas en muy mal estado de Conservación.**

### **3. ASPECTOS HISTORICOS Y COMPOSITIVOS**

#### **3.1. Bartolomé Esteban Murillo: del artista y su obra**

Como ya se ha señalado con anterioridad, la obra objeto de este trabajo es una reproducción. Por este motivo es que resulta imprescindible poder conocer la obra de Murillo, ya que en muchos aspectos este será una valiosa guía para las siguientes etapas.

De esta manera el Museo del Prado<sup>19</sup>, el cual cuenta con un gran número de obras del artista entre sus colecciones, nos presenta su figura:

Bartolomé Esteban Murillo (1617 – 1682) nació en Sevilla y fue bautizado allí el 1 de enero de 1618. Su padre, Gaspar Esteban, era barbero-cirujano; su madre, María Pérez Murillo, provenía de una familia de plateros y pintores. Siguiendo la tradición andaluza, el pintor adoptó el apellido materno, Murillo, en vez del paterno. Quedó huérfano a la edad de nueve años cuando, en un plazo de seis meses, perdió a ambos padres. Recibió instrucción en el estudio que tenía en Sevilla Juan del Castillo, pariente suyo por parte de madre, pero no hay constancia de un contrato de aprendizaje. En 1645 Murillo contrajo matrimonio con Beatriz Cabrera y Villalobos, con quien estuvo casado veinte años y tuvo once hijos. Ese mismo año recibió su primera comisión importante: una serie de once lienzos para el pequeño claustro del Monasterio de San Francisco el Grande, en Sevilla. En estas obras, Murillo combina la influencia de la pintura de Francisco de Herrera el Viejo con el naturalismo y el tenebrismo de Francisco de Zurbarán. En este período temprano pintó a menudo imágenes de niños, por lo que adquirió fama en el extranjero, especialmente en Inglaterra y Francia. Sus pinturas de la Virgen y el Niño contribuyeron a popularizar aún más este tema.<sup>20</sup>

---

19 MUSEO DEL PRADO, < <https://www.museodelprado.es/> > [consulta: febrero de 2017].

20 MUSEO DEL PRADO, *La Inmaculada del Escorial*, [en línea] < <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/murillo-bartolome-esteban/314440b0-386b-4b11-81f1-d84809e7704e> > [consulta: febrero de 2017].

Murillo produjo una cantidad considerable de obras de carácter religioso, entre ellas numerosas imágenes de la Inmaculada Concepción. Fue también uno de los más grandes retratistas de su época, habiendo desarrollado desde temprano importantes contactos con la clase intelectual sevillana, que se mostró deseosa de comisionarle retratos. Durante la década de 1650, Murillo cambió a menudo de domicilio, posiblemente en busca de espacio para su familia cada vez más numerosa. Se encontraba entonces en el apogeo de su carrera y recibía de continuo importantes comisiones para altares y retratos. En enero de 1660, Murillo, Francisco de Herrera el Joven y varios otros artistas prominentes fundaron la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en Sevilla, con Murillo como presidente. En 1663, Murillo se mudó a la parroquia de San Bartolomé. Su esposa murió en diciembre de ese año.

La década siguiente a esta muerte fue la más prolífica del artista. Cuando trabajaba en un altar para la iglesia de Santa Catalina, en Cádiz, Murillo sufrió una caída de un andamio. Falleció pocos meses más tarde.



III 5 Autorretrato del artista, hacia 1670. Londres, National Gallery.

### 3.2 De la Inmaculada del Escorial

La inmaculada concepción del Escorial es un óleo sobre lienzo, de 206 x 144 cm realizada entre 1660 a 1665 y se puede apreciar en las colecciones del museo del Prado (Madrid - España). Es una de las imágenes más juveniles de las variadas interpretaciones del tema que realizó durante su carrera. Se conocen diferentes bocetos previos de la obra. Al respecto se puede apuntar la siguiente descripción:<sup>21</sup>

Cuando Pacheco dictó las normas iconográficas que habían de regir la pintura sevillana consideró que la Virgen "hace de pintar (...) en la flor de la edad, de doce o trece años, hermosísima niña". Murillo siguió las normas del suegro de Velázquez en esta escena, una de las más atractivas de su producción. El rostro adolescente destaca por su belleza y los grandes ojos que dirigen su mirada hacia arriba. La figura muestra una línea ondulante que se remarca con las manos juntas a la altura del pecho pero desplazadas hacia su izquierda. Los querubines que conforman su peana portan los atributos marianos: las azucenas como símbolo de pureza, las rosas de amor, la rama de oliva como símbolo de paz y la palma representando el martirio. Los ángeles aportan mayor dinamismo a la composición, creando una serie de diagonales paralelas con el manto de la Virgen. La sensación atmosférica que Murillo consigue y la rápida pincelada indican la ejecución entre 1660-65, pero debemos indicar que gracias al dibujo la figura no pierde monumentalidad, definiendo claramente los contornos. El colorido vaporoso está tomado de Herrera el Mozo, quien acercó los conocimientos de la pintura flamenca -con Van Dyck y Rubens- y la escuela veneciana a

---

21 ARTEHISTORIA. < <http://www.artehistoria.com/>>. [consulta: enero de 2017]



Murillo. Debe su nombre a haber estado registrada en la Casita del Príncipe de El Escorial en 1788, entre los cuadros del príncipe Carlos IV, desde donde pasó a Aranjuez y de allí al Prado en 1819. Durante mucho tiempo se la denominó Inmaculada de la Granja por considerar que procedía de aquel palacio.<sup>22</sup>



III 6 Inmaculada del Escorial, hacia 1660-1665. Madrid, Museo del Prado.

---

<sup>22</sup> ARTEHISTORIA, *Inmaculada de El Escorial*, [en línea], <  
<http://www.artehistoria.com/v2/obras/10606.htm>> [consulta: enero de 2017].

### 3.3 De la sobre-reproducción de la obra de Murillo

Es frecuente en la historia del arte encontrar la relación entre el artista y determinadas características y temáticas que lo identifiquen particularmente. Podemos por ejemplo, reconocer inmediatamente un cuadro de Leonardo por sus rostros o la delicadeza de su claro sfumato, de Toulouse Lautrec las vivas imágenes del cabaret y los cafés de Paris, etc.

No obstante, deben existir pocos ejemplos en donde un artista, en este caso Murillo, esté tan íntimamente ligado a la imagen de un tema, el de la inmaculada concepción en la historia de la pintura.

Es cierto que pinto muy bellos cuadros sobre situaciones cotidianas (cuadros de género), con figuras de niños callejeros llenas de sentimentalismo y ternura, sin embargo, sus imágenes de la inmaculada son quizás algunas de las más reproducidas en la historia del arte, motivo por el que fue ampliamente reconocido durante los siglos XVII y XVIII, pero lamentablemente su obra fue ligeramente desestimada.

Hoy por el contrario ocupa su justo y merecido lugar como uno de los grandes de la pintura española del siglo de oro, junto a Velázquez y Rivera.

