



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
POSTÍTULO DE RESTAURACIÓN DEL
PATRIMONIO CULTURAL MUEBLE

RESTAURACIÓN DE TRES PINTURAS DE CABALLETE EN EL TALLER TAREA
Buenos Aires Argentina

**Trabajo final para optar por el título de Especialista en Restauración del Patrimonio
Cultural Mueble**

Dilsa Yamile Rodríguez Ochoa
Clara Barber LLatas. Restauradora de Bienes Culturales Muebles, Especialidad Pintura de
Caballete. Profesora Guía.

SANTIAGO DE CHILE 2010

INDICE

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCION | 5 |
| CONTEXTUALIZACION | 8 |
| I.LA GRAN RETIRADA DEL IMCOMPARABLE DUQUE DE PARMA | 12 |
| 1.Aproximación a la obra | 13 |
| 1.1.Datos Generales | 13 |
| 1.2.Antecedentes Históricos | 14 |
| 1.3.Descripción formal/ Iconográfica | 22 |
| 1.4.Exámenes Preliminares y de Diagnostico | 29 |
| 1.5.Exámenes y Documentación | 33 |
| 2 Estado de Conservación y Diagnostico | 49 |
| 2.1.Bastidor | 49 |
| 2.2.Soporte | 52 |
| 2.3.Base de preparación | 56 |
| 2.4.Capa pictórica | 59 |
| 2.5. Capa de Protección | 62 |
| 3.Propuesta de Intervención | 63 |
| 3.1.Pasos Generales de la Intervención | 63 |
| 4.Tratamiento a Seguir | 65 |
| II.RETRATO DE LA SEÑORA DE TALAMAZ | 93 |
| 1.Aproximación a la obra | 94 |
| 1.1.Datos Generales | 94 |
| 1.2.Antecedentes Históricos | 95 |
| 1.3.Descripción Formal/Iconografía de la obra | 100 |
| 1.4.Examen Preliminar y de Diagnostico | 104 |
| 1.5.Examen y Documentación | 107 |
| 2.Estado de Conservación y Diagnostico | 114 |
| 2.1.Bastidor | 114 |
| 2.2.Soporte | 117 |
| 2.3.Base de Preparación | 122 |
| 2.4.Capa Pictórica | 125 |
| 2.5.Capa de Protección | 127 |

| | |
|--|-----|
| 2.6.Marco | 128 |
| 3.Propuesta de Intervención | 130 |
| 3.1.Pasos Generales de la Intervención | 130 |
| 4.Tratamiento a Seguir | 132 |
| III BODEGÓN DE FLORES | 173 |
| 1.Aproximación a la obra | 174 |
| 1.1 Datos Generales | 174 |
| 1.2.Antecedentes Históricos | 175 |
| 1.3.Descripción formal/Descripción de la técnica | 180 |
| 1.4.Exámenes Preliminares y Diagnostico | 184 |
| 1.5.Exámenes y Documentación | 186 |
| 2..Estado de conservación y Diagnostico | 188 |
| 2.1.Bastidor | 188 |
| 2.2.Soporte | 190 |
| 2.3.Base de Preparación | 192 |
| 2.4.Capa Pictórica | 193 |
| 2.5.Capa de Protección | 196 |
| 2.6.Marco | 197 |
| 3.Propuesta de Intervención | 198 |
| 3.1.Pasos Generales de la Intervención | 198 |
| 4.Tratamiento a seguir | 200 |
| CONCLUSIONES | 218 |
| BIBLIOGRAFIA | 221 |
| ANEXOS | 223 |



La restauración puede definirse como el reconocimiento metodológico de una obra de Arte en su forma Física y en su dualidad histórico – estética, con vistas a su transmisión al futuro.

-Cesare Brandi-

Agradezco a la Restauradora Clara Barber LLatas, por sus valiosos aportes en el desarrollo de este trabajo, a los restauradores Néstor Barrio, Alejandra Gómez y Dolores Gonzales Pondal, por sus formadoras enseñanzas. A la profesora Johanna Theile por su apoyo y comprensión constante, a mi familia por su apoyo incondicional

INTRODUCCION

El siguiente escrito contiene el proceso de documentación, investigación histórica, análisis científico e intervención de tres lienzos que corresponden a los siglos XVII, XIX y XX, respectivamente, los cuales fueron restaurados en el taller Tarea de la ciudad de Buenos Aires, Argentina, durante los meses de Agosto a Diciembre del año 2009, bajo la dirección de los restauradores Néstor Barrio, Alejandra Gómez, Dolores González, del Ingeniero químico Fernando Marte, la restauradora Luciana Fell y el físico Daniel Saulino.

Es importante destacar que el taller Tarea pertenece a la Universidad Nacional de San Martín y en la actualidad se ha consolidado como uno de los principales centros dedicados al estudio, conservación y restauración del Patrimonio Cultural Mueble de Argentina y Latinoamérica.

El taller Tarea surge gracias a la unión de la Academia Nacional de Bellas Artes y la Fundación Antorchas en 1987, siendo uno de sus objetivos primordiales en su momento *“la conservación y restauración de la pintura colonial que se encontrase en iglesias, museos y otros repositorios públicos o privados de obras de Arte”*(1). Así en su etapa inicial y a lo largo de 10 años, el taller de restauración Tarea intervino unas 520 obras, las cuales retornaron a sus lugares de origen. Ya en el año de 2004 el taller Tarea pasa a formar parte de la Universidad Nacional de San Martín y sin duda continúa contribuyendo a la conservación y puesta en valor del Patrimonio Cultural.

Las intervenciones mencionadas en el siguiente escrito, son muestra clara de un importante legado Artístico, estético e histórico, que no solo ayudan a comprender visiones o acontecimientos propios de una época, sino además son reflejo de un interesante intercambio cultural y sus implicaciones en el desarrollo Artístico de un País.

A la luz de la reflexión anterior, se intervinieron estas obras con el objeto de asegurar su permanencia en el tiempo, pero a la vez con el respeto y conciencia que se puede merecer cualquier tipo de bien de interés cultural, donde han confluído la mano de quien lo elaboró, su historia y el momento en el que fue realizado; estas razones motivaron a realizar procesos respetuosos y muy acordes con las necesidades de cada obra a tratar, por esto es fundamental mencionar que se llevaron a cabo todas las pruebas de laboratorio necesarias, como también un juicioso y detallado estudio histórico y de valoración, al igual que largas horas y momentos de reflexión de un equipo de trabajo

interdisciplinario comprometido con la labor a emprender, para lograr de esta manera un tratamiento que conduzca y asegure adecuadas prácticas de restauración.

De este proceso sin duda han quedado muchas reflexiones y aprendizajes, que se pueden evidenciar desde diferentes aspectos, que en la actualidad siguen contribuyendo en la formación profesional y humana del restaurador.

Dentro de las muchas reflexiones se destaca que la restauración y conservación de obras de Arte no es una labor individual, es por el contrario una actividad donde confluyen diversos saberes, lo interdisciplinario se hace presente enriqueciendo la praxis, la investigación, la valoración, el conocimiento y el respeto que merece esta noble labor. Los saberes específicos dentro de los que se destacan la química, la física, la historia, la biología, la restauración en beneficio de la protección de las huellas de un Artista, un Artesano, de pensamientos, de una labor, de una época y cultura.

Otra de las grandes lecciones, es la importancia de hacer lo estrictamente necesario, no exceder los límites de las intervenciones aseguran prácticas respetuosas, preservación de elementos físicos originales, que contribuyen con mayor exactitud al estudio de las obras de Arte, vale la pena mencionar que la mejor restauración es aquella que no se hace; sin embargo, cuando la situación y el daño o los daños ameriten la intervención con fines de conservación de los elementos es necesario y apropiado realizarla. Por esto, en cada uno de los tratamientos realizados en las tres obras detalladas a continuación, se siguieron en lo posible los criterios actuales de restauración, teniendo en cuenta los citados en la carta del restauro de 1972 en lo referente a las limpiezas de las pinturas consignados en el artículo 7, también ciertos criterios mencionados en los artículos 5, 4, 3, entre otros, que ilustran algunos aspectos aplicables actualmente en las intervenciones; por otro lado, *Cesare Brandi* en su libro “Teoría de la restauración”, ha servido de guía para llevar a cabo estos procesos, para Brandi -“*la finalidad de la restauración es el restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación artística o una falsificación historia, y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte a través del tiempo*”(2). -Resulta claro en este trabajo de intervención, que el objetivo General, era devolver una lectura clara, o por lo menos era la intención, de los objetos tratados, ya que con el paso del tiempo, los usos inadecuados y algunas intervenciones anteriores se habían visto sacrificados; de la misma manera no se puede dejar la referencia a *Cristina Giannini*, quien aclara conceptos importantes sobre autenticidad, reversibilidad, pátina, entre otras claves para entender con mayor amplitud los distintos procesos a los que se someten las obras de Arte en virtud de la preservación de los llamados bienes culturales y en beneficio, como algunos lo citan, de

las generaciones actuales y futuras. Por último es importante mencionar a autores contemporáneos como *Giorgio Bonsanti*, *Salvador Muñoz Viñas* y *Omar Calabresse*, que desde sus diferentes posturas acerca de la concepción de las obras de Arte en el mundo actual y de la importancia de la preservación de la información lograron acercar estas intervenciones a una praxis sin duda mas conciente y menos pretenciosa.

Teniendo en cuenta las anteriores reflexiones y aprendizajes adquiridos se encontrarán en su orden en las siguientes páginas los informes correspondientes a la obra titulada “ La Gran Retirada del Incomparable Duque de Parma”, obra perteneciente a la colección del Museo de La Reta de la ciudad de Buenos Aires, donde se especificará: ficha clínica de diagnóstico, estudio e investigación histórica, tratamiento de restauración, análisis científico y conclusiones del proceso de intervención, también se encontrará la obra titulada “Retrato de la Señora de Talamaz”, obra atribuida al reconocido pintor Uruguayo Juan Manuel Blanes que pertenece a una colección particular, y igual que en la anterior se sigue un riguroso estudio antes de la intervención, como también reflexiones que de esta labor se derivaron una vez finalizada el proceso; para terminar se encontrará el informe completo de una obra perteneciente a una colección particular, la cual no tiene título, ni tampoco una atribución o autor determinado.

Concluyendo con esta introducción es importante tener en cuenta que las reflexiones aquí citadas, dan cuenta del trabajo investigativo y de intervención que se realizó a las tres obras objeto de estudio, esperando poder favorecer el desarrollo y puesta en valor del ejercicio de la Restauración.

-
1. BURUCÚA. José Emilio y otros. Tarea de diez años. Ediciones Fundación Antorchas, Buenos Aires Argentina. 2000.
 2. BRANDI. Cesari. Teoría de la Restauración. Segunda edición. 20

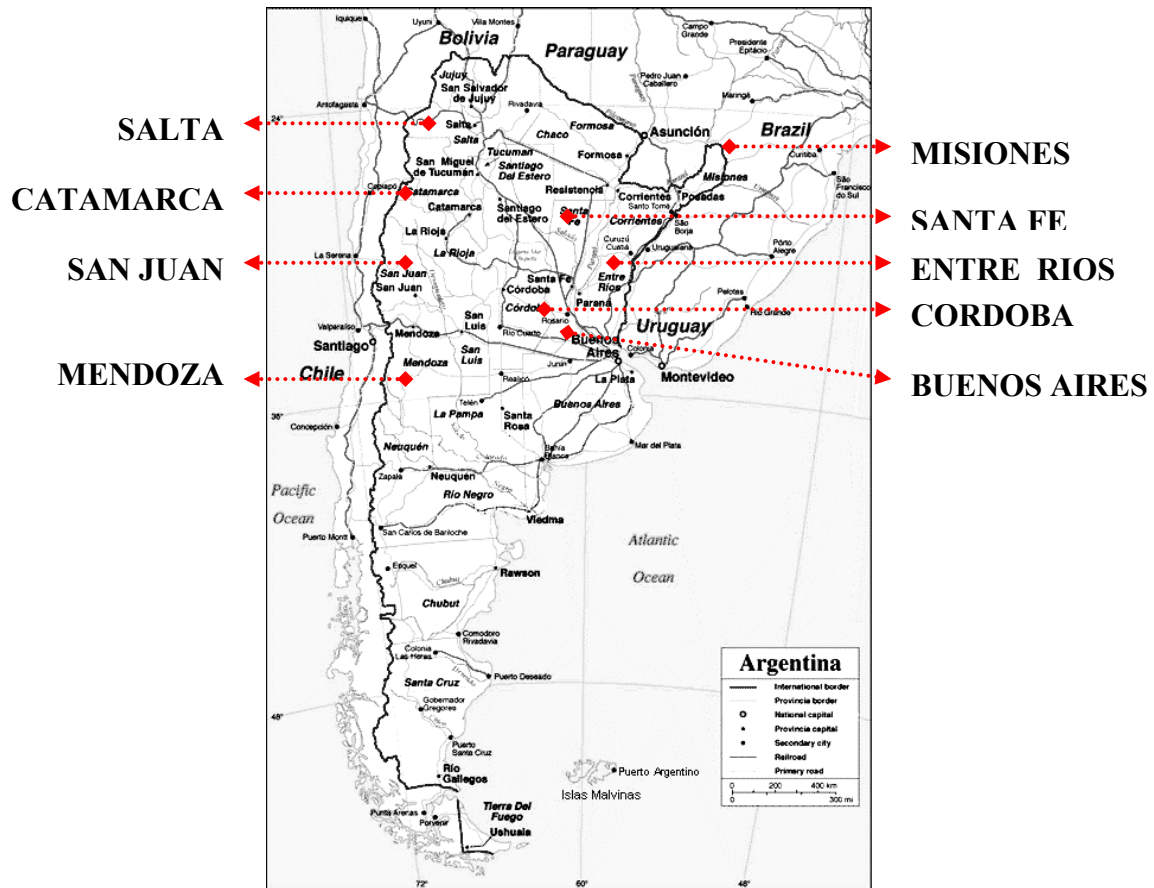
CONTEXTUALIZACIÓN

El taller Tarea se encuentra ubicado en el barrio de Barracas de la ciudad autónoma de Buenos Aires Argentina, cuenta con una sede edilicia especialmente acondicionada para los trabajos de conservación y restauración de objetos y piezas artísticas de extraordinario valor histórico, así como de equipamiento de última tecnología que lo posicionan como uno de los principales referentes regionales de su tipo.

A Lo largo de estos años el taller Tarea ha restaurado obras provenientes de las distintas provincias, instituciones y localidades de Argentina como lo son:

Provincia de Buenos Aires, Provincia de Catamarca, Provincia de Córdoba, Provincia de Entre Ríos, Provincia de Jujuy, Provincia de Mendoza, Provincia de Misiones, Provincia de Salta, Provincia de San Juan, Provincia de Santa Fe, de instituciones como lo son: catedral de San Marcelo, Iglesia Nuestra Señora de la Asunción, Iglesia Santa Rosa de Lima, Convento de San Francisco, Museo casa del virrey Liniers, Iglesia de la Candelaria, Museo Juan de tejada, Museo Marques de Sobre Monte, Museo Bazán y Bustos, Iglesia Catedral : San Salvador de Jujuy, Museo Casa de Elena y Fausto Burgos, Capilla de Puerto Esperanza, Museo Histórico del Norte, Museo Histórico Provincial Julio Mar, Museo Histórico Provincial: Santa Fe, entre otras.

Mapa de Argentina. *División Política.* (Lugares donde ha hecho presencia el taller Tarea, mediante la recuperación y restauración de numerosas obras).



Imagen, Javascript:picview('/es/mapa/archivosmapas/mapaargentina.gif')

Gracias a la incansable labor que Tarea desarrolla en favor de la Preservación del Patrimonio Cultural, en conjunto con la Universidad Nacional de San Martín, se continua con el Proceso de formación y cualificación de conservadores y restauradores, en la actualidad, hay que recordar que en los primeros años el taller contó con la participación de 13 pasantes en función educativa, es por esto que la Maestría en conservación y Restauración del Patrimonio Cultural y bibliográfico que imparte este taller lo consolida además como uno de los principales centros en Sur América de producción, investigación y formación en el área.

En sus inicios hacia el año de 1987 formaban parte del proyecto: diecinueve personas en Restauración y Conservación, cinco en Historia del Arte, dos en Química, dos en fotografía y seis en labores administrativas, participaron 10 especialistas extranjeros como asesores, gracias a la labor emprendida por el historiador profesor Héctor Schenone, quién participo en esta primera etapa del proyecto se logro consolidar como un centro importante en investigación y documentación histórica de obras de Arte. Ya con el nuevo Tarea en el 2004 se reunió un nuevo equipo de trabajo, algunos que habían

pertenecido al programa inicial y otros que gracias a su gran labor profesional fueron llamados para iniciar una nueva etapa. En este orden de ideas en la actualidad Tarea cuenta con los siguientes profesionales:

- Restaurador Néstor Barrio: Actual Director Taller TAREA
- Arquitecto Fabián de la Fuente: Director Ejecutivo TAREA
- Historiador José Emilio Burucúa: Director emerito.
- **Equipo de restauración:**
 - Damasia Gallegos
 - Judith Forthy
 - Alejandra Gómez
 - Dolores González
 - Sergio Medrano
 - Ana Morales
 - **Análisis Científico**
 - Ing. Fernando Marte
 - Luciana Fell
 - Prof. Daniel Saulino
 - **Investigación Histórica**
 - Doctora Gabriela Siracusano
 - **Administración**
 - Guillermo Baliña
 - Romina Gatti
 - Delia Sarate
 - **Fotografía**
 - Luís Liberal

Los principales objetivos del Centro de producción e investigación en Restauración y Conservación Artística y Bibliográfica Patrimonial son:

- Formar Restauradores, conservadores y museólogos en el nivel de postgrado mediante la puesta en marcha de una Maestría en Restauración y Conservación del Patrimonio Artístico y Bibliográfico Nacional.