Es de recalcar que el pintor nacido en Sevilla (al igual que Velázquez) fue muy apreciado en la época, si bien permaneció gran parte de su vida en su ciudad natal, llegó a tener gran reconocimiento tanto en España, trabajando incluso para la realeza, como también siendo admirado en toda Europa. Y es que la dulzura de sus figuras con

rasgos juveniles equilibradas con gran realismo y con un dominio y delicadeza del color marcan un antes y un después en la representación del tema de la virgen.

La popularidad de Murillo llegó a ser tal en un determinado momento de la historia que su obra, que sus imágenes pasaron a transformarse casi en prototipos, tanto en Europa como en Hispanoamérica, donde tuvo gran difusión a través de reproducciones y grabados principalmente:

En el siglo XIX, las reproducciones litográficas de las más famosas imágenes religiosas de Murillo conocieron una gran expansión por toda Europa e Hispanoamérica. Es así como se va creando el mito de Murillo hasta cobrar vida propia e independiente del pintor. Sin embargo, paralelamente a esta admiración un tanto populista por Murillo, se iba produciendo un desgaste en el gusto del público y paulatinamente se va formando un cierto menosprecio crítico hacia su obra conforme avanza la segunda mitad del siglo XIX, coincidiendo con la aparición de la historiografía reflexiva del arte. Murillo va a ser severamente juzgado y puesto en comparación con Velázquez, El Greco o Zurbarán. Desgraciadamente, y pese a la revalorización de su figura en épocas más recientes al tener en cuenta su producción pictórica profana, Murillo sigue siendo para ciertos sectores de la crítica un eficaz “pintor de vírgenes”.<sup>23</sup>

Sin duda el desgaste de su obra se produjo en determinado periodo, no obstante, no por casualidad su trabajo ha sido tan citado e imitado a través del tiempo.

---

<sup>23</sup> LEITER'S BLUES, *La Inmaculada Concepción de El Escorial – Bartolomé Esteban Murillo*, [en línea], <<http://leitersblues.com/la-inmaculada-concepcion-de-el-escorial-bartolome-esteban-murillo>> [consulta: enero de 2017].

El motivo es que su obra, y en particular la de su temática religiosa, es un punto de síntesis y culminación en la historia de la pintura, ya que contiene en sí lo mejor de la influencia veneciana y flamenca en el color, el delicado dibujo a la altura de los mejores maestros tales como Rafael, además de nutrirse de las grandes escuelas de su tierra desde Zurbarán y Velázquez, hasta lograr un estilo único e inconfundible.



III 7 Vista del Monasterio de El Escorial, construido entre 1563-1584. Comunidad de Madrid. España.

### 3.4 De la imagen de la inmaculada en la Pintura

La virgen madre debe ser con seguridad una de las figuras más representadas en la historia del arte. Variadas son las temáticas en donde se le simboliza, ya sea como la madre protectora junto al niño, también en ocasiones acompañada de Santa Ana y en otras como la Inmaculada Concepción.

El dogma de la Inmaculada Concepción no se menciona de manera explícita en las escrituras. Muy por el contrario, fue un concepto que se estableció después de siglos oficialmente por la Iglesia Católica. Según este dictamen, el pecado original queda totalmente excluido de la vida de María incluso desde el momento de su concepción, la cual habría sido anunciada al igual que la de su divino hijo.

Finalmente se establece como parte del credo, aquí una referencia de la profesora Clara Barber.nos señala lo siguiente:

Siglos más tarde, en la Constitución *Ineffabilis Deus* del 8 de Diciembre de 1854, Pio IX pronunció y definió que la Santísima Virgen María “en el primer instante de su concepción, por singular privilegio y gracia concedidos por Dios, en vista de los méritos de Jesucristo, el Salvador del linaje humano, fue preservada de toda mancha de pecado original”.<sup>24</sup>

Iconográficamente el tema va experimentando distintos cambios a través de la historia de la pintura, siendo en un principio representaciones esquemáticas y de carácter simbólico, hasta convertirse en el tema moderno que en el siglo XVII toma su forma concluyente. A lo largo de este tiempo los símbolos varían de acuerdo a las interpretaciones que hacen los teóricos de las escrituras. Posteriormente se establecerán los emblemas más característicos del programa iconográfico que acompaña a las pinturas de muchos artistas, entre ellos Murillo:

---

<sup>24</sup>BARBER LLATAS, Clara, Informe Técnico “Inmaculada Concepción”. Asignatura Pintura I. Facultad de Bellas Artes San Carlos de Valencia, 2003 – 2004. p.5.

Pero la mayor parte de las imágenes se encuentra en el Defensorium inviolatae virginitatis Mariae del teólogo Francisco de Retz (hacia 1400)...A fines del siglo XV los símbolos quedaron reducidos a los de origen bíblico, y entre ellos se cuentan: el sol (Escogida como el sol), la luna (Hermosa como la luna), una puerta (Puerta del cielo), un cedro (alta como cedro), un rosal (planta de rosa)...<sup>25</sup>

Además, resulta interesante destacar que junto con todo este programa que se va desarrollando a lo largo del tiempo, se asocia la figura de la Inmaculada con la “Mujer vestida del sol” descrita en el Apocalipsis de San Juan:

Y se vio en el cielo una gran señal, una mujer vestida del sol, y la luna estaba debajo de sus pies, y sobre su cabeza había una corona de doce estrellas, y estaba encinta...Y ella dio a luz un hijo, un varón, que ha de pastorear a todas las naciones con vara de hierro... (Revelación 12:1 – 12:5) <sup>26</sup>

Finalmente, es importante señalar que independientemente de las definiciones iconográficas existentes, cada escuela ya fuese la española, italiana u otras, fueron adaptando sus elementos (por ejemplo; la media luna a los pies de María se ha interpretado como el triunfo de la fe católica sobre el Islam) y algunos de los mejores artistas de la historia, tales como Rubens, Velázquez o el mismo Murillo llevaron el tema hasta sus más altas cúspides.

---

<sup>25</sup>Ibít. p. 8.

<sup>26</sup>TRADUCCION DEL NUEVO TESTAMENTO, de las Santas Escrituras. Traducidas de la versión en inglés de 1961. Watch Tower Bible and Tract Society of Pensnsylvania. 1967. pp. 1339-1340.



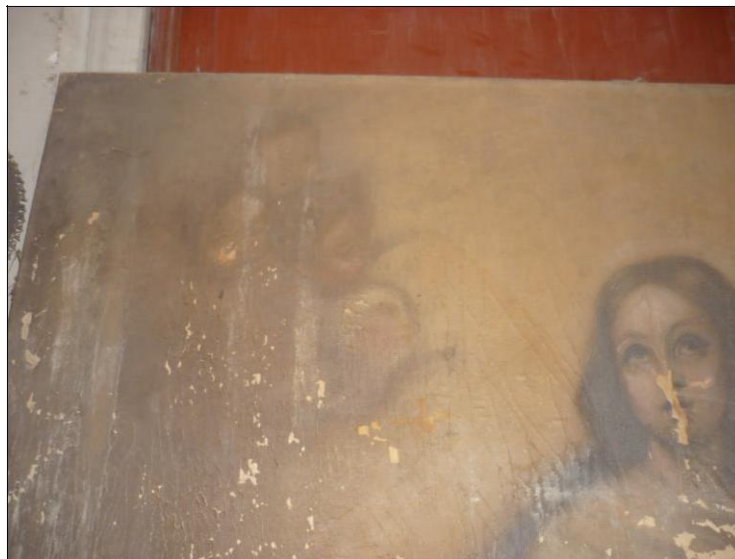
**III 8 Inmaculada de Sault, Bartolomé Esteban Murillo, 1678. Museo de Prado, Madrid.**

### **3.5 Aspectos Compositivos**

Imagen religiosa de la Inmaculada Concepción, copia de un original pintado por Bartolomé Esteban Murillo entre los años 1660 y 1665, presenta en el centro la figura de la virgen con rasgos juveniles, grandes ojos redondos, cabello largo castaño

oscuro, con sus manos en posición de oración, cubierta por un vestido blanco y manto azul. A sus pies el símbolo de la media luna, bajo esta formas nubosas.

En los cuatro extremos de la imagen encontramos querubines; en el sector superior izquierdo rostros difusos, en el sector superior derecho también se aprecian rostros que se integran con el fondo, abajo a la izquierda un querubín en medio cuerpo con un ramillete de azucenas (atributo de la virgen), en el sector inferior derecho tres figuras, todas ellas con atributos marianos (ramo de rosas, rama de olivo y la rama de palma). La pintura probablemente pertenece hacia fines del siglo XIX o principios del siglo XX, La capa pictórica se encuentra muy debilitada, y con grandes zonas faltantes o lagunas que no permiten una lectura completa de la imagen.



**III 9 Sector superior izquierdo con detalle de querubines.**





**III 10 Sector superior derecho, con querubines y nubes difuminadas.**



**III 11 Sector inferior izquierdo, con querubín apenas visible.**



**III 12 Sector inferior derecho con detalle de querubín con palma, otras dos figuras son apenas perceptibles.**

#### **4. ASPECTOS TECNICOS DE LA OBRA**

##### **4.1. Bastidor**

El bastidor mide 205 cm x 145 cm, es de tipo móvil presentando sistema de cuñas (8 en total) es de madera de pino con dos travesaños uno vertical y otro horizontal. No muestra lijado. Tampoco presenta etiquetas, timbres o sellos. Presenta chaflán.

En general la madera se encuentra en buen estado de conservación, por lo que se decide mantenerlo ya que presenta un buen sistema de cuñas, lo que permite cualquier ajuste, además no muestra rastros de ataques xilófagos. Solamente evidencia algo de suciedad superficial, polvo y tierra la que puede ser retirada con facilidad luego de la limpieza mecánica.

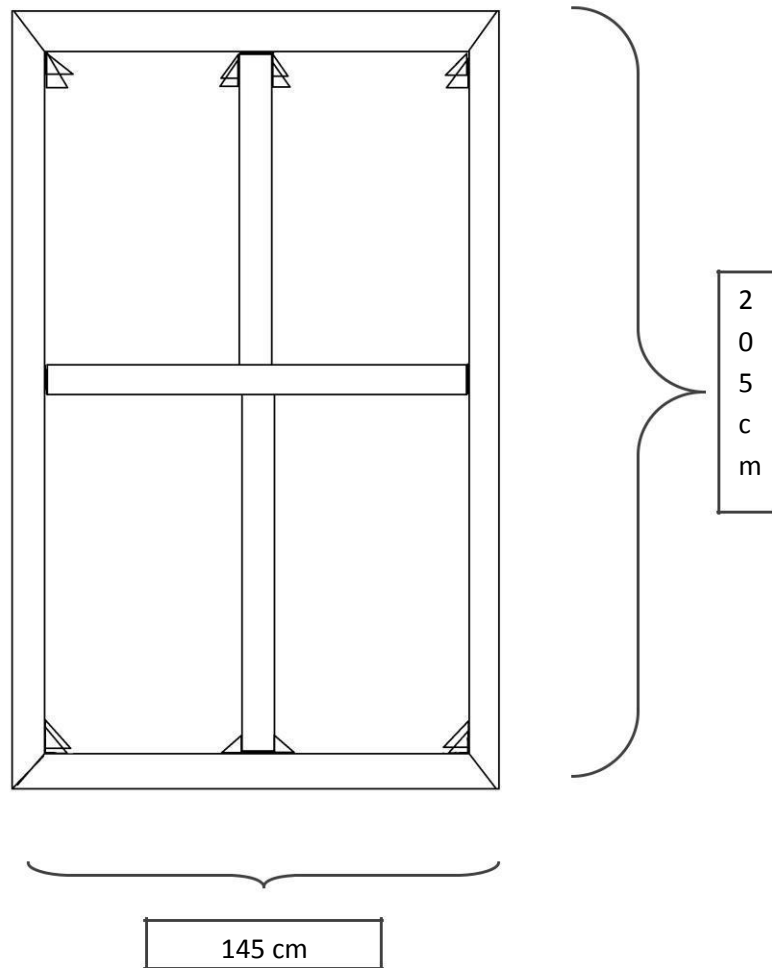


**III 13 Detalle del bastidor, el sistema de cuñas se puede apreciar en la esquina inferior izquierda.**



**III 14 El sistema de cuñas también se puede apreciar en el travesaño central.**

#### Croquis del bastidor



#### 4.2. Soporte textil

Las dimensiones totales de la tela extendida son de 209 cm (altura) x 149 cm (ancho), y las medidas superficiales enmarcadas son de 205 cm x 145 cm. El tejido del

soporte es lino, el tipo de ligamento es tafetán, la trama y urdimbre es difícil de calificar ya que la tela no presenta orillos y tampoco presenta costuras de ningún tipo.



**III 15 Aspecto general de la tela de la obra.**



**III 16 Tipo de ligamento que presenta la tela (tafetán).**



**III 17 Algunos de los desgarros más evidentes en los bordes de la tela.**

#### 4.3. Capas pictóricas

Presenta una imprimación muy fina apenas visible de un color pardo terroso, la capa general también es muy fina, lo que es una característica de las obras antiguas, las cuales se pintaban por capas muy delgadas semitransparentes que dejaban ver un color bajo el otro generando transparencias, efectos de claroscuro y sombras.



**III 18 Detalle del rostro de la Inmaculada.**

## 5. ESTADO DE CONSERVACION

### 5.1 Bastidor

El estado de conservación del bastidor es en general bueno. Una de las ventajas es la buena calidad de la madera, además de poseer un eficaz sistema de cuñas que permite ajustes.

Sin embargo, se puede observar gran cantidad de suciedad acumulada centrada en la zona inferior (principalmente barro adherido y polvo), lo que no obstante, puede ser retirado con ayuda de limpieza mecánica para quedar en buenas condiciones.

Tampoco presenta rastros de ataques de insectos ni ningún tipo de microorganismos que pudieran dañar la integridad de la madera.



**III 19 Es en la zona inferior del bastidor donde se ha acumulado mayor cantidad de suciedad.**

## 5.2 Soporte textil

El soporte en general presenta diferentes imperfecciones; La tela se encuentra unida al bastidor por pequeñas clavijas ubicadas a 5 cm. de separación una de otra aproximadamente, salvo en el extremo inferior de la obra, zona en donde está suelta, encogida y con faltantes de material textil. Además, presenta suciedad y polvo superficial, orificios, marcas de los travesaños del bastidor, oxidación y oscurecimiento. La obra no presenta intervenciones anteriores.