- Restaurar y conservar bienes artísticos y bibliográficos en función de la enseñanza de postgrado que se imparta.
- Promover y albergar proyectos de acción e investigación en restauración del patrimonio artístico y bibliográfico nacional.
- Estimular la incorporación de becarios e investigadores de CONICET que tuviesen proyectos a fines a los objetivos del instituto.
- Coordinar esta acción con la CONEA y los institutos de tecnología y biotecnología de la UNSAM, de modo que estos organismos garanticen la realización de las pruebas físico-químicas, metalográficas, no destructivas estructurales y biológicas de uso corriente o novedoso en la restauración artística y bibliográfica.
- Servir como institución de consulta en materia de restauración y conservación y resguardo del patrimonio artístico y bibliográfico.
- Operar como interlocutor de otras instituciones nacionales y extranjeras que se ocupen de problemas Patrimoniales.
- Asesorar y prestar servicios de restauración y conservación a los Museos públicos y privados de nuestro país, bibliotecas públicas y privadas y otras instituciones que alberguen piezas importantes del patrimonio y que no cuenten con las instalaciones, los equipos o el personal apto para ello.

Bibliografía

1. BURUCÚA, José Emilio y otros. Tarea de diez años. Ediciones Fundación Antorchas, Buenos Aires Argentina. 2000.
2. RIOSECO, Macarena. Restauración de tres pinturas de caballete en el taller Tarea, tesis Postítulo de Restauración Patrimonio Cultural Mueble. 2008.
3. Academia Nacional de Bellas Artes, Fundación Antorchas. Publicación restauración de la serie de pinturas de Santa Catalina. Buenos Aires.

I. LA GRAN RETIRADA DEL INCOMPARABLE

DUQUE DE PARMA



Figura 1. LA GRAN RETIRADA DEL INCOMPARABLE DUQUE DE PARMA
FOTOGRAFIA DE NÉSTOR BARRIO- TALLER TAREA

1. APROXIMACION A LA OBRA

FICHA TÉCNICA 1 LA GRAN RETIRADA DEL INCOMPARABLE DUQUE DE PARMA

1.1 DATOS GENERALES

- PROPIETARIO Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires - Museo de Arte Español Enrique Larreta
- FECHA DE INGRESO 4 de agosto de 2009
- FECHA DE ENTREGA 4 diciembre de 2009
- RESTAURADORA Dilsa Rodríguez Ochoa
- TIPO DE OBRA Pintura de Caballete
- ASIGNACION CULTURAL Pintura Histórica Siglo XVII
- ASIGNACION CRONOLOGICA Siglo XVII Aproximadamente
- TIPO DE COLECCIÓN Propiedad del Museo
- PROCEDENCIA Dr. Enrique Larreta
- AUTOR/ATRIBUCION Anónimo
- TITULO/TEMA “La Gran Retirada del Incomparable Duque De Parma”
- TECNICA DE ELABORACIÓN Óleo sobre Tela
- MATERIALES Óleo, tela , bastidor de madera, listones de Madera, tachuelas.
- FORMATO Rectangular
- DIMENSIONES DE LA PINTURA Ancho 137cm – Alto 99cm
- DIMENSIONES DEL BASTIDOR Ancho 8cm – Espesor 1cm
- MONTAJE la obra esta sujeta al bastidor con tachuelas, se mantenía puesta a la pared por medio de clavos fijados a la extensión superior del marco de la puerta de madera, la tela se encontraba en el reverso en contacto con papel adherido a una membrana asfáltica, al estilo de las viejas membranas, la que actúa como aislante a la pared, los tacos puestos por el reverso del bastidor, los cuales son 7, se encontraban empotrados a la pared, y servían de sujeción a la pintura.

1.2. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

La Gran Retirada del Duque de Parma Ingres a al Taller de Restauo Tarea en la ciudad de Buenos Aires Argentina, aproximadamente en el mes de Enero de 2009, la pintura que hace parte de una serie de tres, es llevada al taller Tarea para su estudio y restauración al igual que las otras dos; al parecer es la última de la serie y relata las Batallas del Duque de Parma Alejandro Farnesio.

La obra Pertenece al Museo de Arte Español Enrique la Reta, fue adquirida por el Propio Larreta en Europa en uno de sus viajes, posteriormente llevada junto con las otras dos a Argentina para ser ubicadas en la casa del escritor, que en la actualidad funciona como Casa Museo.

a. Enrique Larreta

Reconocido como uno de los grandes autores del modernismo Argentino. Nació en Buenos Aires en 1873, descendiente de una ilustre familia Uruguaya, curso su bachillerato en el colegio Nacional de Buenos Aires y recibió el título de doctor en jurisprudencia y ciencias sociales en la facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires.

Realizo un viaje a Europa donde comenzó a planear su obra “la gloria de Don Ramiro” para lo cual recorrió España en especial Ávila y se interiorizo de la época de Felipe II. Durante cinco años reunió información para componer la novela, de la cual Rubén Darío dijo que era un libro Argentino de los mejores y más excelentes que se hayan publicado en los últimos años.... “Según mi entender su novela es la obra en prosa que en América se ha acercado a la perfección”

La notoriedad lograda por esta obra contribuyo a su nombramiento como ministro plenipotenciario en Paris, por el entonces presidente Roque Sáenz Peña, cargo que ocupó durante varios años y que lo relaciono con importantes figuras culturales. Durante estos años fue acrecentando su biblioteca y su colección de obras de Arte, que luego llevo a su casa de Buenos Aires, a la que ambiente como una verdadera residencia del siglo XVI Español.

Al regresar a la Argentina, participo activamente de la vida Cultural, política y social del país, continuo con su tarea de escritor, en 1941 fue propuesto para el premio novel de literatura, con la adhesión de grandes figuras de Argentina y el exterior.

En 1961, a los 88 años, falleció en su casa de Belgrano, hoy sede del actual Museo que lleva su nombre y cuya colección, en su gran mayoría, se puede admirar gracias a la generosa donación de sus descendientes.

b. Museo de Arte Español Enrique Larreta

La colección de Arte y mobiliario que formó el escritor Enrique Larreta presenta la particularidad de haberse originado junto a la investigación y creación de su reconocida novela “la gloria de Don Ramiro”, con el objetivo inicial de escribir sobre los pintores Renacentistas durante un viaje de investigación al continente Europeo, Larreta reorientó su objetivo de estudio al descubrir la ciudad de Ávila y decidió trabajar en un libro de carácter Español.

La novela transcurre en el último tercio del siglo XVI, principalmente en las ciudades de Ávila y Toledo y culmina en Lima en 1606. El difícil reinado de Felipe II, con la problemática entre Árabes y Cristianos, la inquisición, las guerras de Religión y el inicio de la década del imperio Español dieron motivo a Larreta para crear el relato a comienzo de la organización de Hispanoamérica.

Guiado por la idea de afirmar la tradición y el gusto por lo Español orientó su obra literaria y, con las mismas ideas estéticas, concretó tres edificios que quedaron como expresión de la arquitectura “neocolonial”.

El patrimonio del museo, fundado en 1962, tiene obras de los siglos XIV al XX; su colección se ha enriquecido con el tiempo convirtiéndose en un importante exponente del arte español en Argentina.

La casa

La residencia de Larreta, convertida en Museo, fue construida en 1886, la fachada siguió el modelo del Renacimiento Italiano y el interior de la casa quinta mediterránea, cuando Larreta cumplió su servicio diplomático en Francia y se estableció en Buenos Aires, trajo una importante colección de obras de Arte de origen Español para ambientar el nuevo hogar.

La casa quinta se convirtió en residencia estable hacia fines de 1916. El edificio sufrió una serie de cambios que recrean, tanto en el exterior como en las salas de recibo, el espíritu del Renacimiento español, los sentimientos y las inclinaciones estéticas del escritor. En el exterior, la casa presenta

muros blancos, ventanas enrejadas y techos de tejas. La fachada presenta elementos característicos de la arquitectura del barroco español trasladado a América.

El edificio además está rodeado por un magnífico jardín hispano-morisco lo que hace más atractivo su recorrido ya que al estar ubicado en el corazón y en la zona de mayor peso histórico del barrio, sobre la Avenida Juramento y frente a la Plaza Manuel Belgrano, está considerado como uno de los puntos de mayor interés cultural y de esparcimiento de la zona.

C. Alejandro Farnesio (1545- 1592)

Hijo de Octavio Farnese y de Margarita de Austria (hija ilegítima del emperador Carlos V), sobrino de Felipe II y Don Juan de Austria. Llega a España prácticamente como *rehén* (así lo califica el historiador Van der Essen). Dados los problemas suscitados por los ducados de Parma y Plasencia; Superados Una vez los problemas entre Carlos V y Octavio Farnese, por estos ducados, Alejandro Farnesio (Farnese), retorna a su hogar paterno, tras la firma de un acuerdo con Felipe II en 1556; *una de las condiciones del tratado era que el joven Alejandro debería residir en la corte Española al servicio del príncipe Carlos.*¹

Farnesio, en compañía de su madre, es recibido por Felipe II en Bruselas a finales de 1556. Unos meses más tarde el monarca dispuso el traslado a la corte de Inglaterra, para reunirse con su segunda esposa, Maria Tudor. Con el viajan Margarita y su hijo. A su regreso de la corte Inglesa, Alejandro permanece dos años más en Bruselas, en ocasiones acompañando a Felipe II en sus viajes. Por fin en 1559 parte hacia España la armada real; en Flandes quedaba como gobernadora Margarita de Austria.

Ya desde su llegada a España participo Farnesio en acontecimientos públicos, siempre en compañía del monarca. Su primera aparición ante el pueblo Español se produjo en 1559, durante el auto de Fe celebrado en Valladolid, del que se conserva una descripción manuscrita de Sebastián de Orozco titulada “*Relación del auto de la fee que se hizo en Valladolid, domingo, ocho de Octubre de mill y quinientos y cincuenta y nueve años, estando presente su magestad el Rey don Felipe nuestro señor*”²

¹ León, VAN DER ESSEN, Alexandre Farnese, príncipe de Parme, Gouverneur General des Pays-Bas (1545-1592), Bruxelles, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, 1993-1937, 5 Vols., en Vol. 1, 14-20 Julián M^a RUBIO, Alejandro Farnesio, Príncipe de Parma, Zaragoza Ediciones Luz, 1939 18.24. En: artículo de MARTINEZ. P. Ana. Alejandro Farnese en las relaciones de sucesos Españoles Universidad Complutense de Madrid.

² Según VAN DER ESSEN, ob. Cit. t I. 44-45, la aparición de Alejandro Farnesio en San Quintín. Divulgada por Farmiano Strada, puede considerarse legendaria. En artículo de MARTINEZ. P. Ana. Alejandro Farnese en las relaciones de sucesos Españoles Universidad Complutense de Madrid.

Desarrollo una importante labor militar y diplomática al servicio de la Corona Española; luchó en la batalla de Lepanto en 1571, contra los turcos y los rebeldes Holandeses, constituyéndose esta como una de sus primeras intenciones bélicas importantes, Alejandro Farnesio participó en esta batalla al parecer luchando con valerosa entrega, según consta en algunos poemas épicos que mencionan al príncipe de Parma.

Se educó en España y estudió en la Universidad de Alcalá con Don Juan de Austria y el príncipe Carlos. Cuando Don Juan de Austria fue nombrado gobernador de Flandes, tuvo que llamar al poco tiempo a los tercios, Alejandro Farnesio por tanto fue enviado en 1577, en ayuda de Don Juan llegando como comandante del ejército al frente de los tercios (Españoles que fueron el primer ejército moderno de Europa), con los que en Enero de 1578 derrotó un ejército protestante en la Batalla de Gembloux, una vez muere Don Juan se nombra sucesor a Alejandro, ratificado por Felipe II, llevando a Alejandro Farnesio al mando del ejército que luchaba en Flandes, ya en 1582 Alejandro es nombrado único gobernador de los países bajos.

La guerra de Flandes se convirtió en el suceso de los historiadores, fue una guerra larga con muchas ramificaciones y motivos confusos. Los países bajos se dividieron en dos fracciones de distinta religión: católicos y protestantes. Los deseos de Felipe II de ganar el trono de Francia a su hija Isabel Clara Eugenia, llevaron a Farnesio a este nuevo escenario de la política Española. La liga católica Francesa, sin jefe eficiente, se encontraba en una situación muy difícil, hábilmente superada por Enrique IV que tenía sitiado a París. Entonces Felipe II ordena a Farnesio entrar con su ejército en Francia, dejando indefenso el territorio reconquistando a los protestantes en los países bajos. Enrique IV levanta el sitio en París y se retira. Farnesio ocupa Corbeil, entrando victorioso en París, luego de entrar a París en 1590 Farnesio regresa a la desguarnecida Flandes y en Nimega recibe otra orden de Felipe II para entrar nuevamente a Francia. En 1592 sitio Caudebec, donde fue herido de bala en un brazo y después de burlar a Enrique IV, cruzó el Sena y abasteció a París. ³

Durante los años que Alejandro Farnesio estuvo al frente de los tercios Españoles como gobernador (1578-1592), es cuando se consiguieron los mayores avances en la recuperación de ciudades ganadas por los rebeldes, su fama de gran guerrero y estratega se vio confirmada durante estos años, como repiten todas las historias de la época. ⁴

3. Información suministrada por el Museo de Arte Español. Enrique Larreta. 4. plasmo su conocimiento del Arte Militar en las ordenanzas dictadas en 1587, editadas y analizadas por. J. MORENO CASADO, las ordenanzas de Alejandro Farnesio 1587, Instituto Nacional de Estudios Jurídicos. 1961.

d. Datos históricos de la obra.

Según informe del departamento de dibujos y grabados de la biblioteca Nacional de Madrid, de noviembre de 1999, existen obras idénticas a esta serie, grabadas en agua fuerte por el gobernador Romeyn de Hooghe sobre composiciones de Juan Ledesma las cuales fueron incluidas en la obra de Guglielmo Dondini “De lo que hizo en Francia Alejandro farnesio”, Colonia 1681

Según la investigación histórica, al parecer esta serie fue pintada a partir de los grabados de Romeyn de Hooghe, los cuales como se escribe anteriormente fueron hechos a partir de los dibujos de Juan de Ledesma, el cual participo y acompañó al gran Duque en las batallas y de quien se menciona se convirtió casi en cronista de estos acontecimientos. La serie está compuesta por la EXPUGNACION DE CORBEIL, EXPUGNACION DE CAUDEBEC Y LA GRAN RETIRADA DEL INCOMPARABLE DUQUE DE PARMA, obras correspondientes a las campañas de Alejandro Farnesio en Francia.



FIG. 2. LA EXPUGNACION DE CORBEIL, Imagen perteneciente al Museo De Arte Español Enrique Larreta

Al parecer esta es la primera de las obras de la serie de las campañas de Alejandro Farnesio, la obra describe la toma de la fortaleza de Corbeil, que permite Alejandro Farnesio entrar luego victorioso en Paris, concebida a la manera flamenca, utiliza la perspectiva caballera y el plano rebatido.

La obra tiene un recuadro con referencias explicativas de los hechos, por medio de letras que aparecen en la parte pictórica, también se puede evidenciar que esta obra fue sometida a un proceso de restauración⁵.

⁵ Red de Contenidos Digitales del Patrimonio Cultural. Ministerio de Cultura. Buenos Aires – Argentina. Ubicación de la obra. Museo de Arte Español Enrique Larreta.



Fig. 3. LA EXPUGNACION DE CAUDEBEC, Imagen perteneciente al Museo De Arte Español Enrique Larreta

Esta obra relata el hecho ocurrido en 1592, luego de entrar a Paris en 1590 Farnesio regresa a la desguarnecida Flandes; Nimega recibe otra orden de Felipe II para entrar nuevamente en Francia y en 1592 sitió Cudebec y después de burlar a Enrique IV que le creía en su poder cruzo el Sena y abasteció a Paris, de la misma manera que la anterior constituye una descripción pictórica de una batalla realizada a la manera Flamenca⁶.



Figura a 4. LA GRAN RETIRADA DEL INCOMPARABLE DUQUE DE PARMA FOTOGRAFIA DE NÉSTOR BARRIO-TALLER TAREA

Finalmente y como la tercera de las obras de esta serie esta LA GRAN RETIRADA DEL INCOMPARABLE DUQUE DE PARMA, se piensa que la serie en un comienzo pudo tener por lo menos 5 pinturas, pues en los bordes de las pinturas la imagen ha perdido continuidad, de la misma

6. Ibíd. Real de Contenidos digitales.

manera por el reverso la ubicación de las guirnaldas de tensión, solo están en ciertos bordes haciendo pensar en esta hipótesis, que sería interesante determinar más adelante.

De las tres obras, esta última es la de mejor factura técnica y jamás ha sido intervenida, hecho importante ya que se mantiene como un objeto original, que sirve de referencia tanto en la investigación técnica como histórica, esta pintura como las dos anteriores es hecha a la manera Flamenca, con superposición de planos, perspectiva caballera y una línea de horizonte en la parte superior, casi donde culmina la pintura, la cartela que la acompaña relata el suceso histórico de la escena representada, en la cual aparecen letras que acompañan al texto y se repiten en cada una de los acontecimientos pintados en la obra.

Es importante mencionar, que de las batallas de Alejandro Farnesio, hay varias series pintadas, que se encuentran en Chile, de las cuales hay referencias en el Museo Histórico Nacional, como también en Perú, y entre otros lugares del mundo, probablemente con otro tipo de factura; y en tiempos distintos de ejecución a las mencionadas aquí.

e. Técnica Flamenca

Dentro de la pintura flamenca existen varias escuelas: la italianista y la reaccionaria durante los siglos XV al XVI, y la naturalista o colorista de la Escuela de Amberes del siglo XVII.