En el reverso de la tela se pueden apreciar grandes zonas con manchas de humedad, también suciedad por polvo y tierra principalmente en la zona inferior.



**III 20 La imagen muestra las distintas imperfecciones de la capa pictórica.**





**III 21 Zona en donde se puede apreciar la presión que tuvo la tela sobre si.**



**III 22 En todo el reverso de la tela podemos encontrar grandes zonas con manchas.**

### 5.3 Capas Pictóricas

El estado de conservación de la obra es delicado presentando diferentes dificultades: craqueladuras, extensas zonas con lagunas, amplios desprendimientos, orificios en ciertas zonas, desgaste por contacto y presión sobre la capa pictórica, suciedad, etc. Al retirar la obra del bastidor se pudo apreciar gran cantidad de polvo en todos los bordes. No se observan intervenciones anteriores, tales como repintes o estucos.

Aunque podemos encontrar zonas estables la situación general es compleja. De la misma forma, el cambio tonal es evidente en toda la obra y se advierte gran desprendimiento de material pictórico, principalmente cruzando el centro de la obra, concentrado en el manto de la virgen, además de la zona inferior en donde la imagen se ha perdido casi por completo.

El desprendimiento es tal que la capa pictórica se descascara a la más simple manipulación o movimiento no controlado. Asimismo, se puede encontrar gran cantidad de polvo y tierra, como también barro acumulado por la presencia de otro soporte que hizo fuerte presión entre la tela y el travesañ del bastidor dejando marcas evidentes. Las craqueladuras están repartidas en grandes zonas de la obra.

- Barniz

Presenta una muy delgada capa de barniz que se ha oxidado otorgando un tono opaco a los colores en general.



**III 23 Detalles de las imperfecciones de la capa pictórica.**



**III 24 Detalle de los desprendimientos en la zona del rostro.**

- Croquis de daños



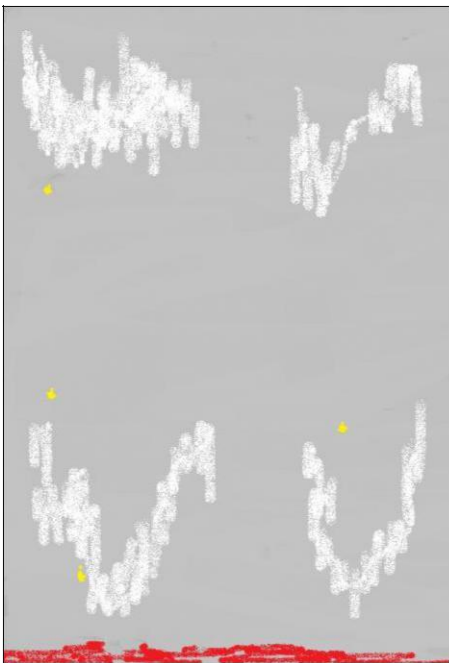
Perdidas de película pictórica

Orificios de la tela

Tensiones de la tela

Desgarros y pérdida de capa pictórica

III 25 Anverso de la obra y daños generales.



Manchas de humedad y suciedad

Desgarros

Borde cortado

III 26 Reverso de la obra y daños generales.

## 6. PROCESO DE RESTAURACION

- Propuestas de intervención
  - Estabilización de las condiciones ambientales básicas
  - Limpieza mecánica de la superficie
  - Protección de la capa pictórica
  - Retiro de la tela del bastidor
  - Limpieza mecánica del reverso de la tela
  - Elaboración y adhesión de parches
  - Reentelado de bordes
  - Limpieza de la capa pictórica
  - Estuco de la capa de preparación
  - Reintegro de capa pictórica
  - Barniz protector
  
- Intervenciones realizadas

Antes de dar paso a las intervenciones se decidió comenzar por proteger la superficie pictórica, ya que dado la complejidad de su estado era imprescindible hacer



esto antes de manipularla. Por este motivo, dicha protección se mantuvo durante gran parte del proceso, tanto de limpieza del reverso, como de adhesión de parches y reentelado de bordes.

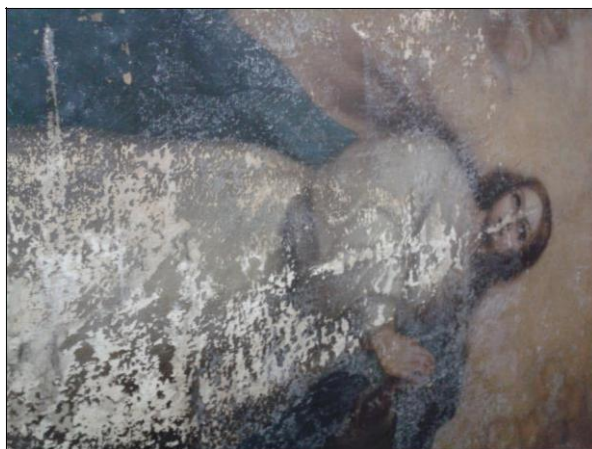
En primer término la obra fue trasladada a un lugar idóneo para su manipulación, ya que los lugares disponibles para trabajar dentro del obispado presentaban condiciones parecidas a las del lugar original con polvo en suspensión, humedad, etc. La manipulación debió ser lo suficientemente cuidadosa para que durante su traslado no sufriera más desprendimiento de capa pictórica. Lo primero que se realizó antes de trasladarla fue unir los desgarros con pequeños trozos de cinta entrecruzados por el reverso, los cuales de alguna forma protegían de no perder más material pictórico.

Con este objetivo se preparó un entorno apto para esta labor, fabricando una mesa soporte de 250 x 170 cm, cubierta con progresivas capas de papel Kraft, para luego recubrirla completamente con papel melinex. Una vez trasladada y ubicada la obra en el lugar de trabajo, el siguiente paso antes de la consolidación comenzó con desclavado del lienzo del bastidor, debido principalmente a que se hacía imprescindible consolidar la capa pictórica, por lo que el bastidor debía ser retirado antes de continuar. Este presentaba clavijas de pequeño tamaño, alrededor de 2 cm, que con la ayuda de una pequeña cuña metálica y también alicates fue posible desclavar. En el costado inferior de la obra la tela se encontraba totalmente separada del bastidor.

Posteriormente, fue necesario realizar una delicada limpieza mecánica, con la ayuda de brochas finas, ya que la gran cantidad de polvo presente era muy notoria a simple vista, así como la acumulación de tierra y barro en la parte inferior.