Las dos primeras hacen referencia a la pintura de los Países Bajos que surgió dentro del Renacimiento Europeo. Estaban formadas por un conjunto de artistas relativamente aislados de la revolución del Renacimiento y algunos, como la escuela reaccionaria, contrarios a influencias italianizantes.

Aún conservaban rasgos del estilo gótico, técnicos, como el uso de la tabla en lugar del lienzo, y temáticos, sobre todo religiosos y espirituales. Sin embargo, su habilidad detallista e intereses les impulsaron a investigar y a descubrir de forma empírica la perspectiva, a perfeccionar la técnica del retrato al que dotaron de gran profundidad psicológica y a reivindicar el paisaje como tema pictórico.

Su concepción medieval del artista como artesano evitó que muchos de estos pintores fueran conocidos puesto que bastantes no firmaban sus obras hasta bien avanzado el siglo XVI. Tampoco se entregaron demasiado a la reflexión sobre su arte por lo que son escasas las biografías y los tratados sobre sus técnicas, aunque algunos han llegado.



El Triunfo de la Muerte (Brueghel el viejo). Ejemplo de perspectiva caballera

Ensayos imperfectos para romper el plano pictórico y recuperar la tercera dimensión. Entre estos tanteos puede contarse la llamada "perspectiva caballera" o "a vista de pájaro", consistente en representar la escena como si el pintor se hallase situado en un punto de vista elevado (como una persona que va a caballo), de manera que los objetos supuestamente más próximos al espectador se disponen en la parte inferior del cuadro, en primer plano, desde donde se van superponiendo en vertical a medida que se les supone más alejados, escalando el cuadro hasta su parte más alta, donde con frecuencia se dibuja la línea del horizonte.

Así se inicia tímidamente la sugerencia de la tercera dimensión en un retorno de la pintura hacia el mundo natural. Estos ensayos de "perspectiva caballera" se generalizan en el periodo de la pintura gótica, conocido como Gótico Internacional o Cortesano. Tales técnicas permiten una representación extremadamente naturalista del mundo, que se satura de símbolos espirituales.

1.3 DESCRIPCION FORMAL – ICONOGRAFIA DE LA OBRA

a. Iconografía de la obra



La escena representada en esta obra relata la retirada del gran Duque de Parma Alejandro Farnesio, durante las guerras de Flandes, de las cuales se guardan registros en composiciones de Strada-Dondini, Farmien Strada: “Segunda década de las guerras de Flandes, desde el principio de gobierno de Alejandro Farnesio”, traducida al latín por Melchor de Novar de la compañía de Jesús. En Colonia: s.n., 1681. Y en textos como “Tercera Década de lo que hizo en Francia ALEXANDRO FARNESE, Tercero Duque de Parma y Plasencia. La imagen refiere un acontecimiento histórico cuyos elementos y personajes abandonan el campo de batalla, junto al río Sena, en el campo también se encontraba el príncipe Ramicio con sus tropas quienes también en medio de una bruma emprenden su huida del sitio.

La Composición de la obra, guarda al parecer semejanza con la de las pinturas Flamencas con superposición de planos y una línea de horizonte que se observa solo hasta llegar casi a la parte superior de la pintura; la escena principal se ubica en el cuadrante inferior derecho, la cual está pintada con gran precisión y exactitud, el nivel técnico de esta, en cuanto definiciones de los personajes y

espacios son de alta calidad, se contraponen con el resto de las escenas representadas; ya que aparecen en segundos y terceros planos con menos nivel de detalle, pero con gran ejecución técnica.

El paisaje está dominado por colinas y ondulaciones del terreno; el cielo aparece apenas esbozado. En el segundo plano y en la lejanía se ve un conjunto de numerosas embarcaciones. La determinación espacial está dada por planos o pantallas, que hace referencia y recuerda como se ha descrito anteriormente a la técnica típicamente flamenca. Paleta fría con predominio de azules, grises y verdes. Es interesante el recuadro de la parte inferior de la obra, donde aparecen las referencias explicativas de los hechos narrados en la pintura. -Ver círculos rojos demarcados directamente en la obra-, las escenas, los personajes, las acciones y los elementos resaltados en el cartel explicativo, el cual está escrito en idioma antiguo y fueron retomados fielmente del grabado de Romeyn de Hooghe anterior a la pintura.

En la cartela directamente se pueden evidenciar algunas frases como las siguientes:

LA GRAN RETIRADA DEL INCOMPARABLE DUQUE DE PARMA

1.2 RÍO Sena. B. ejército de la tuga. C. Fuerte de Bosut

D. Fuerte de Barlota. E. Alejandro Farnese doblando su Ejército Alegre sobre el pasaje.

F. Ruan G. el Príncipe Ramicio con tropas ejército del Rey de Navarra (...)



Fig. 5. -Detalle escena principal.
Fotografía. Néstor Barrio.



Fig. 6. Detalle – Macro- escena principal.
Fotografía. Néstor Barrio



FIG.7. Detalle escena secundaria de la pintura. Fotografía de Néstor Barrio

Tanto en la fig. 6 como 7 las cuales están ubicadas en la escena principal, los personajes están en actitud de partida, al parecer este es el ejército de Farnesio, aunque el propio Duque no aparece en la escena según la cartela explicativa.

En la Figura 8, se puede notar el virtuosísimo técnico con el que cuenta esta representación aunque; con menos nivel de definición, es una escena con un nivel buen nivel de detalle y trabajo de miniatura.

b. Descripción de la Técnica

Base de Preparación

Es de un tono gris oscuro, probablemente acuoso y de un espesor considerable, la cual esta puesta sobre una tela de lino. Medianamente gruesa, según lo observado, se fueron colocando capas delgadas y sucesivas, al parecer de tierras y otros elementos, aglutinados con cola.



Fig. 8, Detalle. Fotografía. Barrio. Néstor
Nótese las flechas, las cuales señalan la base original de fondo de color gris oscuro.

Dibujo Previo

Según lo observado con radiación RX el dibujo fue hecho directamente sobre el fondo lo más probable con un color claro dadas las características del mismo, para cada personaje especialmente los ubicados en el cuadrante inferior derecho se realizaron reservas, información que pudo ser observada en la placa radiográfica, es importante señalar que los dibujos fueron realizados con gran detalle.



Fig.9. Detalle. Fotografía. Barrio. Néstor. Imagen radiográfica donde se puede observar la reservas de espacio, para los dibujos. Como la precisión de los trazos del dibujo.

Pintura Previa

Al parecer los personajes de la escena principal fueron pintados directamente sobre el fondo, se observan las zonas de sombra con poca materia y las de luz con una capa más gruesa, los planos medios: montañas, embarcaciones, algunos personajes secundarios, banderas, follajes, como el cielo fueron pintados por planos de colores y superposición de capas, no tan translucidos y agrisados, una vez listos estos planos y con una buena definición de los colores, se procedió a pintar el resto de los personajes, los cuales fueron hechos con lacas transparentes sobre estos planos, es interesante observar la precisión y detallismo aplicado en la elaboración de estos personajes

Veladuras

Es común observar veladuras finas en los detalles de los ropajes de los personajes principales como son encajes y adornos, estas veladuras por lo general de color blanco aplicadas sobre colores oscuros, también se pueden ver veladuras en las zonas de la pintura donde hay bruma; en los follajes y agua, las veladuras son un poco menos transparentes que la de los detalles de los ropajes.



Fig.10. Detalle. Fotografía. Barrio. Néstor. Nótese las veladuras en los ropajes de los personajes principales
Con un grado de transparencia mayor, que en otras zonas.



Fig.11. Detalle. Fotografía. Barrio. Néstor. Nótese la superposición de colores. Blancos s
Obre fondos azules, rojos sobre fondo azul. Entre otros.

En los detalles de las imágenes se evidencia que la mayoría de los personajes de pequeña dimensión no fueron realizados directamente sobre el fondo, en el caso del caballo de la siguiente imagen se observa que fue pintado sobre el fondo claro con una laca transparente, la cual se encuentra algo degradada.



Fig.12. Detalle. Fotografía. Barrio. Néstor. La figura del caballo la cual esta pintada con laca, Que ya se encuentra degradada.

Colores

La composición, los colores y su naturaleza, como la distribución de las escenas; son interesantes ya que remiten, a las -pinturas flamencas- donde se utilizaron tintas fluidas y transparentes aplicadas por medio de veladuras, como la utilización de colores al temple y óleo; en el caso particular de esta obra al parecer existe una técnica mixta de colores de composición proteica y otros al óleo, con una paleta de colores fría para el paisaje y el cielo, como grises, verdes, azules y una de colores mas calidos sobre todo para los personajes principales como son los rojos, amarillos, ocre, entre otros. (Ver ficha técnica anexa).



Fig. 13 PALETA CALIDA



Fig. 14 PALETA FRIA

1.4. EXÁMENES PRELIMINARES Y DIAGNÓSTICO

a. EXAMEN ORGANOLEPTICO ⁷

i. Fotografías con Luz Rasante

“Las técnicas de iluminación para recoger la documentación fotográfica deberá tener en cuenta su incidencia para la conservación de las pinturas”. La iluminación con luz rasante o tangencial, con ángulo que puede variar entre 0° y 30°. Pone de manifiesto las irregularidades o rugosidades de la superficie, ampollas, plegados, alabeamiento, deformaciones, texturas de las pinceladas. Se establece un ángulo predeterminado de, 25° para la iluminación rasante y 0° para la tangencial, con la luz por la derecha o por la izquierda sucesivamente. ⁸



Fig. 15. Detalle de deformación de capa pictórica Con luz rasante a 25°



Fig. 16. Detalle de deformación de capa pictórica con Luz rasante a 25°. Nótese la Como se intensifican Los pliegues en la capa pictórica.

⁷ Exámen realizado a través de los órganos de los sentidos, vista, oído, gusto, tacto. La estructura de un cuadro es habitualmente compleja y sus diversos elementos están estrictamente ligados entre si, de manera tal que siempre resulta tare fácil analizarlos por separado. Si bien es cierto que existe una sucesión lógica y determinada coherencia entre las distintas partes – que sólo la práctica enseña a distinguir- también se encuentran estructuras anómalas e imprevistas cuya determinación presenta serias dificultades. Para examinar un cuadro procederemos de lo particular a lo general. Una ubicación aproximada, cronológica y topográfica de la obra- ayuda al proceso deductivo en los casos en que no sea posible proceder a exámenes complicados. En: Cuadros bajo la Lupa. Capitulo II, Exámen Organoléptico- Exámen Ocular – Método. CORRADINE. Juan. Cuadros bajo la lupa. edi la Mandrágora. Buenos Aires 1956.

⁸ CALVO. Ana. Conservación y Restauración de Pintura Sobre Lienzo, pág. 63. Ediciones del serbal. España.

Mediante el examen con luz rasante a 25° se pudo determinar el avanzado daño de la capa pictórica, los daños del soporte principal y capa de preparación; se evidencio, deformaciones del soporte principal a causa de los parches puestos por el reverso en roturas de gran tamaño que presentaba la obra, irregularidades de la superficie, desprendimiento y deformaciones de la capa pictórica y en ocasiones de la capa de fondo, dejando a la vista el soporte principal. Mediante este exámen también se pudo observar marcas definidas de plegados que se presentaban en la obra, al parecer esta pintura fue doblada en varias partes dejando huellas de diagonales sobre la superficie, es posible que de esta manera la obra fue trasportada, almacenada o guardada, se pudo observar de la misma manera que la obra presentaba pulverulencia, hecho que dificultaba su manipulación para toma de muestras y exámenes.

Para concluir la luz rasante intensificó las deformaciones y daños de los diferentes estratos en especial del estrato pictórico.

b. **CROQUIS DE DAÑOS/ Pérdida de capa pictórica.**⁹

⁹ ES una descripción somera sobre el estado de conservación de un cuadro. Podrá hacerse tomando como base el esquema dibujado en líneas gruesas, adaptable a la mayoría de los formatos corrientes. La ubicación aproximada de los accidentes dignos de interés podrá ser así anotada con suficiente precisión. En: Cuadros bajo la Lupa. Capitulo II, Exámen Organoléptico- Exámen Ocular – Método. CORRADINE. Juan. Cuadros bajo la lupa. edi la Mandrágora. Buenos Aires 1956.

b. CROQUIS DE DAÑOS

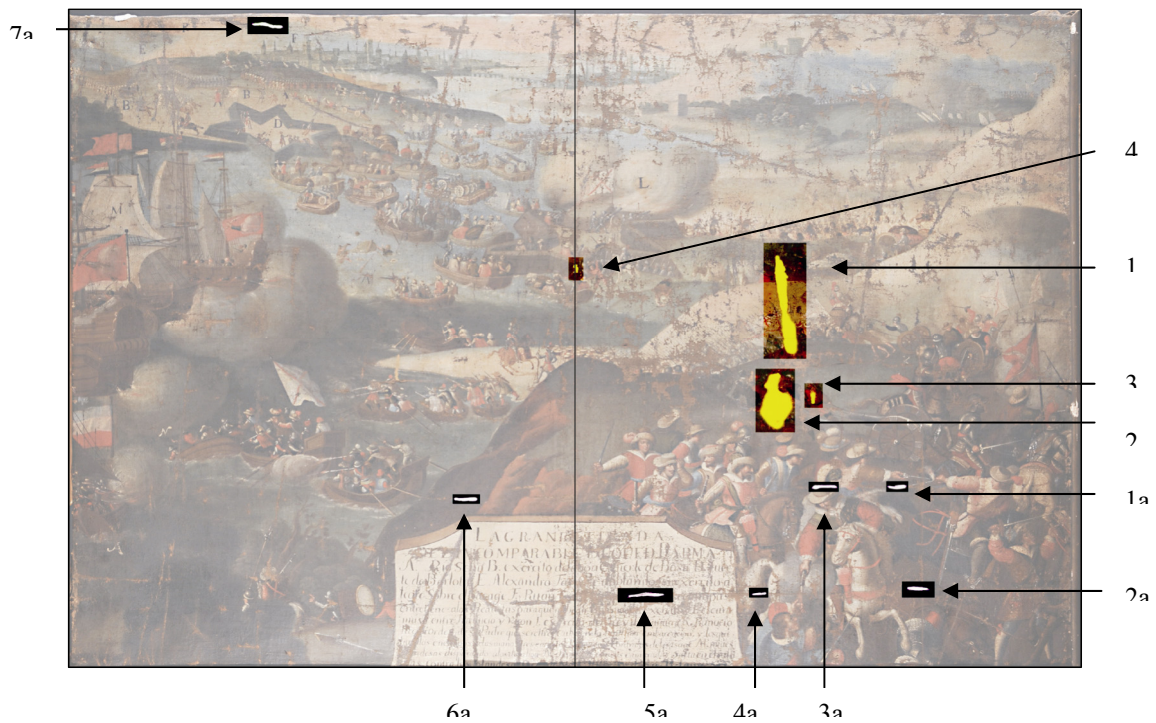




Figura 17. Croquis de daños. En esta imagen se muestran las roturas y tajos que la obra presentaba en el momento de ingresar al taller

Convenciones de daños

 Roturas cantidad 4 ubicadas en los cuadrantes derecho superior e inferior y el Cuadrante izquierdo y derecho superior

| DIMENSIONES | | |
|-------------|----------------|---------|
| | Ancho | Alto |
| 1 | 1,00 CM | 13.7 CM |
| 2 | 1.5 CM 4 CM | 8.2 CM |
| 3 | 0.5 MM | 1.2 CM |
| 4 | 0.3 MM | 1.5 CM |

 Tajos cantidad 7 ubicados 5 en el cuadrante inferior derecho, 1 en cuadrante inferior derecho y 1 en el cuadrante superior izquierdo.

DIMENSIONES

| | Dimensiones |
|----|-------------|
| 1a | 1.6 cm |
| 2a | 4.2 cm |
| 3a | 3.1 cm |
| 4a | 1.5 cm |
| 5a | 6 cm |
| 6a | 3.5 cm |
| 7a | 3 cm |

Croquis de pérdida de la capa pictórica.



Figura 18. Fotografía general antes de la Restauración las líneas que se marcan corresponden en su mayoría A los faltantes de capa pictórica

Zonas de Pérdida de color



Figura 19. Fotografía general donde se resalta de color azul la pérdida de capa Pictórica

1.5 EXAMENES Y DOCUMENTACIÓN

a. Fotografía de Reflexión ultravioleta

“La iluminación ultravioleta (UV) se realiza con una lámpara de Wood en cámara oscura. La diferente fluorescencia de los materiales permite determinar el estado de la superficie, barnices, repintes, adiciones y sirve de ayuda también en los procesos de limpieza”¹⁰.