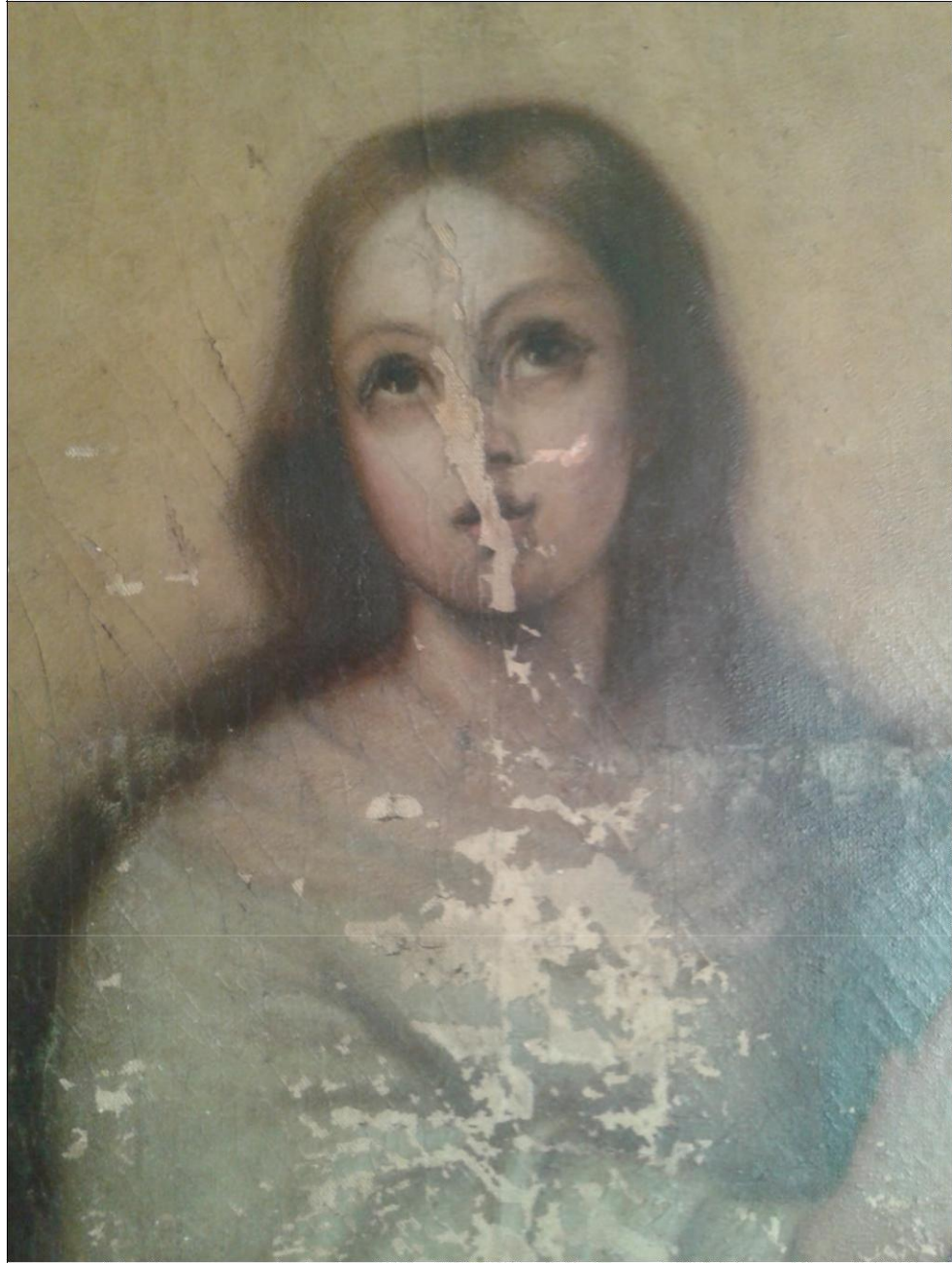
Efectuada esta fase, la siguiente etapa consistió en la protección de la pintura por el anverso, para este proceso se utilizó Beva 371 y White Spirit en proporción 1:1, ocupando papel japonés de 8 gramos, aplicando en trozos desflecados en húmedo en sus bordes de aproximadamente 30 x 30 cm, montados uno sobre otro en sus orillas en aproximadamente 2 cm. Se instalaron los parches desde la parte inferior de la obra, hacia la parte superior, el movimiento de la aplicación es en forma de aspas desde el centro del parche con la beva en caliente. Debido a la extrema delicadeza de la capa pictórica, es que se tuvieron que instalar parches pequeños de papel, ya que dependiendo del sector de la obra cambiaban considerablemente las condiciones de la superficie.

Debido a la envergadura de la obra este proceso duró aproximadamente dos horas, por lo que hubo que volver a calentar la beva cada vez que se requería. Seguidamente de esto, después de dejar pasar una cantidad de minutos, se procedía al planchado del parche, ubicando otra capa de mylard entre la obra y la plancha. Posteriormente, se procedió a aplicar peso en cada parche dejando secar. Luego de repetir este proceso de acuerdo a los tiempos establecidos, se completó la etapa en toda la obra.



**III 27 Imagen posterior al retiro de la consolidación, los restos de adhesivo fueron eliminados con la ayuda de White Spirit.**





**III 28 Delicada zona del rostro de la Inmaculada en donde la capa pictórica pudo ser estabilizada.**

Luego del secado de la obra se procedió a dejarla instalada por el reverso en la mesa especial preparada para el trabajo. Una vez en la mesa, se inició la etapa de

limpieza del reverso de la obra, para retirar sobre todo el polvo en suspensión, así como también algunas delgadas capas de barro en la zona inferior de la obra. Seguidamente, la limpieza comenzó con la ayuda de aspiradora a muy baja potencia retirando gran parte del polvo, para esto se adaptó una pequeña escobilla en la aspiradora la que fue retirando capa a capa gran cantidad de material en suspensión.

A continuación, con la ayuda de brochas, goma de borrar (bisturí en ciertas zonas) comenzó la limpieza mecánica de la obra, la cual se concentró sobre todo en la zona inferior, a su vez ciertos desflecados de los bordes de algunos desgarros fueron retirados con la ayuda de bisturí.

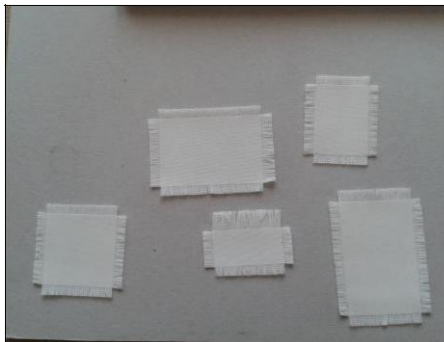


**III 29 Limpieza mecánica realizada en el reverso de la obra.**



**III 30 El trabajo mecánico con la ayuda de goma permitió retirar una importante capa de suciedad.**

Seguidamente a esto prosiguió el estudio y preparación de parches, los cuales en su forma primero fueron traspasados a una lámina de melinex, a manera de calco, posteriormente tomando las medidas de cada uno se prepararon pequeños parches de tela bistrech<sup>27</sup> desflecados a 1cm, en cada uno de sus bordes. Una vez preparados cada uno de los parches (en total cinco) fueron dispuestos para su adhesión con la ayuda de adhesivo Plectol + Xilol / 1% ajustando a la trama y urdimbre del lienzo, y luego dejando secar con peso en cada uno.



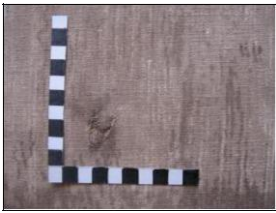
**III 31 Formato de los parches de tela bistrech.**

---

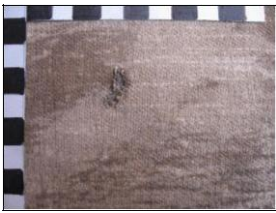
<sup>27</sup>El Bistrech es una tela sintética con elasticidad, esto por tener un hilado de alta torsión, se encuentra en muchos colores y es ideal para crear ropa de vestir, preferentemente faldas, blusas y pantalones.



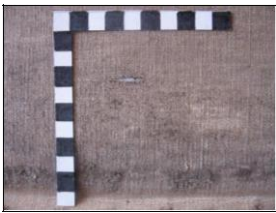
III 32



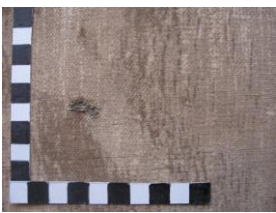
III 33



III 34



III 35



III 36



Medidas de los  
orificios faltantes

- Reentelado de bordes

Una vez finalizada la etapa de colocación de parches se procedió al reentelado de bordes, necesarios para devolver la elasticidad a la obra, aunque los bordes en general se encontraban en buen estado, salvo el borde inferior, se decidió reforzar completamente todo el borde. Para esto también se utilizó la tela bistrech, en donde cada uno de los parches fueron alineados a la trama y urdimbre del bastidor, impregnados nuevamente con adhesivo Plextol. Luego con la ayuda de calor y peso se completó la etapa.



**III 37 Reentelado y sujeción de bordes.**



**III 38 Reentelado y sujeción de bordes.**



**III 39 Margen superior de la tela con Reentelado.**

Una vez concluida la etapa anterior, fue posible comenzar a trabajar en el anverso de la obra, en una primera instancia quitando la protección de papel japonés con la ayuda de White Spirit, trabajando muy cuidadosamente para perder la menor cantidad de capa pictórica original. Luego de retirado el papel se comenzaron las pruebas para determinar cual sería el solvente más apto para poder quitar la suciedad restante, aunque el proceso de retiro de la consolidación también ayudó en esta finalidad. Finalmente, y después de hacer distintas pruebas el mejor resultado se generó con trementina dada la complejidad y el delicado estado de la obra.

Una vez concluida esta etapa, se continuó con la fase de estucado<sup>28</sup> y reintegración cromática, para lo cual se optó según las expectativas de la institución

---

<sup>28</sup>Ver p. 78.

facilitadora de la pintura en reintegrar todas las zonas faltantes de la obra. Por esta razón es que en ciertos detalles muy debilitados de la imagen se estableció como guía la obra original de murillo, considerando principalmente la factura de la reproducción y su veraz correspondencia en el resto de la pintura.

Si bien la restauración debe ser ante todo preventiva, también se debe considerar el contexto en el cual se encuentra la obra y las expectativas que tiene la institución dueña del objeto. Por lo mismo se decidió realizar un trabajo constitutivo que restituyera la lectura de la obra, ya que según lo conversado esta sería nuevamente expuesta.



**III 40 Retiro de la protección de papel japonés.**

- Protección de la Obra

Una vez finalizada la etapa de limpieza y dispuestos a comenzar la fase de estucado, se utilizó barniz de retoque en proporción 1:1 con trementina, se aplicó con brocha en movimiento de zig-zag de arriba hacia abajo dejando secar.

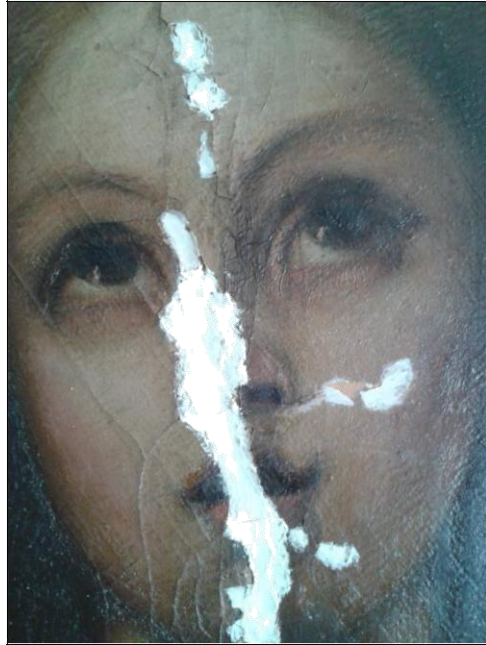
Una vez seca la primera capa se decidió por aplicar una segunda para buscar saturar los colores de la obra y encontrar la entonación y luminosidad que nos permitiera avanzar en posterior reintegración, luego de esto fue posible reconocer detalles y obtener una mejor valoración tonal.

- Preparación de estuco de base

Para la preparación de la capa de estuco se trabajó con carbonato de calcio diluido en cola de conejo y fungicida, este se aplicó en caliente para nivelar todas las zonas faltantes, las que se concentraban sobre todo en la zona central de la obra, desde el rostro de la imagen de la virgen cruzando por la zona del cuello, manto y vestido.

De la misma manera en otras zonas de la obra lo que faltaba era una capa pictórica muy delgada, para lo cual el trabajo de estuco se realizó en una lamina muy delgada. El estuco en las zonas más dañadas se aplicó con pincel en capas finas, dejando secar una a otra hasta conseguir el nivel adecuado en cada zona.





III 41 Detalle del estuco en la zona del rostro de la figura principal.



III 42 Perspectiva general del estuco en la obra.

- Reintegración cromática

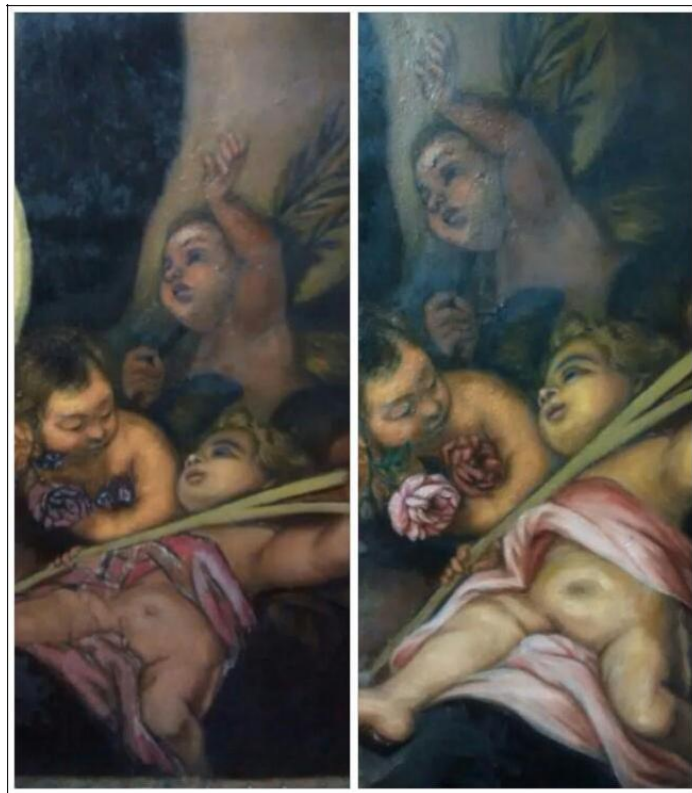
En esta etapa además de la reintegración cromática, se tuvo que restituir zonas en las cuales faltaba dibujo y líneas de composición, donde por ejemplo restaban partes de rostros, detalles, paños, etc. Debido a esto, a partir del estado de la obra y de las pocas referencias presentes, es que se decidió guiarse por la obra original de Murillo tal como se señaló con anterioridad (esto principalmente en la zona inferior derecha de los querubines) y utilizar una pincelada mimética. Si bien cromáticamente se encuentran muy dispares, principalmente por la oxidación de colores, es posible utilizar la obra original como referencia composicional. En cuanto al dibujo hay ciertos detalles y líneas que están más bien sintetizadas, pero en general la reproducción y la obra tienen bastante similitud.