En las imágenes con luz ultravioleta de la obra y dadas las características de esta radiación (*la luz ultravioleta tiene la propiedad de excitar la fluorescencia de determinadas sustancias según su naturaleza química*) se presenta una particularidad, la cual se repite en los tres cuadros que se encuentran en el taller (de la serie de las batallas de Alejandro Farnesio); al exponer la pintura a UV, existen zonas donde se marca un fuerte contraste, al parecer se trata de una absorción de luz, la cual hace que se observe un oscurecimiento específicamente en los colores verdes (aunque algunos de estos

¹⁰ CALVO. Ana. Conservación y Restauración de Pintura Sobre Lienzo, pág. 63. Ediciones del serbal. España.

verdes son muy similares incluso en la serie, hay otros verdes que no son iguales, pero sin embargo reaccionan de la misma forma ante la exposición) a simple vista podría confundirse con un repinte, hecho que se descarta dada la morfología de las manchas que se presentan –“*El análisis morfológico de las manchas oscuras que observamos en la pintura al proyectar sobre ella las radiaciones UV constituye una cuestión vital para determinar si se trata de retoques, de otras anomalías o simplemente de la fluorescencia propia de algunos colores.*

Comúnmente los retoques poseen un grafismo muy característico adoptando la forma de trazos verticales, puntos, líneas o también manchas amorfas caprichosamente localizadas con respecto a la imagen de la obra. Un cotejo inmediato a la luz visible – preferiblemente completado con una lupa, sobre cada uno de los sectores sospechosos develara seguramente si las áreas coincidentes con las manchas son efectivamente adiciones posteriores o corresponden a los materiales originales. Este tipo de control resulta indispensable para orientar el examinador a fin de lograr una interpretación adecuada”¹¹ - , al parecer es una característica de la composición química del pigmento. En cuanto a la capa de protección aunque con una emisión con menos intensidad que las otras, se evidencia una capa delgada y uniforme de color verde amarillento sobre la totalidad de la superficie de la obra, con lo cual se piensa que se trata de un barniz antiguo y en condiciones de oxidación. De la misma manera se puede determinar que en efecto la obra no ha sufrido ningún tipo de intervención, pues no se observan repintes de ningún tipo (Antiguo y/o nuevo) ni aplicación de barnices posteriores.



Fig.20. Nótese la morfología de de las manchas oscuras, al ser Expuestas a la radiación con UV.

¹¹ BARRIO, Néstor. El examen de la fluorescencia de la pintura. Buenos Aires – Argentina 1991).



Fig.21. La zona punteada permite ver con exactitud las manchas oscuras cuando es expuesto el pigmento a la radiación UV.



Fig.22. Nótese la fluorescencia de la capa de barniz la cual es uniforme de color verde amarillento.



Fig.23. para la toma de esta imagen y Las anteriores a la cámara se le puso un filtro que solo dejara pasar las Radiaciones UV

b. REFLECTOGRAFÍA IR Y REFLECTOGRAFIA IR POR TRANSMISION

“Esta técnica esta basada en la radiación reflejada por una obra ante una lámpara incandescente, detectada por un sistema sensible a la radiación IR de longitud de onda alrededor de 200nm, conocido como videocón. La imagen obtenida se denomina reflectograma IR, puede fotografiarse. Este sistema puede llegar más lejos en la detección de las partes verdes y rojas; la técnica permite en ocasiones detectar firmas e inscripciones encubiertas, como arrepentimientos y trasformaciones en las composiciones”.¹²



*Imagen de IR en la
Cual no se obtuvo
Mucho rendimiento
Con el equipo*

La obra fue observada con el equipo multispectral ARTIST CPS-200 (este sistema posee un sensor CCD de barrido progresivo de 1600 x 1200 pixels y permite seleccionar varias bandas espectrales, pues es sensible a lo largo de un rango que comienza en el UV 350nm y se extiende hasta el NIR 1200nm)¹⁴ en la banda IR1 (700 a 950nm), dadas las características técnicas de la pintura no se obtuvo un buen rendimiento, pues la base de preparación de color gris oscuro, no permitían condiciones ideales para que la realización de este análisis, hay que recordar que dentro de las circunstancias óptimas para un buen resultado en esta técnica es contar con una base de preparación reflejante que permita la transmitividad¹³ y así poder obtener información, sin embargo en la imagen, una vez sometida la obra a este análisis, se puede observar y corroborar que se trata de un fondo muy oscuro, muy característico de las pinturas del siglo XVII. “Durante los siglos

¹² CALVO. Ana. Conservación y Restauración de Pintura Sobre Lienzo, pág. 63. Ediciones del serbal. España.

¹³ Este fenómeno Ocurre cuando la luz atraviesa objetos transparentes o translucidos total o parcialmente.

¹⁴ (SAULINO y Otros , 2008)

¹⁵ (CALVO. Ana, pag. 63-64)

XVI, XVII Y XVIII, en los países meridionales de Europa, la preparación era frecuentemente coloreada (tierras y albayalde) en el siglo XIX volvió a emplearse generalizadamente la preparación blanca y se iniciará la producción industrial de las telas ya preparadas”.¹⁵ Por las razones anteriormente expuestas se puede deducir que es una pintura Europea, con características muy similares técnicamente hablando a la de las pinturas de esta parte del mundo.

c. CORTES ESTRATIGRAFICOS

“Cuando el objetivo es la observación de las capas que conforman una pintura, este tipo de muestra se denomina estratigrafía o corte estratigráfico. La toma de la muestra se realiza con un microscopio estereoscópico, también permite observar los repintes, barnices, espesores de las capas de preparación y pictóricas y con mayor aumento la forma y tamaño de las partículas o grano de pigmentos”.¹⁶

Se hicieron 14 muestras; las cuales fueron tomadas teniendo en cuenta la necesidad del estudio.

- **Muestra 1 Verde.** Personaje ubicado en el sector donde se desarrolla la escena principal de la obra.
- **Muestra 2 Azul Cielo**
- **Muestra 3 Blanco Cartela** ubicada en la parte inferior de la obra.
- **Muestra 4 Blanco Cartela**
- **Muestra 5 Azul Ropaje Jinete** ubicado en el sector donde se desarrolla la escena principal de la obra
- **Muestra 6 Rojo Mangas Ropaje Jinete** ubicado en el sector principal donde se desarrolla la obra
- **Muestra 7 Azul agua**
- **Muestra 8 Tierra personaje** ubicado en la carreta
- **Muestra 9 Verde fuerte Estrella** ubicado en la zona céntrica de la obra
- **Muestra 10 Verde Cinta ropaje de personaje** ubicado en la zona donde se desarrolla la escena principal
- **Muestra 11 Verde Ropaje Chaleco personaje**
- **Muestra 12 Verde Ropaje**
- **Muestra 13 Verde Follaje**

¹⁶ (CALVO. Ana. Pg.71)

- **Muestra 14 Azul cielo**

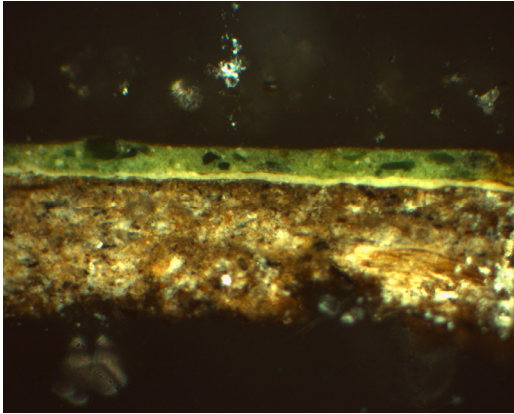
- i. Mapa de Muestras**



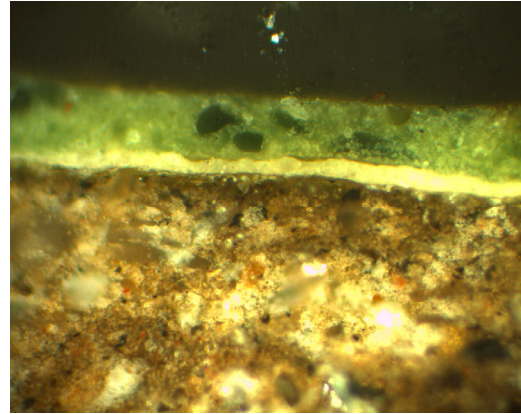
Fig. 24 Ubicación muestras, para cortes estratigráficos. Fotografía Néstor Barrio
- Ubicación muestras en la obra Luciana Fell

A través de esta toma de muestras se pretende identificar la constitución de la capa de fondo de la obra ya que en una primera hipótesis se piensa que la composición de esta capa es proteica y al agua, de la misma manera establecer el espesor de la misma. También se pretende conocer la composición de los pigmentos constitutivos de la obra ya que según lo observado con la lámpara de Wood parecen ser al agua y otros al aceite es decir una composición mixta en la elaboración de la pintura, y por otro lado determinar la composición de los pigmentos que también bajo la luz UV se observan como manchas oscuras muy definidas y contrastadas, por último se pretende conocer la capa de protección, su espesor y composición.

- **MUESTRA 1. Verde.** Personaje ubicado en el sector donde se desarrolla la escena principal de la obra, cuadrante inferior Derecho.



Aumento 200 x luz polarizada

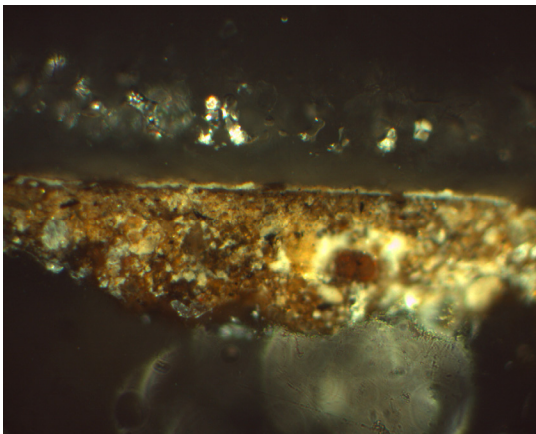


Aumento 500 x Luz Polarizada

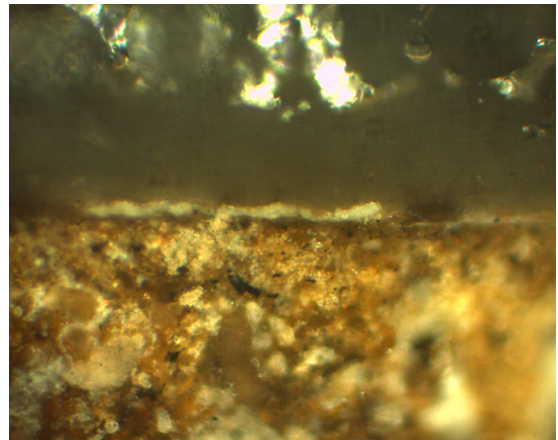
- Descripción de capa inferior a superior.

Capa de preparación homogénea, se observan zonas oscuras y claras; las claras de color blanco y oscuras de colores tierras. Con un espesor mayor al de las otras capas estratigráficas, Segunda capa más fina de color verde muy homogéneo con algunas partículas de verde más oscuro, finalmente capa fina de protección.

- MUESTRA 2. Azul Cielo cuadrante superior izquierdo



Aumento 200x Luz Polarizada

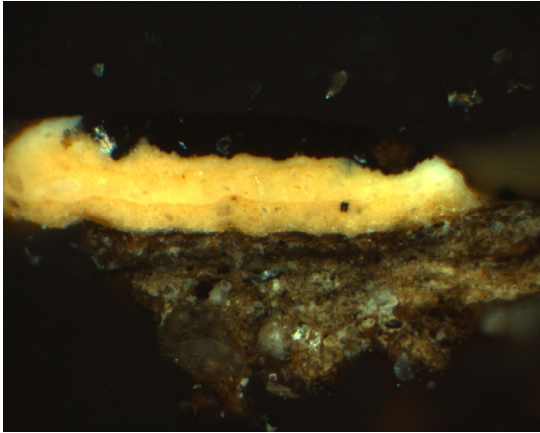


Aumento 500 x Luz Polarizada

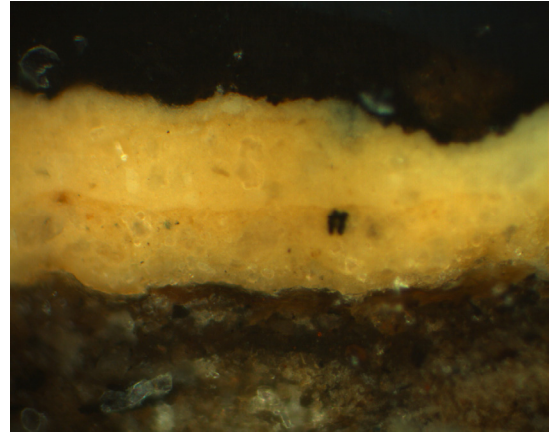
- Descripción de capa inferior a superior.

Capa de preparación homogénea, se observan zonas oscuras y claras; las claras de color blanco y oscuras de colores tierras. Con un espesor mayor al de las otras capas estratigráficas, y en composición similar a la muestra 1, capa siguiente de menor espesor de color azul claro con gran cantidad de blanco, capa de protección muy fina.

MUESTRA 3 Blanco. Ubicado en la cartela cuadrantes inferiores derechos e izquierdos



Aumento 200 x luz polarizada



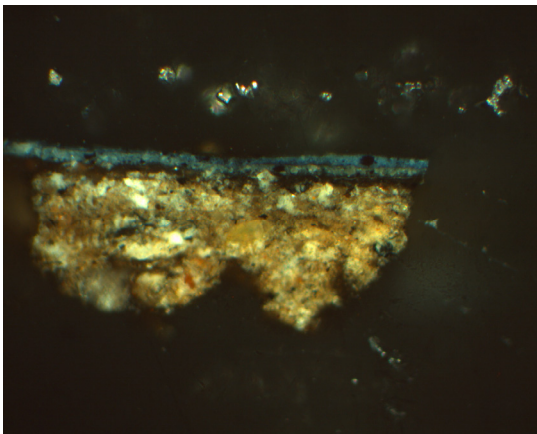
Aumento 500 x luz polarizada

- Descripción de capa inferior a superior.

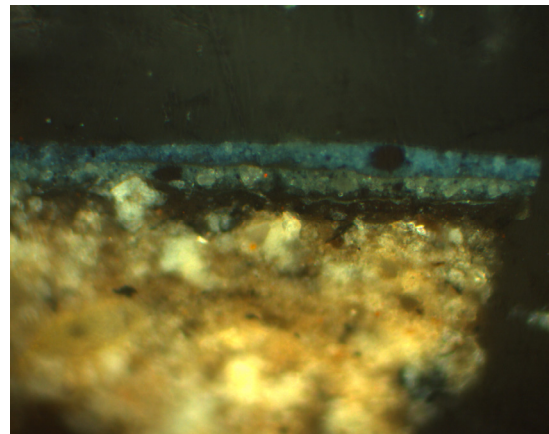
Capa de preparación homogénea, se observan zonas oscuras y claras; las claras de color blanco y oscuras de colores tierras. Con un espesor mayor al de las otras capas estratigráficas, y en composición similar a la muestra 2, capa siguiente de menor espesor color blanco con una fina veladura amarilla.

Las características de la muestra 4 son iguales a la de la muestra 3

MUESTRA 5. AZUL ropaje Jinete ubicado en el cuadrante inferior derecho donde se ubica la escena principal



Aumento 200 x Luz Polarizada

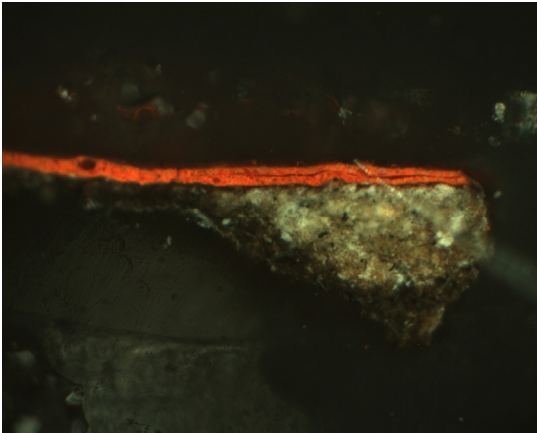


Aumento 500 x luz polarizada

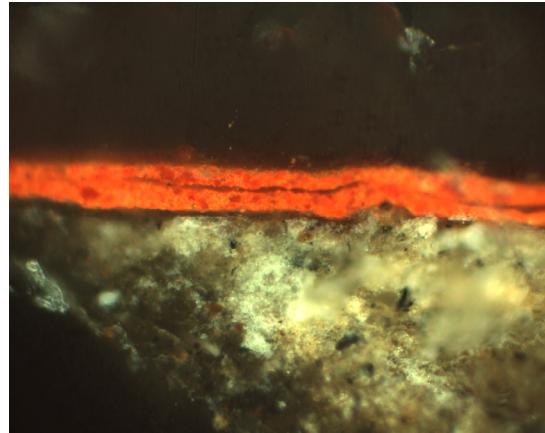
- Descripción de capa inferior a superior.

Capa de preparación homogénea, se observan zonas oscuras y claras; las claras de color blanco y oscuras de colores tierras. Con un espesor mayor al de las otras capas estratigráficas, y en composición similar a la muestra 3, capa siguiente de menor espesor color verde, posteriormente una capa fina azul con zonas más oscuras de color azul.

MUESTRA 6 ROJO, ropaje jinete ubicado en el cuadrante inferior derecho. Escena principal



Aumento 200 x luz Polarizada

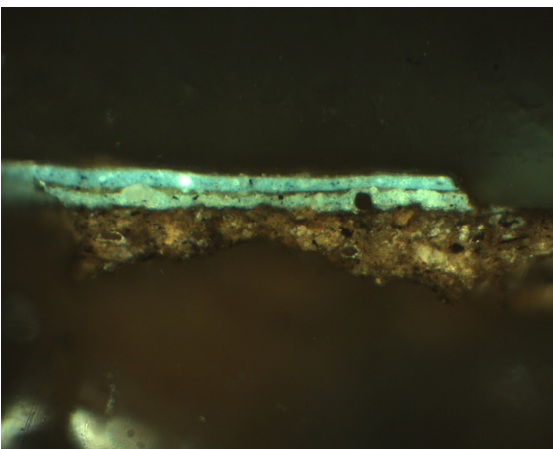


Aumento 500 x luz Polarizada

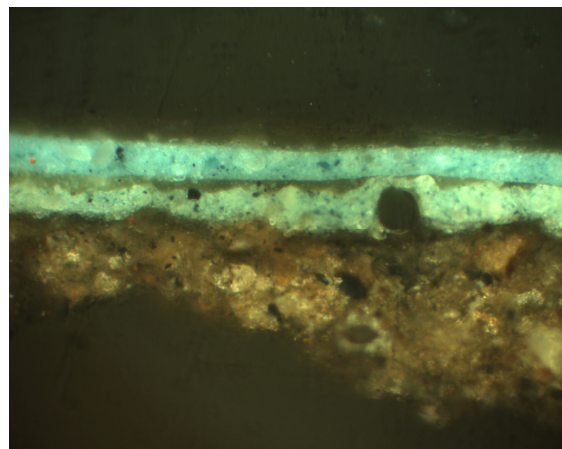
- Descripción de capa inferior a superior.