**III 43 Zona en donde era necesario tener una referencia en el dibujo, ya que habían varios sectores con faltantes.**

En las partes donde además de reintegración cromática, se necesitaba de ubicar y reconstituir detalles importantes y figuras, se realizó un suave dibujo a la tiza sobre la base de estuco ya seca, para así tener ciertas líneas de referencia. Para esto, la base del estuco fue teñida de tono siena tostada suave, con el objeto de integrar de mejor manera los posteriores colores. La acuarela fue la técnica pictórica utilizada para reintegrar.

Después de varias capas de reintegración, se pudieron obtener las tonalidades generales y luego los detalles. Luego de finalizada la etapa de reintegración en acuarela se aplicaron dos capas de barniz de retoque en spray, las que buscaron por un lado proteger el trabajo de reintegración y por otro lograr un acabado uniforme. Para realizar ciertos retoques mínimos se utilizó maimeri y tolueno.



**III 44 Avance en la reintegración cromática de los querubines.**

En las etapas finales del proceso, al no presentar un marco original fue necesario enmarcar la obra para su presentación, para esto se eligió un marco apropiado el cual fue elegido de acuerdo al entorno estético en el que la pintura se ubicaría. El lugar final destinado para la instalación de la obra fue la ex oficina del obispo de Valparaíso, actual oficina de reuniones y entrevistas del obispado

Junto con esto, de acuerdo a la iluminación presente dentro de la sala fue necesario plantear un sistema de iluminación que buscara destacar y realzar el estado de la obra, ya que al recibir iluminación rasante desde una de las ventanas de la habitación, no permitía una correcta lectura general.

Se realizó un estudio lumínico el cual concluyó en la instalación de dos focos instalados en la parte inferior de la pintura, con la ayuda de un riel de un metro apoyado en dos pedestales dirigidos y ajustados hacia la parte superior de la obra, en intensidad baja para la mejor lectura de la imagen.



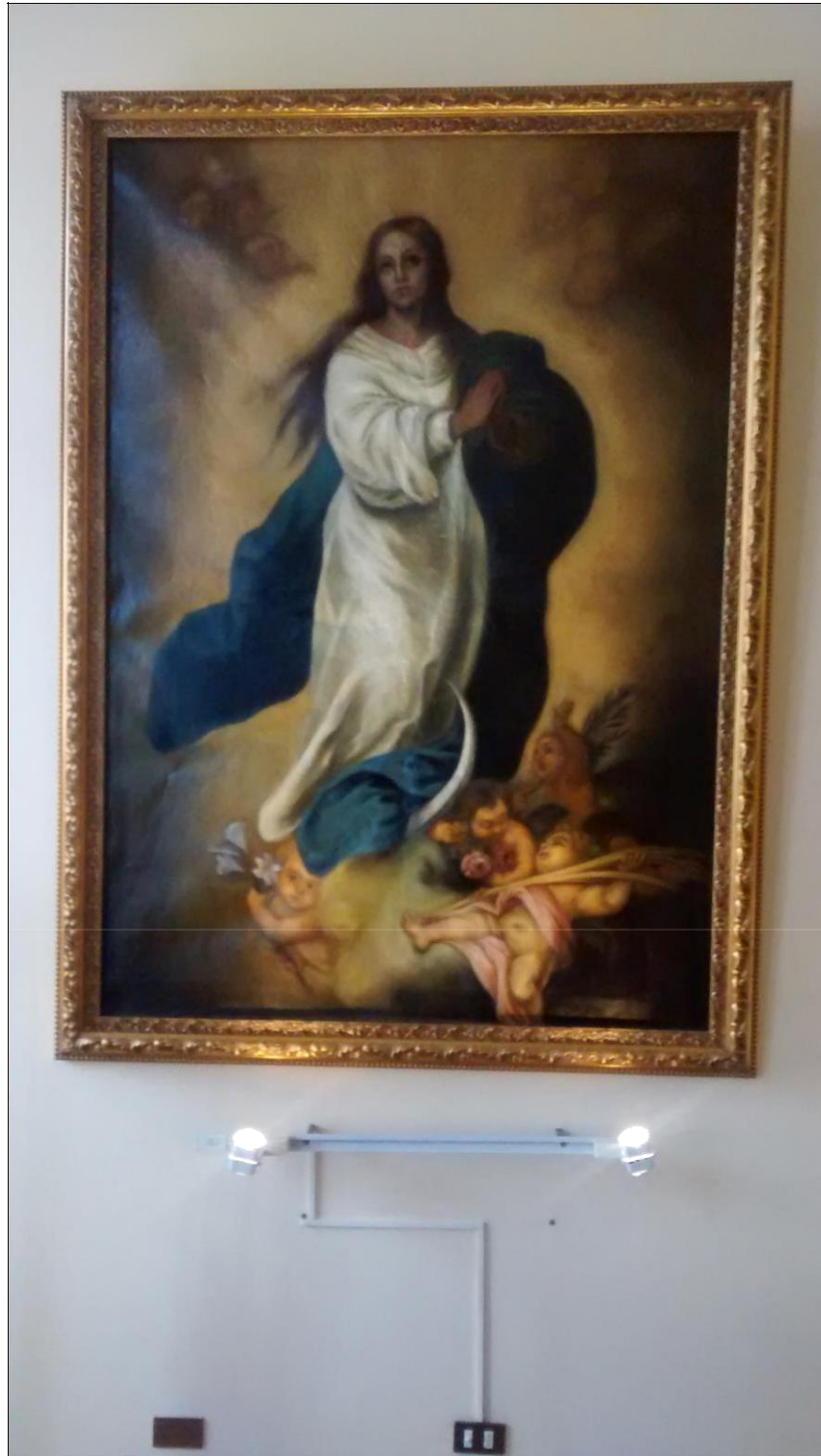
**III 45 Obra con el marco correspondiente.**



III 46 Imagen ya instalada de manera permanente.



III 47 Detalle de la obra con el marco.



III 48 La obra instalada en las oficinas del Obispado.

## **CAPITULO IV**

### **CONCLUSIONES**

El proceso de Restauración llevado a cabo ha permitido explorar distintas dimensiones que enriquecen la disciplina, tanto desde el punto de vista técnico (el trabajo mismo con los materiales de la obra), como de aspectos teóricos (en las distintas reflexiones acerca de la disciplina) e históricos (investigativos acerca de la procedencia del objeto).

La Restauración es una disciplina compleja puesto que actúa sobre objetos que tienen muy diversos valores y significados para los individuos, por tanto debe construirse y fundamentarse individualmente, ya que como sabemos, cada situación presentará sus dificultades y expectativas específicas.

De la misma forma, esta disciplina se ocupa de objetos de muy diversas cualidades tanto estéticas (como se presenta el objeto a nuestra conciencia y sentidos), históricas (la información y los datos que pueda aportar acerca de tiempo) y a la vez simbólicas (qué pueden representar para las personas, tanto en lo colectivo como en lo individual).

Todas las teorías de la Restauración han determinado y aportado, de una u otra forma, que en la actualidad los criterios ante los objetos sean lo suficientemente rigurosos manteniendo el respeto ante la materialidad y los valores de la obra. Tanto las teorías clásicas - que se preocuparon en no cometer los errores del pasado - como las teorías modernas, que destacan los contenidos simbólicos que puedan poseer en



relación a las personas, han establecido o por lo menos han configurado unas directrices más sólidas a la hora de emprender cualquier tipo de procedimiento.

A través de esta misma asimilación de conceptos cabe destacar el papel de los destinatarios, los receptores, de los sujetos en la toma de decisiones en este ámbito. Puede suceder (probablemente en diversas ocasiones ha ocurrido), que en nuestro papel de profesionales queramos argumentar teóricamente un procedimiento u otro, (sintiéndonos de cierta forma como dueños de una verdad) por tener una formación académica. No obstante, reivindicar a las personas como parte del proceso con sus expectativas, su visión y significado de la obra en lo particular, es un aspecto que enriquece y puede potenciar aun más la disciplina.

Cada obra es una historia en sí misma, por medio de esta en particular fue posible conocer aspectos importantes de la historia de la ciudad de Valparaíso, de la vida religiosa del pasado de sus gentes, de personajes relevantes y momentos en donde la religiosidad los unió en objetivos comunes. Independientemente, se trate la procedencia de esta pintura de manera “hipotética”, ya de cierta forma ha contribuido históricamente a esta investigación, siendo un vehículo de exploración de información histórica.

Una reproducción o copia, posee intrínsecamente un valor artístico elemental al tratarse de una manufactura especial hecha con unos conocimientos técnicos específicos, a saber: un óleo sobre lienzo. No obstante, su verdadero valor como obra se evidenciará en las cualidades simbólicas que posea y en los datos históricos que pueda aportar. En nuestro caso particular, se puede atribuir un potencial valor histórico a la obra, ya que según todas las directrices el objeto parece corresponder a un sitio geográfico acotado en donde hace más de un siglo se ejerce una importante actividad eclesial. Eventualmente, podría entregarnos antecedentes acerca de los gustos de

la época, el valor que tenía la imagen de la Inmaculada Concepción en determinadas épocas y la devoción popular que ejercía. Junto con esto su capacidad simbólica también es viable, puesto que evoca un conjunto de visiones del pasado religioso de una ciudad tradicionalmente muy apegada a la liturgia y a las festividades religiosas (que aun hoy se conservan). En definitiva, es capaz como imagen de identificarse con variados sentimientos, valores, creencias importantes para sus propietarios (La Iglesia porteña), como para la comunidad en general, en el caso de una futura re – exposición al público.

En suma, una copia de una obra artística puede poseer intrínsecamente valores artísticos, que no tienen porque desgastar a la imagen original (muy probablemente muchos de los sujetos no sepan que se trata de una copia), siempre y cuando estos sean reconocidos por un grupo o privado. Su intensidad simbólica dependerá de la importancia y el reconocimiento de un mayor número de personas. Es tarea de la Restauración colaborar en esa relación obra - personas.

## BIBLIOGRAFIA

### LIBROS

*BRANDI, Cesare, Teoría De La Restauración, Ed. Alianza, Madrid, 1999.*

*CALVO, Ana, Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimiento. De la A a la Z, Ed. Del Serbal, Barcelona, 1997.*

*CALVO, Ana, Restauración de pinturas sobre lienzo. Ed. del Serbal, Madrid, 2002.*

*GONZALEZ ERRAZURIZ, Juan Ignacio, El Arzobispo del Centenario. Ed. Centro de Estudios Bicentenario, Santiago, 2003.*

*GONZALEZ – VARAS, Ignacio, Conservación de Bienes Culturales. Ed. Cátedra, Madrid, 1999.*

*MUÑOZ VIÑAS, Salvador, Teoría contemporánea de la Restauración. Ed. Síntesis, Madrid, 2003.*

*TOLEDO, David O., 125 Años, Una Parroquia que Camina. Ed. David O. Toledo, Valparaíso, 2009.*

*TOLEDO, David O., Crónicas de la Diócesis de Valparaíso. Ed. Universitarias de Valparaíso, Imprenta Salesianos, 2015.*

*TRADUCCION DEL NUEVO TESTAMENTO, de las Santas Escrituras. Traducidas de la versión en inglés de 1961. Watch Tower Bible and Tract Society of Pensnsylvania. 1967. pp. 1339-1340.*

## INFORMES TECNICOS

BARBER LLATAS, CLARA, Informe Técnico “Inmaculada Concepción”. Asignatura Pintura I. Facultad de Bellas Artes San Carlos de Valencia, 2003 – 2004.

## REFERENCIAS WEB

ADAM LOWE, *La Originalidad se Construye (también desde una buena copia)*, [en línea], < <http://www.factum-arte.com/pag/200/La-originalidad-se-construye--tambien-desde-una-buena-copia-> > [consulta: enero de 2017].

ARTEHISTORIA, *Inmaculada de El Escorial*, [en línea], < <http://www.artehistoria.com/v2/obras/10606.htm> > [consulta: enero de 2017].

LEITER'S BLUES, *La Inmaculada Concepción de El Escorial – Bartolomé Esteban Murillo*, [en línea], <<http://leitersblues.com/la-inmaculada-concepcion-de-el-escorial-bartolome-esteban-murillo>> [consulta: enero de 2017].

LOPEZ, M. ALBERTO, *Iglesias de Valparaíso, Catedral*, [en línea], < <http://valpoiglesias.blogspot.cl/2007/05/catedral.html> > [consulta: febrero de 2017].

MUSEO DEL PRADO, *La Inmaculada del Escorial*, [en línea] < <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-del-escorial/10a7a263-cec9-4bbc-8385-6c8c1893b4dd> > [consulta: febrero de 2017].

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la Real Academia. 22º edición, 2001, [en línea] < <http://www.rae.es> > [consulta: febrero de 2017].

## ARTICULOS DE PERIODICOS ELECTRONICOS

ÁNTOLA, MARIA MANUELA, *La originalidad en cuestión: el arte de la copia y la copia como arte*, [en línea], *La Nación* (Argentina), < <http://www.lanacion.com.ar/1765797-la-originalidad-en-cuestion-el-arte-de-la-copia-y-la-copia-como-arte> > [consulta: febrero de 2017].

ESPINOZA A., DENISSE, *El Arte de la Copia*, [en línea], *La Tercera*, < <http://www.latercera.com/noticia/el-arte-de-la-copia/> >, [consulta: febrero de 2017]

# **ANEXOS**