Capa de preparación homogénea, se observan zonas oscuras y claras; las claras de color blanco y oscuras de colores tierras. Con un espesor mayor al de las otras capas estratigráficas, y en composición similar a la muestra 5, capa siguiente de menor espesor color rojo bermellón.

MUESTRA 7 Azul agua



Aumento 200 x luz polarizada

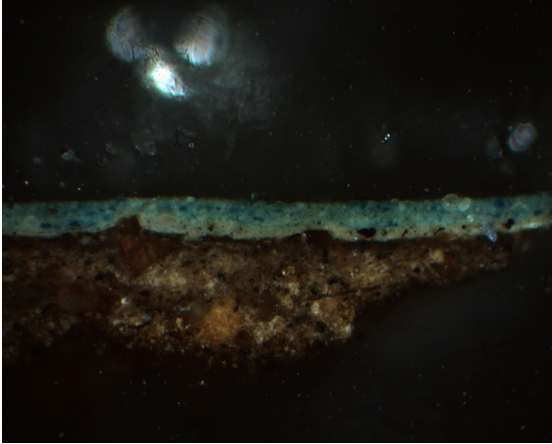


Aumento 500 x luz polarizada

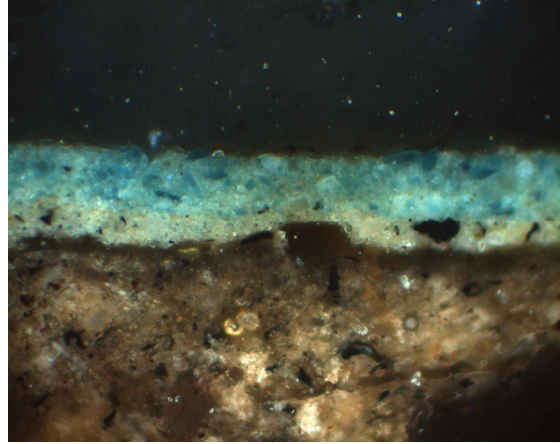
- Descripción de capa inferior a superior.

Capa de preparación homogénea, se observan zonas oscuras y claras; las claras de color blanco y oscuras de colores tierras. Con un espesor mayor al de las otras capas estratigráficas, y en composición similar a la muestra 6, capa siguiente de menor espesor color azul claro con granos más oscuros azules y una delgada capa de protección color amarillo.

MUESTRA 9 VERDE fuerte estrella ubicada en los cuadrantes superiores izquierdo y derecho



Aumento 200 x luz polarizada

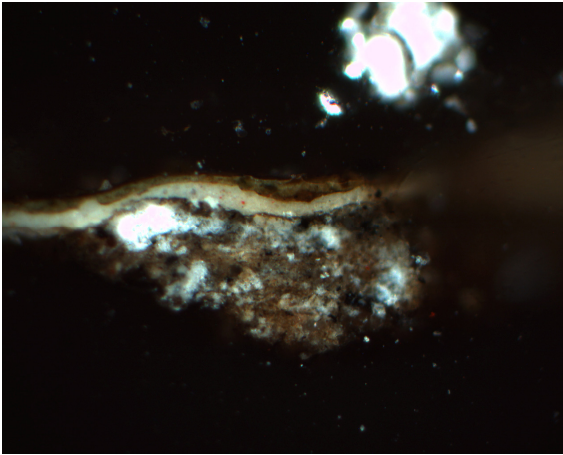


Aumento 500 x luz polarizada

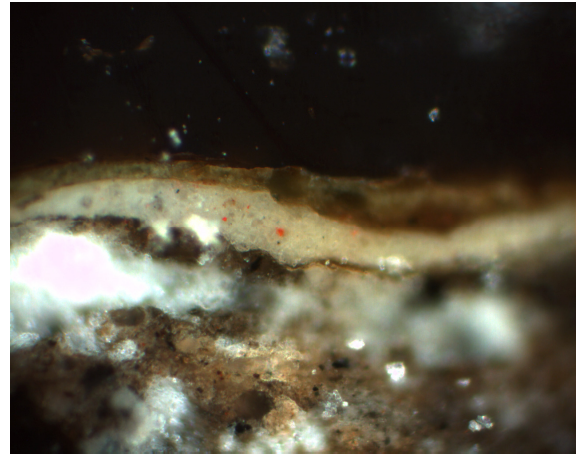
- Descripción de capa inferior a superior.

Capa de preparación homogénea, se observan zonas oscuras y claras; las claras de color blanco y oscuras de colores tierras en esta muestra, también se observan partículas rojas claras con blanco y granos blancos muy contrastados. Con un espesor mayor al de las otras capas estratigráficas, y en composición similar a las muestras anteriores, capa siguiente de menor espesor color azul claro con granos más oscuros azules y una delgada capa de protección color amarillo.

MUESTRA 10 VERDE cinta ropaje personaje ubicado en el cuadrante inferior izquierdo, donde se desarrolla la escena principal.



Aumento 200 x luz polarizada



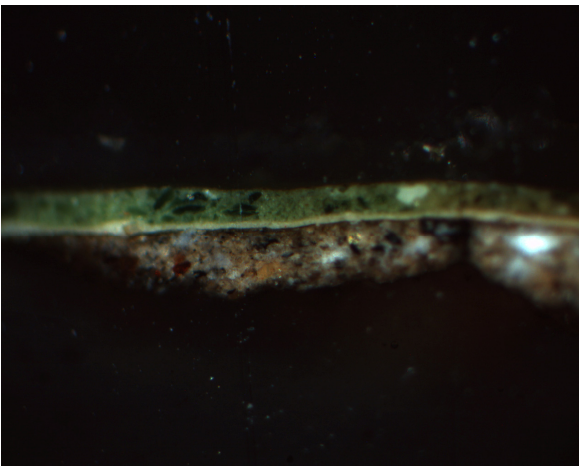
Aumento 500 x luz polarizada

- Descripción de capa inferior a superior.

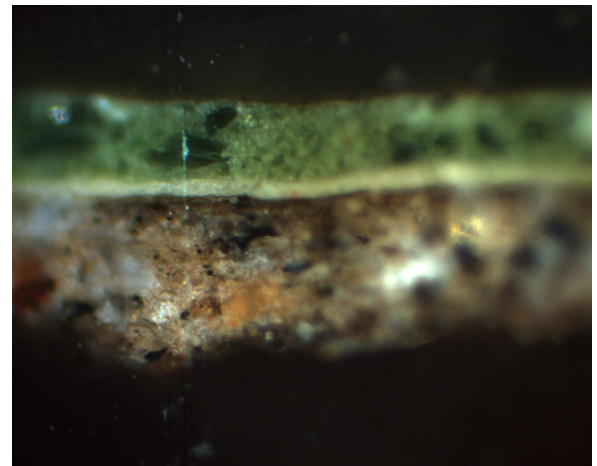
Capa de preparación donde se observan zonas claras muy contrastadas de color blanco y otras de colores oscuros y tierras, una segunda capa blanca compacta con granos pequeños rojos, la siguiente de color amarillo verdoso con granos oscuros verdes. Lo que corrobora la superposición de capas de pintura y con esto la variación de los colores, a causa de un efecto óptico del color.

MUESTRA 11. VERDE ropaje personaje principal ubicado en el cuadrante inferior derecho.

Escena principal



Aumento 200 x luz Polarizada

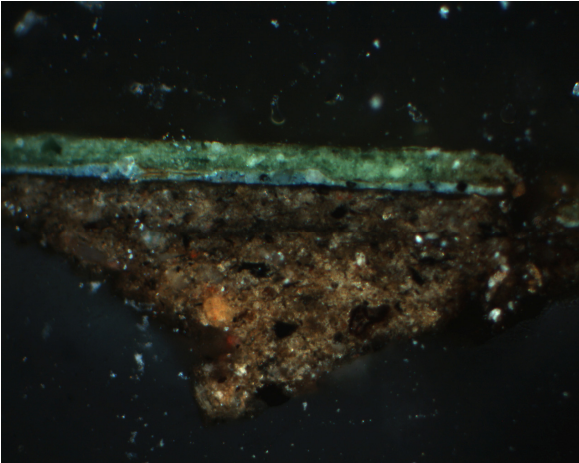


Aumento 500 x luz Polarizada

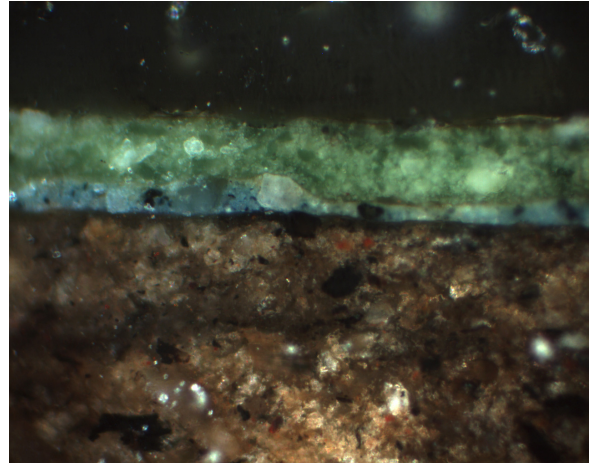
- Descripción de capa inferior a superior.

Capa de preparación donde se observan zonas claras de color blanco y otras de colores oscuros con partículas amarillas ocre y cafés muy oscuras, una segunda capa blanca compacta muy delgada, posteriormente una capa de color verde más gruesa partículas –cristales- verde oscuro. Esta capa es muy similar en todas las muestras de color verde.

MUESTRA 12 VERDE ropaje personaje principal ubicado en el cuadrante derecho inferior



Aumento 200 x luz polarizada

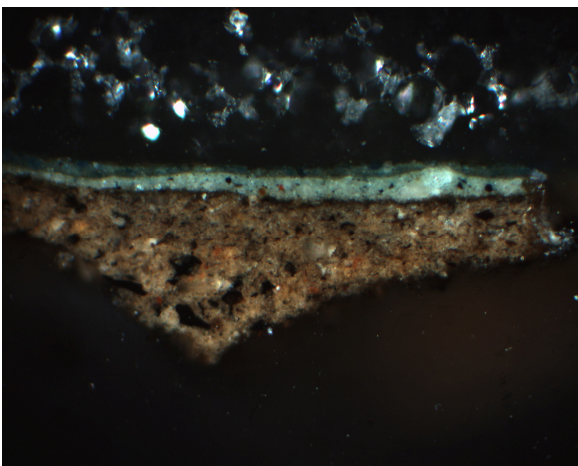


Aumento 500 x luz polarizada

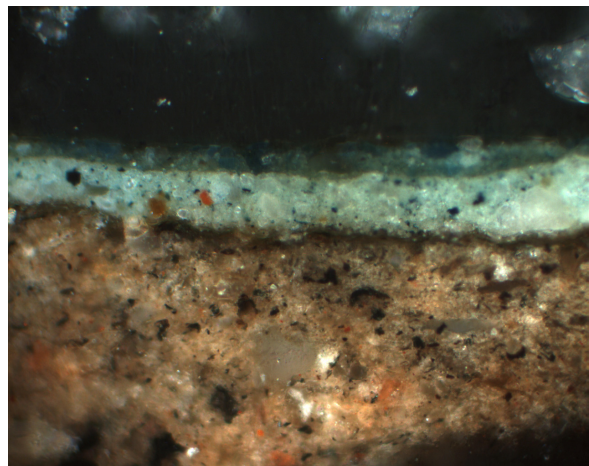
- Descripción de capa inferior a superior.

Capa de preparación homogénea de colores tierra con algunas zona amarillas ocre, partículas de color café oscuro y algunos granos de color rojo, se observa una segunda capa se color azul con cristales de color azul y una tercera capa de color verde con zonas de mayor luminosidad blancas y zonas oscuras verdes.

MUESTRA 13 VERDE follaje



Aumento 200 x luz polarizada

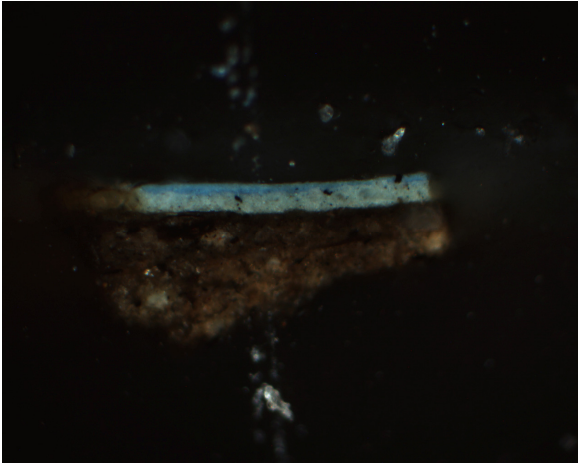


Aumento 500 x luz polarizada

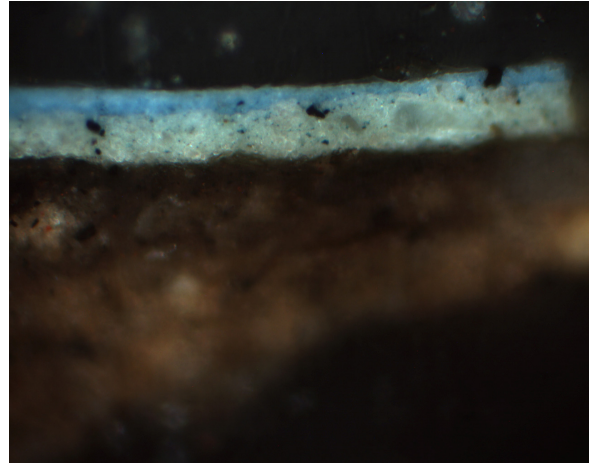
- Descripción de capa inferior a superior.

Capa de preparación homogénea de colores tierra con granos de café oscuro, rojo y una gran extensión de color tierra, siguiente capa color azul claro con granos rojos y granos azules oscuros y una tercera capa verde más delgada que las anteriores.

MUESTRA 14 AZUL cielo



Aumento 200 x luz polarizada



Aumento 500 x luz Polarizada

- Descripción de capa inferior a superior.

Capa de preparación homogénea de colores tierra con granos de café oscuro, siguiente capa color azul claro con algunas partículas de color azul oscuro y otra capa de color azul un poco más oscura que la anterior.

Las muestras evidenciaron una estratigrafía con una capa de preparación compuesta por tierras y blanco de contextura acuosa, en la mayoría de la obra se presenta en el mismo grosor, esta capa es homogénea y es la más gruesa que se observa en las estratigrafías, en las muestras se vio superposición de colores, algunos apenas como veladuras y otros de mayor grosor y cubrimiento, otros colores fueron aplicados directamente sobre el fondo de preparación, esta razón contribuye a la percepción óptica de los mismo, bajo la luz visible. Algunas zonas cuentan con mayor complejidad en cuanto a la ejecución de la técnica como los ropajes que cuentan con veladuras en unos casos y otras superposiciones de colores. De igual manera se observa una capa muy fina de protección. En la cartela ubicada en la parte inferior de la obra el color amarillo que cubre al blanco se observa como una fina veladura.

La granulometría de los pigmentos es fina, en algunas zonas están constituidos por cristales, partículas de mayor tamaño y de color contrastante (oscuro), es importante resaltar que en la mayoría de los casos el pigmento de color verde presenta una composición similar en casi todas las muestras, dado que se puede ver más un cambio en el brillo del miso que en la composición.

d. RAYOS X. Radiografías. Placas radiográficas

“Es una técnica de examen que consiste en hacer un haz de rayos x a través de un objeto, y registrar la imagen en una placa radiográfica. En la radiografía conseguida las zonas claras corresponden a áreas de mayor espesor o densidad. También hay que tener en cuenta para su interpretación que el objeto es traspasado en su totalidad unificándose en una sola imagen todas sus caras o partes”¹⁷



Fig. 25, Detalle fotografía. Néstor Barrio. Radiografía de la escena principal de la pintura

En las placas radiográficas se intensifican las zonas de deterioro, como pérdida del estrato pictórico entre otros, observándose esta como una problemática de las más graves en la obra, por otro lado se acentuaron las roturas del soporte principal y algunas abrasiones que presenta la pintura.

Desde la parte técnica es importante destacar que cada uno de los dibujos cuenta con un espacio preciso, los trazos, las líneas están claramente delimitadas en las reservas estipuladas para cada imagen, se alcanza a visualizar algunas líneas las cuales por la base de preparación fueron realizadas con un color más claro, las zonas de luz se observan más blancas, dado la cantidad de

¹⁷ (CALVO. Ana. Pag 67)

pigmento y la densidad del mismo, mientras que las zonas de oscuridad se observan más transparentes y ligeras.



Fig. 26, Detalle fotografía. Néstor Barrio. Radiografía de la escena principal de la pintura

Nótese en la figura 26 los detalles de las reservas de espacio, el grado de deterioro en el que se encuentra la obra sobre todo en la capa pictórica (zonas claras) y zonas donde ha desaparecido por completo tanto la capa de preparación; la imagen radiográfica en algunas zonas deja ver el tipo la trama y la urdiembre la tela original.

2. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSTICO

PROBLEMÁTICA PRINCIPAL

Desprendimiento de la capa pictórica producto de la mala manipulación de la pintura. Deterioros estructurales, pérdida de soporte y deformaciones, con lo cual se ha tendido a perder la lectura precisa de la obra.

2.1. BASTIDOR



Fig. 27 Fotografía General del bastidor. Reverso. Néstor Barrio

a. ESTRUCTURA

- Formato Rectangular
- Material Madera pino
- Número de miembros Cuatro
 - ❖ Perímetro Cuatro
 - ❖ Internos No presenta

- Dimensiones

| | |
|-----------|---------|
| ❖ Ancho | 8 cm |
| ❖ Espesor | 1 cm |
| ❖ Largo | 1,37 cm |
| ❖ Alto | 99 cm |

- Tipo de ensamble esquinas con ángulo de 45 grados
- Construcción fijo, sin rebaje y sin cuñas
- Color natural
- Adiciones 7 tacos de madera



Detalles tacos sistema de colgado de la obra. Nótese los tornillos que sostenían El taco al bastidor por el anverso.



Detalle forma del taco De madera para empotrar la obra A la pared.

b. ESTADO MATERIAL

- Estructura Regular
- Deformaciones No presenta
- Roturas Una en la esquina superior derecha
- Grietas no presenta
- Ataque por agentes biológicos no presenta
- Grado de suciedad Alto
- Sello y/o Inscripciones No presenta



DETALLE BASTIDOR

En el círculo negro demarcado se puede notar, el nivel de la rotura que presentaba el bastidor al momento de ingresar al taller.

2.2 SOPORTE



Fig.28 Fotografía general de Reverso. Tela Original

a. ESTRUCTURA

- Formato Rectangular
- Material Lino – Fibra de tipo vegetal
- Número de miembros uno
- Dimensiones 1,37 cm x 99 cm
- Color ocre con manchas de suciedad
- Densidad del Tejido Trama : 20 hilos (cm)²
Urdiembre: 13 hilos (cm)²
- Técnica de Manufactura Al parecer telar artesanal
- Tipo de Tejido Tafetán sin orillo
- Tipo de sujeción al bastidor Sujeción con Tachuelas
- Adiciones o Eliminación de elementos posteriores No presenta

b. ESTADO MATERIAL

- **Estructura**

La tela que sirve como soporte principal presenta deformaciones¹⁸, ondulaciones por el anverso, producto de los parches y endurecimiento del adhesivo (cola) puestos por el reverso. Estas deformaciones están ubicadas en el cuadrante derecho superior, cuadrante inferior derecho, cuadrante izquierdo superior, y cuadrante izquierdo inferior -ver mapa de daños – también es importante destacar que el bastidor en la esquina superior izquierda se encontraba suelto con lo cual se afectó el sistema de encaje, generando inestabilidad en el soporte, aunque esta es más una patología termino por ocasionar pérdida de tensión y por tanto deformaciones en esta zona del soporte principal.

Retomando las intervenciones anteriores (parches) ocasionaron rigidez de la misma forma las incorrectas manipulaciones de la obra terminaron por ocasionar roturas¹⁹, cortes, mermas²⁰ del soporte, observándose por lo menos hasta este punto un estado de conservación muy comprometido, en cuanto al soporte principal se refiere.

¹⁸ son las alteraciones de la forma de la tela, pueden ser debidas a varias causas. La tela efectúa un trabajo mecánico de dilatación y contracción en función de las condiciones ambientales. Los parches, etiquetas pegadas y colocadas incorrectamente en el reverso de la obra terminan generando deformaciones. Las deformaciones convexas se denomina bollos y las cóncavas se denominan abolladura. (PASCUAL. Eva y PATIÑO. Mireia, 2002. Pag. 32)

¹⁹ Las roturas de la tela se producen principalmente por la propia degradación (oxidación del tejido) o como resultado de agresiones externas (accidentes, incorrecta manipulación, entre otros). Al igual que las deformaciones, las roturas influyen también directamente en las capas de la obra. (PASCUAL. Eva y PATIÑO. Mireia, 2002. Pag 33)

²⁰ mermas corresponden al soporte.

- **Deformaciones**

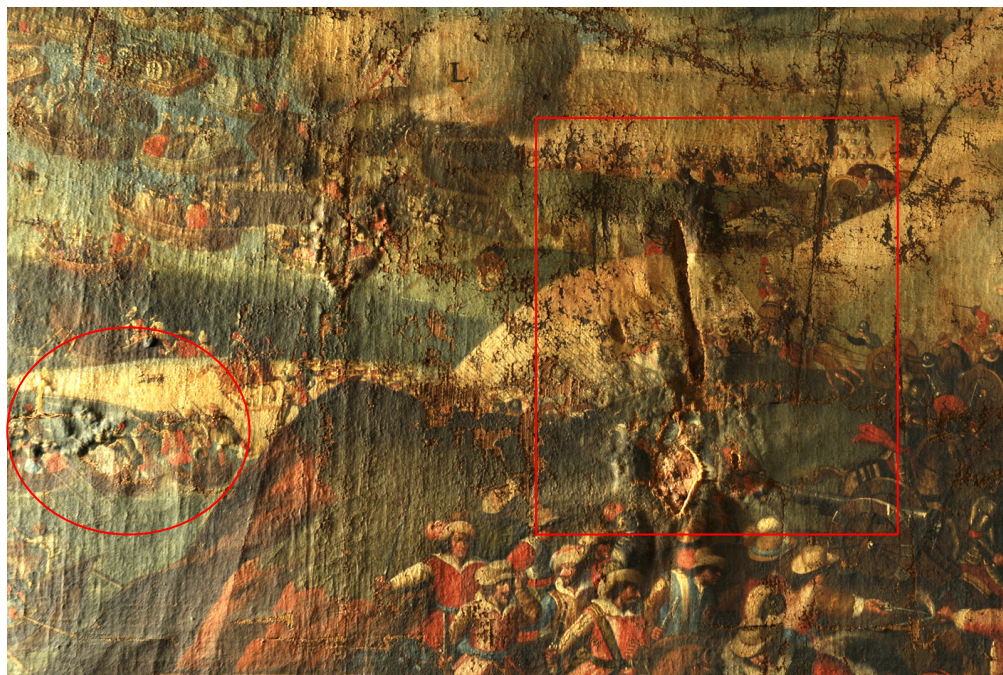


Fig. 29 Detalle Anverso. Deformaciones del soporte principal, -bollos- producto de los Parches del reverso- Rotura-

- **Manchas/suciedad superficial**



Detalles. Reverso. Parches adheridos con cola.
Suciedad y Manchas del soporte principal

La tela por el reverso y anverso presentaba suciedad superficial como polvo, por el reverso se intensifica esta suciedad con manchas de color rojo ocre en algunas zonas y restos de adhesivo específicamente cola por varias zonas, lo cual produjo cierta rigidez.

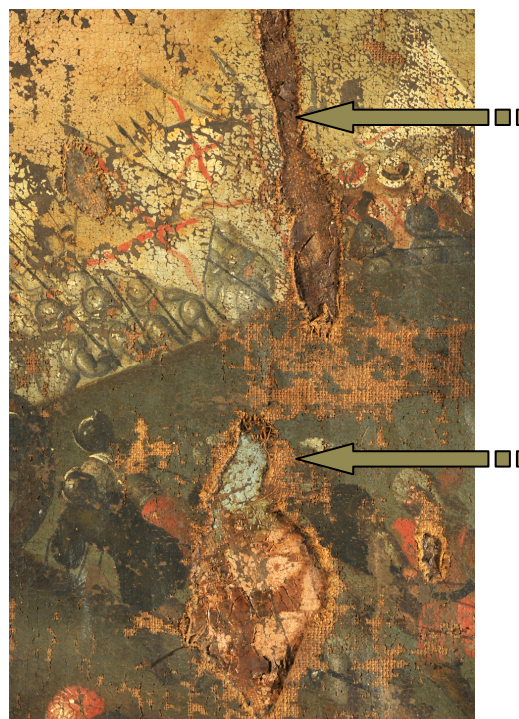
- **Tajos**



Fig. 30 Detalle de tajo del soporte principal.

La obra presenta en muchas zonas tajos (ver croquis de daños) que se deben posiblemente a inadecuadas manipulaciones, ya que la tela no presenta un grado de oxidación alto, pues aún conserva sus propiedades de flexibilidad y no se presenta como una estructura quebradiza y frágil.

- **Roturas**



La Flechas están señalando las roturas
De mayor tamaño del soporte principal. Lo que
Ocasiona mermas del mismo.

- **Merms** como roturas, tajos agujeros
- **Intervenciones anteriores**

Presenta 4 parches puestos por el reverso, una particularidad de esos parches es que son de tela probablemente de la misma obra, en esta se evidencia en algunas zonas capas de preparación y pictórica, estos parches están fijados por el reverso al soporte con cola y al parecer los restos de pigmento ayudaron también a fijarlos
-ver ficha clínica anexa-

2.3 BASE DE PREPARACIÓN

a. Estructura

- **Material de Carga** al parecer tierras
- **Médium** al parece es acuoso
- **Número de capas** una/ de espesor considerable
- **Color** Gris oscuro



Fig. 31 Detalle antes de la intervención, de la capa de fondo. Nótese color **GRIS OSCURO**. En algunas zonas esta capa se ha perdido dejando ver el soporte principal

b. ESTADO MATERIAL

- **Merms** Presenta desprendimientos dejando a la vista el soporte principal. Y en general son coincidentes con los daños del soporte.



Fig. 32 Detalle. Nótese en la Fotografía la gran cantidad de merms de la capa de fondo Y que además son coincidentes con las merms del soporte principal

- **Desprendimientos**

Ubicados especialmente en los cuadrantes superiores tanto derecho como izquierdo

Aunque hay que aclarar que hay muchos en casi toda la obra de menor tamaño.

Remitirse a la Fig. 32.

- **Adhesión** Presenta problemas de adhesión, ya que se observan desprendimientos de la capa de fondo. Ver Fig. 32

- **Cohesión** Regular
- **Intervenciones anteriores** No presenta
- **Grietas** Presenta grietas continuas y ordenadas



**Fig. 33. Detalle donde se puede observar las grietas de antigüedad de la obra
Son coincidentes con las de la capa pictórica**

La obra presenta **grietas de antigüedad**²¹ coincidentes, con el resto de los estratos, se ven continuas, ordenadas y con muy poca separación entre ellas.

²¹ son las que se originan cuando los recubrimientos, secos y endurecidos, habiendo perdido su originaria elasticidad, no pueden ya seguir los movimientos de dilatación y contracción del soporte. Bajo el efecto de tales variaciones, las películas de recubrimiento se rompen o, a veces, se despegan dando origen a las distintas formas de desprendimiento, ampollas y descamación. Una de las características de la grieta de antigüedad es su profundidad la fisura interesa generalmente a todas las capas del recubrimientos hasta el soporte mismo. (CORRADINE. Juan , 1956. Pag. 35)

2.4 CAPA PICTÓRICA

- Médiúm Al parecer oleoso
- Efectos ópticos y Veladuras Presenta veladuras (zonas como detalles de Ropajes y rostros)
- Mermas En general coincidentes con las de la capa de fondo, aunque hay que aclarar que en algunas zonas solo se presentan desprendimientos exclusivos de la capa pictórica, quedando a la vista la capa de fondo.
- Desprendimientos Esta es la capa quizá más afectada de todo la obra, ya que hay muchas zonas donde es evidente el desprendimiento y por tanto pérdidas considerables de la pintura, con lo cual se altera en cierta medida la lectura de la misma.



Fig.34. Detalle pérdida estrato pictórico, es el estrato que presenta
El mayor daño de la obra

- Grietas /localización En general son coincidentes con las grietas de la capa de preparación. Las grietas son continuas y uniformes y están localizadas en casi la totalidad de la obra
- Forma Presenta formas más bien geométricas y continuas, también son pequeñas y aparecen con poca separación entre ellas.



Fig. 35. Detalle Grietas de antigüedad



Fig. 36. Detalle Grietas de antigüedad

- Adhesión al fondo Esta bastante debilitado, dado que la capa al tacto se desprende con facilidad
- Cohesión Regular
- Abrasión Probablemente estuvo doblado o manipulado de manera inadecuada causo abrasión, que termino por generar perdidas del estrato pictórico.
- Ampollas No presenta
- Cazoletas presentas en varios lugares de la obra dado el agrietamiento que presenta. Se intensifican con la luz rasante
- Pulverulencia presenta en muchas zonas de la capa pictórica
- Alteración cromática. en general se presenta oscurecimiento en la totalidad de los colores



Fig.37. Detalle del desprendimiento de la capa pictórica y cazoletas formadas a causa Del agrietamiento

2.5 CAPA DE PROTECCION

| | |
|---------------------------|--|
| Especie | al parece podría tratarse de una resina natural (proteica) |
| Acabado | semi mate |
| Color | amarillo |
| Oxidación | presenta mucho amarillamiento general de capa |
| Oscurecido | es general y relativamente homogéneo, en toda la superficie de la obra |
| Intervenciones anteriores | No presenta |
| Suciedad superficial | manchas y oscurecimiento por toda la superficie |



Fig.38. Detalle de restos de la capa de protección.

2.6 MARCO

Solo tiene dos listones muy delgados de madera ubicados en el borde inferior y borde izquierdo.

3. PROPUESTA DE INTERVENCION

- | | |
|------------------------|-----------------------|
| • FECHA DE INICIO | 10 DE AGOSTO DE 2009 |
| • FECHA DE TERMINADO | 4 DICIEMBRE DE 2009 |
| • REALIZACION | DILSA RODRIGUEZ OCHOA |
| • REGISTRO FOTOGRAFICO | DILSA RODRIGUEZ OCHOA |

3.1 PASOS GENERALES DE LA INTERVENCION

- i. Registros fotográficos
- ii. Examen Organoléptico
- iii. Toma de Muestras
- iv. Exámenes científicos
- v. Diligenciamiento Ficha clínica

ORDEN DE EJECUCIÓN DE LA PROPUESTA

- a. Retiro de molduras existentes en el Anverso
- b. Retiro de tacos del bastidor original
- c. Velado de protección con cola de conejo²² papel japonés²³
- d. Retiro de bastidor
- e. Velado de protección con papel Kraft y Engrudo lo cual sirvió eliminar deformaciones del soporte
- f. Retiro mecánico de los parches de reverso
- g. Limpieza mecánica de reverso con bisturí siguiendo la trama y la urdiembre de la tela
- h. Elaboración de incrustaciones con la misma tela de la obra siguiendo la trama y la urdiembre de la tela original
- i. Soldadura de hilos con hilos de cáñamo impermeabilizados con Mowibilith B501

²² La cola de conejo se elabora a partir de la piel y los cartílagos de los estos animales, se emplea para la fijación de la capa del cuadro, tanto de la capa pictórica como la de preparación y como componente en la fabricación del estuco en el taller. (PASCUAL. Eva y PATIÑO. Mireia, 2002)

²³ También llamado papel de arroz. Es un papel satinado compuesto por fibras muy delgadas y muy flexibles y resistentes, se emplea sobre todo en los empapelados de protección de la capa pictórica y para fijaciones puntuales (PASCUAL. Eva y PATIÑO. Mireia, 2002)

- j. Reentelado con tela de lino previamente decatizada con agua caliente y posteriormente impermeabilizada con Mowilith B501 diluido en agua en una proporción 3:1. En la mesa caliente y de succión a una temperatura de 70 grados centígrados
- a. Retiro de papel de protección, Limpieza²⁴ Química de Anverso – test de Solubilidad- del solvente más suave al más fuerte hasta conseguir los que den mejores resultados, con el fin de que la obra sufra lo menos posible en el proceso.

➤ Con :

| | |
|----------------------|--------------------|
| Citrato de triamonio | al 5% |
| Tolueno | 50 cm ³ |
| Isopropanol | 60 cm ³ |
| Agua | 15 cm ³ |
| | |
| Diclorometano | 50 cm ³ |
| Formiato de etilo | 50 cm ³ |
| Acido Fórmico | 2 cm ³ |

Para cada sesión de limpieza los productos fueron neutralizados con agua ras, de esta manera, primero se utilizo el citrato de triamonio, luego se paso un hisopo con aguarras para preparar la superficie de la obra y seguir la limpieza con tolueno, isopropanol , por último se utilizo la mezcla compuesta por: diclorometano, formiato de etilo y acido fórmico. Las sesiones de limpieza se siguieron en estricto orden verificando continuamente que no se ablandara y movieran los colores originales de la pintura.

- k. Barniz de retoque con Damnar disuelto en Xileno aplicado con muñequilla en forma uniforme (este sistema se utilizo porque brindaba un acabado acorde con la naturaleza de la obra)
- l. Estucado de laguna con masilla de Tiza, Cola y Aceite
- m. Nivelación de estuco
- n. Reintegración Cromática con colores para restauro Maimeri, con alcohol isopropílico y diacetona alcohol, pigmentos con paraloid y xileno
- o. Montaje nuevo bastidor
- p. Saturación y ajuste de colores
- q. Barnizado Final de Damnar disuelto en Xileno

²⁴ La limpieza es la operación que consiste en eliminación selectiva de una materia accesoria a la obra, que altera la visión de la pintura –por ejemplo, polvo, humo- o que no cumple ya su función protectora o estética. (CALVO. Ana. Pag 251)

4. TRATAMIENTO A SEGUIR

a. BASTIDOR

i. PROPUESTA

Problemáticas que presentaba el bastidor

La principal problemática del bastidor en este caso particular es que era fijo, sin rebaje en los bordes internos y sin cuñas. Adicional a esto se encontraba suelto en una de las esquinas y no brindaba estabilidad a la obra, por lo cual era necesaria su sustitución por uno que ofreciera las condiciones necesarias para la conservación de la pintura. Los 7 tacos de madera del bastidor dificultaban la manipulación de la misma.



Fig. 39. Detalle bastidor Original – tacos -



Fig. 40 Detalle bastidor original.

ii. PASOS DE LA INTERVENCION

- Fabricación de un nuevo bastidor en MADERA PINO
- Adecuación del nuevo bastidor

iii. INTERVENCION

- Fabricación del nuevo bastidor con las siguientes especificaciones:
 - Dimensiones Ancho 1,37 cm x Alto 99 cm x Espesor 5cm x 2 cm
 - Forma Rectangular
 - Material Madera Pino

- Número de Miembros seis cuatro perimetrales dos travesaños
- Ensamble A 45 grados con cuñas y rebaje de los Elementos interiores
- Técnica Manual



Detalle bastidor nuevo con travesaños



Detalle de encaسته y cuñas



Bastidor una vez encerado



Detalle ESQUINA

Posteriormente el bastidor para dar un color acorde con la obra fue pintado con aguadas muy finas de colores tierra, para lo cual se utilizo colores de restauro Maimeri disueltos en Xileno, posteriormente una vez seco y como acabado final se le paso cera, para dar una aspecto más suave a la madera y sellar los poros, dado que es un material higroscópico susceptible a ciertos tipos de ataques biológicos.

b. SOPORTE

i. PROPUESTA

Problemática que presentaba el Soporte

Las problemáticas presentes en el soporte son: Pérdida de tensión, deformaciones ocasionadas por intervenciones anteriores -parches-, ondulaciones, rigidez causada por la cola con la que unieron los parches, roturas, tajos, mermas; por el Reverso suciedad superficial y manchas.

Retiro de intervenciones anteriores: es necesario retirar los parches que se encuentran adheridos con cola al soporte por el reverso, ya que están ocasionando deformaciones, rigidez, ondulaciones al soporte principal.

Limpieza: dada la presencia de suciedad superficial por el reverso, manchas y restos de cola que se han incrustado en la tela, se propone realizar una limpieza mecánica con bisturí al soporte principal, pues por la gran cantidad de tajos y roturas presentes debe ser sometida al reentelado, por eso hay que tener una superficie limpia, para que el adhesivo por contacto utilizado, una las dos telas correctamente.

Injertos: las roturas de gran tamaño que presenta el soporte principal, deben ser sustituidas; por tanto se propone realizar injertos a la unión viva con tela de la misma densidad que la original, puestas en orientación de la trama y urdimbre, para evitar tensiones inadecuadas y así que sustituir la merma del soporte.

Sutura de Hilos: La obra presenta muchos tajos, producto de una inadecuada manipulación, por tanto hay que realizar una sutura de hilos previamente impermeabilizados que permitan unir las partes sueltas de la tela para dar continuidad a la misma.

Reentelado: Teniendo en cuenta la cantidad de tajos y roturas de la tela; hace que esta se comporte como una estructura frágil, razón por la cual es necesario someterla a un proceso de Reentelado que contribuya con la conservación de la pintura. Para esto se propone el uso de Beva film y tela de lino, dado que pertenece a la misma naturaleza del soporte original.

ii. PASOS DE LA INTERVENCIÓN

Retiro de Parches intervención anterior

Limpieza

Injertos

Soldadura de hilos

Reentelado

iii. INTERVENCION

Limpieza

Retiro de parches²⁵—intervención anterior—

Reverso

Este presentaba 4 parches, múltiples roturas, restos de cola (con los cuales se adhirieron los parches), además de presentar restos de pintura y mucha acumulación de suciedad, por tanto se retiraron los parches mecánicamente para con bisturí y en otras ocasiones simplemente se fueron levantado con la mano, de manera tangencial a la superficie de la pintura, para evitar con este procedimiento que sufriera algún tipo de daño.



Fig.41



Fig. 42

En las figuras 41 y 42 se observan los parches una vez retirados del soporte, dejando a la vista la rotura que presentaba el soporte; estos parches al parecer fueron sacados del borde de la pintura y tenían rastros de pintura de la obra, por tanto se guardaron, para una posterior utilización. Nótese también en las fotografías algunos restos de adhesivo y pintura con los que estaban pegados los parches. Una vez retirados estos elementos de la superficie del reverso de la obra, con ayuda de una

²⁵ Los parches son fragmentos de tejido, que se pegan en el reverso del soporte textil de los cuadros para reparar una rotura parcial. Son una alternativa rápida al Reentelado a diferencia de la sutura. (PASCUAL. Eva y PATIÑO. Mireia, 2002 Pag. 94)

brocha, se realizó una limpieza mecánica, pues había una gran acumulación de polvo y otros elementos, posteriormente y con ayuda de un bisturí cuya cuchilla estaba un poco gastada se empezó con la limpieza de reverso, para este procedimiento se siguió la dirección de la trama y urdimbre de la tela, a pesar de la presencia de algunas manchas de pigmento, los restos de cola, y suciedad de la superficie no fue necesario utilizar otro método de limpieza.



Fig. 43. La importancia de esta imagen radica, en el contraste que se puede observar una vez limpia la superficie
En relación al espacio que no ha sido limpiado.

En conclusión, se puede afirmar que el método en seco de limpieza tuvo gran éxito para esta obra, pues los pedazos de cola que se encontraban incrustados en la tela original, la suciedad superficial y algunos restos de pigmento fueron removidos de manera exitosa en seco.

Fue ventajoso haber realizado esta limpieza en seco, pues el proceso pudo ser bien controlado y finalmente se alcanzó un buen resultado, era importante que el soporte por el reverso estuviera libre de restos de suciedad para que el adhesivo del entelado funcionara correctamente.

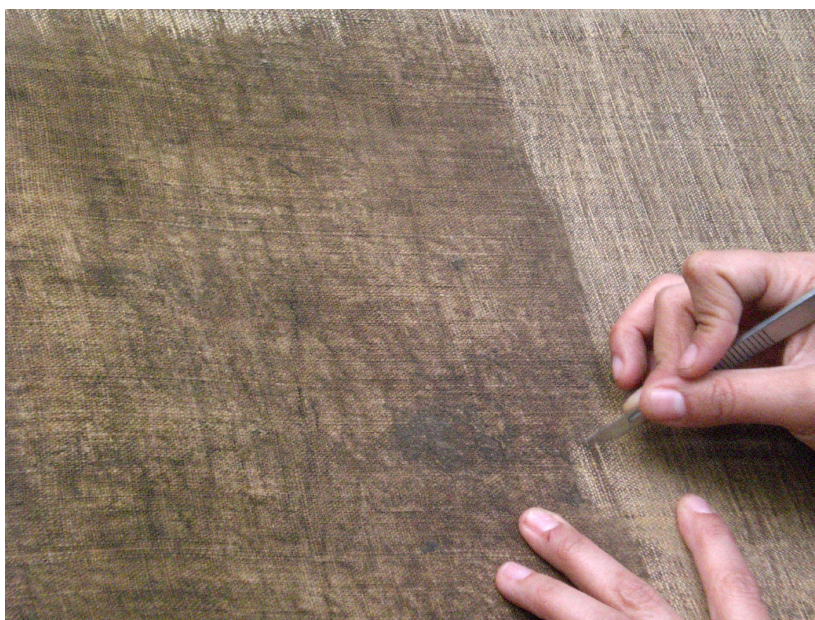


Fig 44. Detalle de limpieza Nótese la dirección de la limpieza. Siguiendo la trama
Y urdimbre de la tela

Es importante mencionar que gracias también a la utilización del método en seco, se logró recuperar parte del anverso de la pintura, que estaba adherido al reverso por los bordes de la rotura.

INJERTOS²⁶

las roturas que presentaba la obra generaron faltantes en el soporte principal que debían ser sustituidos, fue así que para la realización de los injertos –incrustaciones- donde se encontraban los parches se elaboraron injertos del mismo tamaño del faltante, utilizando la tela de lino de los parches originales que tenía la pintura; esta se encontraba en buenas condiciones, además tenía un proceso de desgaste que hacía que se adaptara óptimamente a la estructura, el tipo de injerto fue a la unión viva. Estos elementos se adhirieron por medio de puentes de papel japonés, mowilith B501, (el cual es un adhesivo sintético, denominado acetato de polivinilo PVAc, cuya fórmula química es $\text{CH}_3 \text{COO CH:CH}_2$, EL cual es una resina transparente y diáfana, soluble en algunos disolventes

²⁶ Por injerto se entiende insertar una parte o fragmento de una cosa en otra. En restauración de pintura los injertos en aquellos casos de pérdida de materia en que es necesario recomponer al mismo nivel la superficie de la tela. (PASCUAL. Eva y PATIÑO. Mireia, 2002. Pag. 96)

orgánicos, de gran fuerza adhesiva y un buen envejecimiento)²⁷ espátula caliente para activar el adhesivo.

El procedimiento obtuvo un buen resultado, por un lado se restituyó el soporte cosa fundamental para la pintura y por otro las telas se adaptaron muy bien, esto implicaba que no generaría tensión a la pintura debido a los movimientos de la misma. (Ver ubicación de roturas croquis de daños)

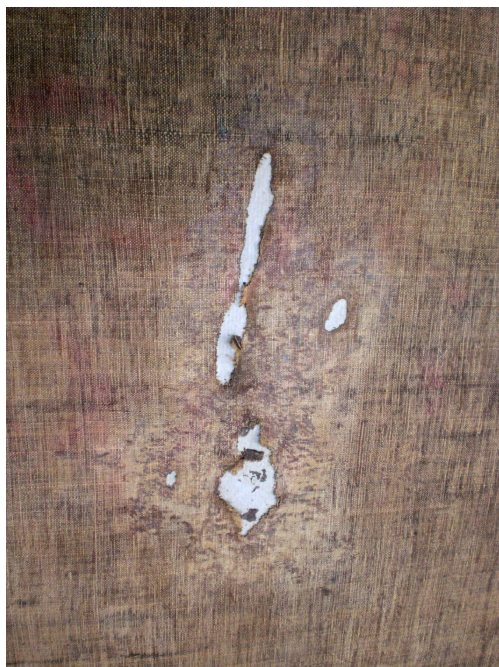


Fig. 47 Reverso antes del injerto

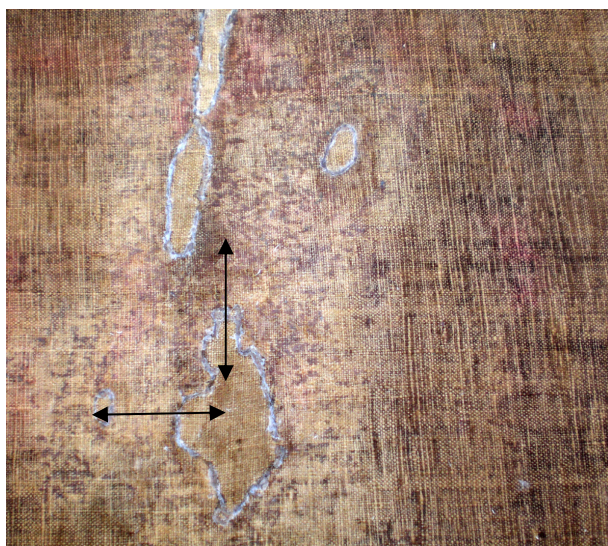


Fig. 48 Reverso después del injerto



Fig.49 Anverso una vez puestos los injertos

²⁷ (PASCUAL. Eva y PATIÑO. Mireia, 2002. Pag. 45)

Otro aspecto importante a tener en cuenta es que el injerto solo se limita al faltante exacto de la laguna, esto hace que se diferencien de los parches, en el caso particular se realizo sobre una medida exacta previamente calcada, teniendo además muy en cuenta la trama y urdimbre de la tela, para evitar así contracciones inadecuadas de las mismas, las figuras 47, 48, 49 muestran el antes y después de la intervención y las flechas en la figura 48 indican la trama y urdimbre de la tela, con respecto al injerto.

SOLDADURA DE HILOS²⁸

Los tajos se unieron con hilos de cáñamo (dado que era un material más resistente y ayudaba a mantener firme el soporte) previamente impermeabilizados con mowilith B501 y espátula caliente, estos se situaron de manera equidistante entre uno y otro para reforzar, en el sentido de la trama y la urdimbre de la tela para así lograr que el tajo quedara unido. (Ver ubicación de roturas croquis de daños).



Fig. 50 Proceso de realización de soldadura de hilos

²⁸ se trata de un método de fijación parcial y puntual de zonas dañadas del lienzo que precisan un refuerzo posterior más fuerte. (BARBER.LLatás, Clara. Pag. 36)

Reentelado

Una vez realizados los procesos anteriores fue necesario reentelar la pintura ya que el gran número de tajos y roturas que presentaba la tela la volvieron un soporte muy frágil; para este proceso se utilizó tela de lino, de características muy similares a la original, con una densidad afín, la cual montada en un bastidor rigamonti o bastidor para reentelar; -bastidor expansible de aluminio-, fue decatizada con agua caliente, pasándole cepillo, procedimiento que se repitió dos veces y con el cual se sacó el apresto de la tela.” *La tela está constituida por hilos aprestados para comodidad del tejido. Este apresto debe ser eliminado, lo que es posible por decatizados sucesivos a fin de volver la tela menos sensible a las variaciones higrométricas: esta operación es particularmente necesaria cuando la tela va a ser utilizada en un Reentelado o un transporte*”²⁹



Fig. 51. Detalle. Fotografía del proceso de Enganchado de la tela al bastidor Para Reentelado

Fig.52 Tela de lino y Bastidor rigamonti



²⁹ E. Rostain. Reintoilage et transposition des tableaux. Entelado y transporte de cuadros.

Posteriormente se impermeabilizo con mowilith B501 disuelto en agua en una proporción 3:1 es decir 3 partes de agua por una parte de adhesivo y se ajusto el bastidor rigamonti nuevamente, una vez lista la tela se procedió a calcar el Beva³⁰ Film de tal forma que quedara justo al tamaño de la pintura, se fijo suavemente el Beva Film a la tela impermeabilizada con plancha tibia.



Fig. 53 Impermeabilización de la tela con Mowilith



Fig.54 tela impermeabilizada



Fig.55 Beva film cortado a la medida de la obra
Retirando el papel protector de adhesivo

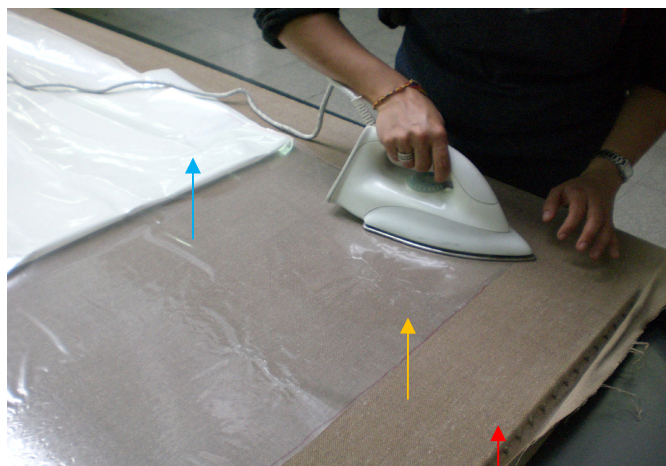


Fig.56. las flechas en su orden indican las roja tela en bastidor- amarillo Beva Film- Azul papel de Protección del Beva

³⁰ Es la denominación o marca comercial de un adhesivo desarrollado por Gustav Berger en Nueva York hacia 1970. (PASCUAL. Eva y PATIÑO. Mireia, 2002)

Posteriormente la pintura se llevo a la mesa caliente previamente preparada, pues se limpio con alcohol para evitar que quedaran restos de suciedad que pudieran marcarse al anverso de la obra en el proceso. La mesa caliente y de succión funciona mediante dos mecanismos el calor y el vacio. El calor hace que el Beva film funda a una temperatura de 70 grados centígrados aproximadamente, el vacio ejerce la fuerza y presión entre las superficies y el Beva asegurando que el contacto sea parejo homogéneo y uniforme a lo largo de toda la superficie, del tiempo en el que el Beva está fundido y mientras se enfría y endurece nuevamente.

La pintura fue puesto boca abajo, es decir, el anverso hacia la mesa, la tela previamente preparada se puso encima de la obra sobre el reverso de esta, se tapo todo con un maylar, para que en el momento de realizar la succión, no hayan espacios de aire que interfieran con el proceso, una vez la mesa alcanzo la temperatura optima para que el adhesivo funda es decir 70°C esta se apago, se dejo enfriar y se retiro el maylar, quedando las dos telas adheridas por contacto. El reentelado boca abajo hizo que la pintura no corriera el riesgo de que alguna pequeña imperfección se marcara en el anverso. Hay que aclarar que la obra fue reentelada con el empapelado de protección, pues por la fragilidad del estrato pictórico, no era recomendable retirarlo hasta después de pasar por la mesa térmica, ya que el calor y adhesivo aplicado en la consolidación ayudarían a terminar de fijar este estrato.

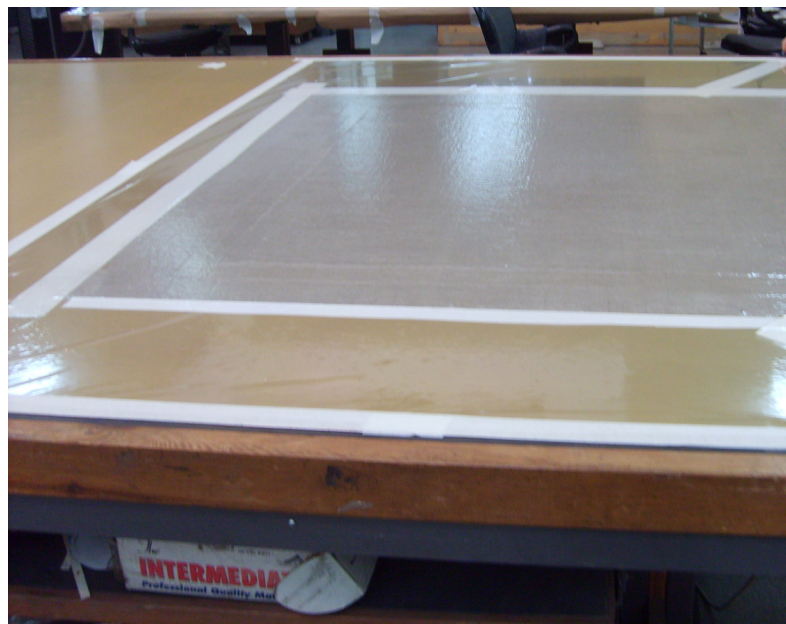


Fig. 57. Obra en la mesa térmica y de succión.



Fig. 58 Aspecto Final de la obra ya reentelada. Nótese que la tela nueva se corto más grande que la Original. Con fin de tener un buen espacio para ser tensada.

Análisis del resultado obtenido

Definitivamente una vez concluido el proceso y haber observado los resultados, la decisión de reentelar la obra primero con el papel de protección y boca abajo fue totalmente acertada, pues las deformaciones del soporte en general se terminaron de corregir por completo, la capa pictórica termino por consolidarse y no quedo ningún tipo de marca por el Anverso de la pintura; por otro lado el Beva film junto con la nueva tela se adhirieron correctamente proporcionando al soporte estabilidad, fuerza.

Justificación de Materiales

Tela de Lino, por ser de la misma materialidad que la original, con una densidad similar o similar, Beva Film, primero por ser un adhesivo de contacto que no penetra en los poros de las telas, permitiendo la unión de manera homogénea, firme; además es un adhesivo reversible utilizando WHITE –SPIRIT.

c. CAPA PICTORICA

i. PROPUESTA

Problemática que presentaba la capa pictórica

La principal problemática de la obra en general se presentaba en este estrato, ya que la gran cantidad de pérdida, Pulverulencia y desprendimiento, ocasionaron graves daños a la obra.

ii. PASOS DE LA INTERVENCIÓN

- Velado de protección
- Consolidación
- Limpieza Química
- Estuco de lagunas (resanes)
- Barniz de retoque
- Reintegración Cromática
- Barnizado Final

iii. INTERVENCION

Velado de Protección ³¹

Dadas las graves condiciones en las que se encontraba la obra, en este estrato y analizando todas las posibilidades, se determinó que lo primero que se debía realizar era una protección general de la

³¹ tiene por objeto proteger la capa pictórica, antes de iniciar cualquier intervención sobre el cuadro y es indispensable antes de iniciar cualquier intervención sobre el cuadro.

obra, ya que protegería el estrato de nuevos desprendimientos y al mismo tiempo en un primer momento ayudaría a fijar la capa de pintura.

Para esto se utilizó papel japonés y cola de conejo. Los bordes del papel fueron cortados manualmente, para evitar líneas muy fuertes que se pudieran marcar por el anverso de la obra y para que el adhesivo penetrara con una mayor intensidad en las fibras internas del papel, previamente al procedimiento se calentó la cola en baño de maría a la cual se le aplicó agua destilada, cuidando que no hierva la cola y a una temperatura no muy alta se procedió adherir el papel sobre el anverso de la pintura, el adhesivo con ayuda de un pincel se fue aplicando en forma de aspa del centro hacia afuera, hasta cubrir la totalidad de la superficie.



Fig. 59 los bordes de los papeles se superpusieron una apenas unos milímetros Para evitar que los papeles se soltaran



Fig. 60

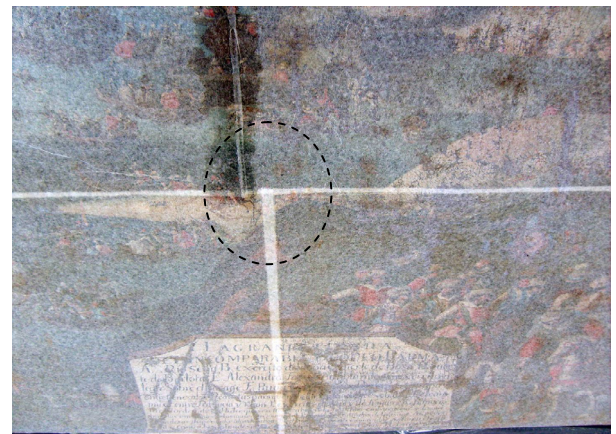


Fig. 61

En la figuras 60 y 61 se observa el papel ya seco sobre la superficie del anverso de la obra, la superposición del papel fue apenas de unos milímetros. Una vez seca esta protección y como la obra aun se encontraba en el bastidor se acentuaron algunas deformaciones por lo cual se retiro el bastidor y se procedió a realizar un segundo velado de protección, encima del primero; para esto se utilizo papel kraft manila, engrudo de harina, y rodillo de caucho.

Previamente al proceso se realizo un engrudo de harina en agua, la consistencia, debe ser ligeramente espesa, evitando la formación de grumos en el momento de ser sometido al fuego, por esto se revolvió constantemente durante la cocción, antes de ser sometido al fuego la harina fue disuelta en agua fría. Una vez listo se procedió al segundo empapelado, se hizo una cama de papel donde fue puesta la pintura, posteriormente los bordes del papel kraft fueron cortados manualmente, para evitar al igual que con el papel japonés marcas sobre la superficie del anverso, luego y con ayuda de una pincel mediano y en forma de aspa del centro hacia afuera se procedió a pegar el papel, el cual por el grosor de su fibra debe ser humedecido previamente. Posterior a esto y con la ayuda de un rodillo de caucho se paso por encima del papel eliminado las burbujas de aire, para lograr que el papel quede fijo a la pintura de manera adecuada.

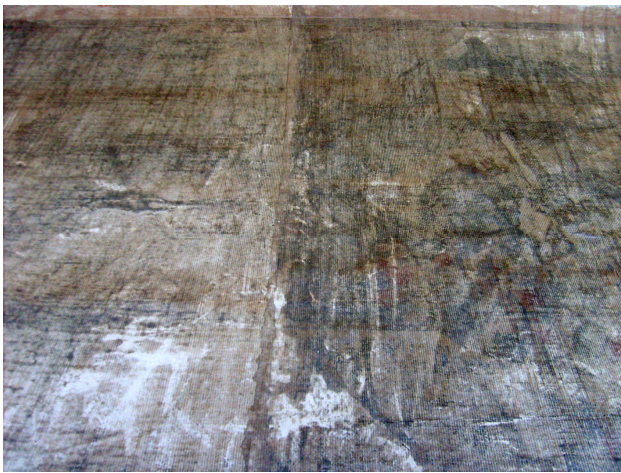


Fig. 62



Fig. 63.

Con esta segunda protección se logro eliminar las deformaciones que la primera acentuó, ahora la obra y gracias al trabajo de papel, ya que fue puesto en el sentido opuesto a la fibra se veía como una estructura muy lisa. –en el momento de ser entelado el cuadro se dejo esta protección y la mesa ayudo a terminar de fijar el estrato pictórico-.



Fig. 64 RETIRO DE PROTECCION



Fig.65 RETIRO DE PROTECCION

CONSOLIDACION³²

Teniendo en cuenta que era casi imposible una consolidación localizada, ya que la capa en la mayoría de la superficie estaba en muy malas condiciones la consolidación se hizo de manera general con los dos velados, y posteriormente en la mesa caliente y de succión con ayuda del calor, luego con pincel y cola de conejo una vez retirada el velado, se repasaron algunas zonas, que fueron muy pocas donde la pintura no se consolido. El resultado de este proceso fue exitoso pues las cazoletas, la Pulverulencia desaparecieron, eliminando los desprendimientos y la fragilidad de la pintura ya que antes era muy riesgoso si quiera moverla por temor a ocasionar perdidas del estrato.

³² En principio consolidar significa dar solidez, por lo que, en un sentido amplio es un término que puede ser aplicable a numerosos tratamientos de las pinturas. Sin embargo en el campo de la conservación- restauración de ha ideado delimitando cada vez más el significado del término en sentido de devolver la cohesión o consistencia a las partículas del interior de una capa o de un sólido pulverulento. (CALVO. Ana Pag.241)

LIMPIEZA QUIMICA DE ANVERSO

Una vez fijo el estrato pictórico se realizaron las diferentes catas de limpieza en cada uno de los colores, según las pruebas los productos que respondieron apropiadamente a la naturaleza de los pigmentos fueron él: Citrato de triamonio al 5%³³, (Diclometano 50cm³, Formiato de etilo 50cm³, Acido Fórmico 2cm³)³⁴, (Tolueno 50cm³, Isopropanol 60cm³)³⁵, agua 15cm³, los cuales fueron utilizados en diferentes sesiones;



Fig. 66. PRIMERAS PRUEBAS DE LIMPIEZA

así por ejemplo el citrato de triamonio al 5% se utilizo en una primera sesión, con el cual se removió suciedad superficial, posteriormente en una segunda sesión de limpieza y para terminar de remover la suciedad se utilizó la mezcla de tolueno 50cm³, isopropanol 60cm³ y agua 15cm³ una vez eliminada la suciedad en la tercera sesión de limpieza se procedió a remover el barniz con Diclometano 50cm³, Formiato de etilo 50cm³, Acido Fórmico 2cm³, esta mezcla es especial para remover repintes y barnices proteicos lo que permitió corroborar

³³ Sal amoniacal del ácido cítrico es un regulador de acidez, sustancia, tampón o buffer y emulsificante. Agente quelante de acción parecida al amoniaco pero es más fuerte ayuda con rapidez en el desengrase, y tiene la ventaja a diferencia del amoniaco, de que no pasma la pintura. Se debe diluir mucho para asegurarse de que no queden residuos de sal en la superficie, que pueden continuar activas. (RIOSECO. Macarena, 2008)

³⁴ Estos solventes, son óptimos para remover, repintes proteínicos. Especialmente sensibles a los solventes ácidos. (L, Masschelein - Kleiner, 1981)

³⁵ Estos solventes son los adecuados para retirar barnices a base de resinas naturales. Normalmente estos solventes respetan las viejas coberturas transparentes que cubren los colores realizándolos (hasta el siglo XVIII) pero esto deber ser objeto de un test, sobre todo en los pardos y rojos. (L, Masschelein - Kleiner, 1981)

Que el barniz era de este origen, como a la vez establecer que algunos colores al parecer tenían esta misma composición, otra de las conclusiones importantes a la que se llega es que la obra



Fig. 67. PRUEBAS DE LIMPIEZA

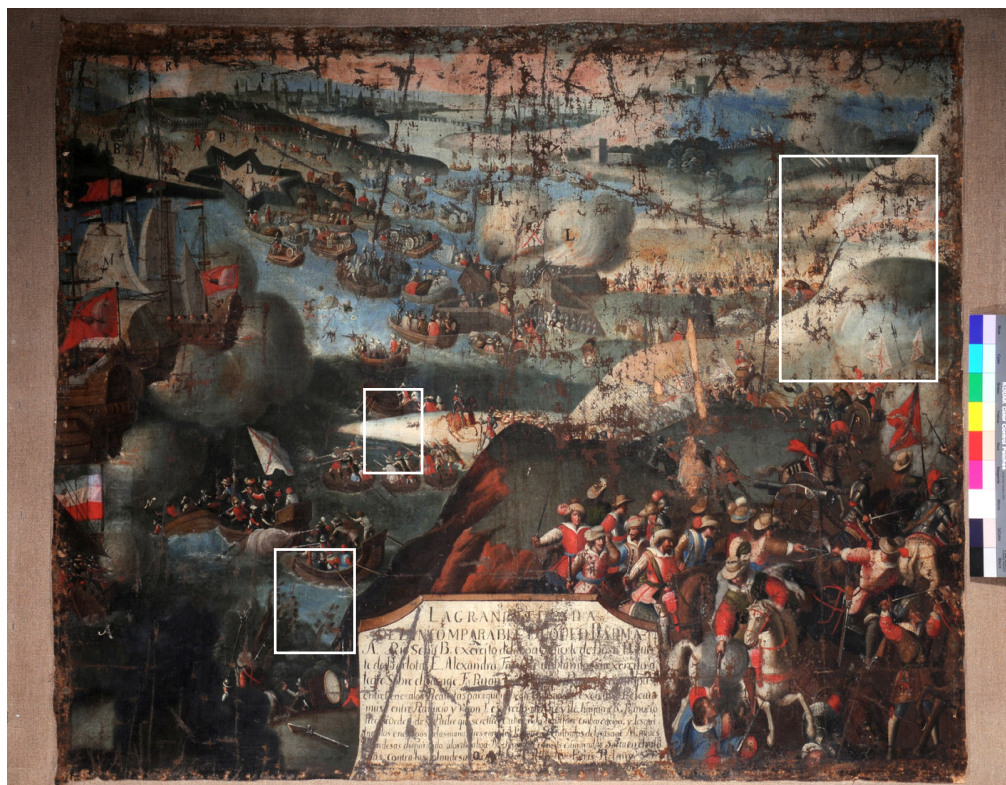


Fig. 68. VENTANAS DE LIMPIEZA

probablemente está hecha con una técnica en la que se mezclan pigmentos al óleo y otros de origen proteico, es decir una técnica mixta, evidencias que acercan a establecer con mayor exactitud el origen de la misma. Fue importante también acordar la manera en la que se debería abordar la

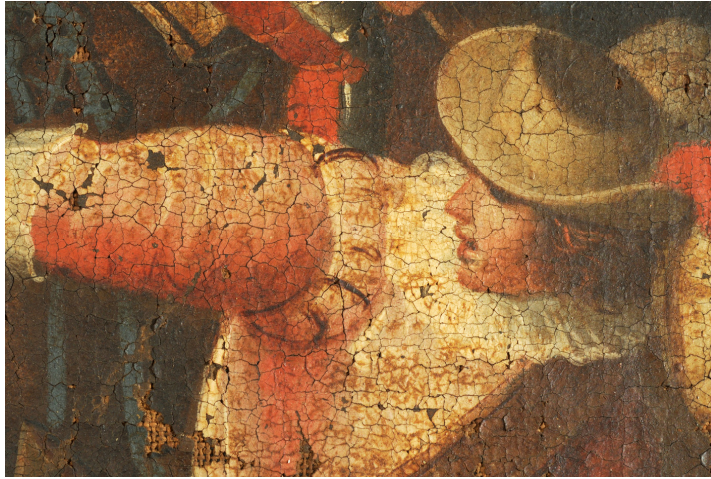
limpieza, por esto en las dos primeras sesiones de trabajo los hisopos humedecidos se deslizaron sobre la superficie de la pintura teniendo cuidado de no llegar a arriesgar en alguna medida la capa pictórica, en la última etapa los hisopos fueron apenas ligeramente humedecidos los cuales se frotaron en la superficie de manera circular, la limpieza en general se realizó por zonas las cuales se acordó que se delimitaran teniendo en cuenta las formas de éstas.



Fig. 69 ANTES DE LA LIMPIEZA



Fig. 70 DESPUES DE LA LIMPIEZA



DETALLE ANTES DE LA LIMPIEZA



DETALLE DESPUES DE LA LIMPIEZA

Analizando el proceso realizado y para concluir la limpieza realzo los colores propios de la pintura, ya que antes estaban cubiertos por una capa amarillenta que los oscurecía, de una manera significativa, el barniz termino por acumularse en ciertas zonas de la superficie de la pintura; se llego a la conclusión que los colores más sensibles de la obra eran los rojos y verdes oscuros, por tal razón hubo que limpiarlos de una manera muy cuidadosa para evitar levantarlos. Concluyendo la limpieza es uno de los procedimientos en los que debe prestar un máximo de atención ya que las obras pueden sufrir cambios significativos si no se siguen procedimientos cautelosos.

Estuco de Lagunas³⁶

La principal problemática de la obra era precisamente la gran cantidad de faltantes de capa de preparación y de color que presentaba, ya que esto interfería directamente en la lectura, estética y materialidad de la pintura, por eso se determinó estucar la totalidad de los faltantes con una mezcla de tiza, cola de conejo y aceite de lino, a la masilla se agregaron pigmentos en polvo hasta lograr un color similar al del fondo original (gris Oscuro) y se procedió a la nivelación de las masillas.

Era importante que el fondo fuera de este color, pues la pintura original tenía este color y la percepción óptica del color depende de la base en la que se aplica. La masilla realizada con tiza, cola de conejo, aceite de lino y pigmentos; permitía una buena adherencia al soporte y al color que sería puesto en la reintegración cromática.



Fig. 71 Detalle de estuco, en el momento de ser puesto el estuco



Fig. 72. Detalle de estucos

³⁶ El estucado o enmasillado consiste en el relleno de los huecos existentes en la capa del cuadro, denominadas lagunas. (PASCUAL. Eva y PATIÑO. Mireia, 2002. Pag. 115)



Fig. 73 fotografía general de estucos una vez concluida la operación.

En todos los faltantes de la pintura

BARNIZ DE RETOQUE

Una vez limpia la obra y luego de terminar el estuco de lagunas (resane), se aplico un barniz de retoque muy diluido, ya que si eventualmente se debía levantar un color de retoque se pudiera hacer sin ningún tipo de riesgo; el barniz que se utilizo fue resina de Damnar disuelta en Xileno, con muy baja concentración de resina, quedando una película muy fina y transparente, que apenas protegiera la superficie del anverso, pasando así al próximo procedimiento.

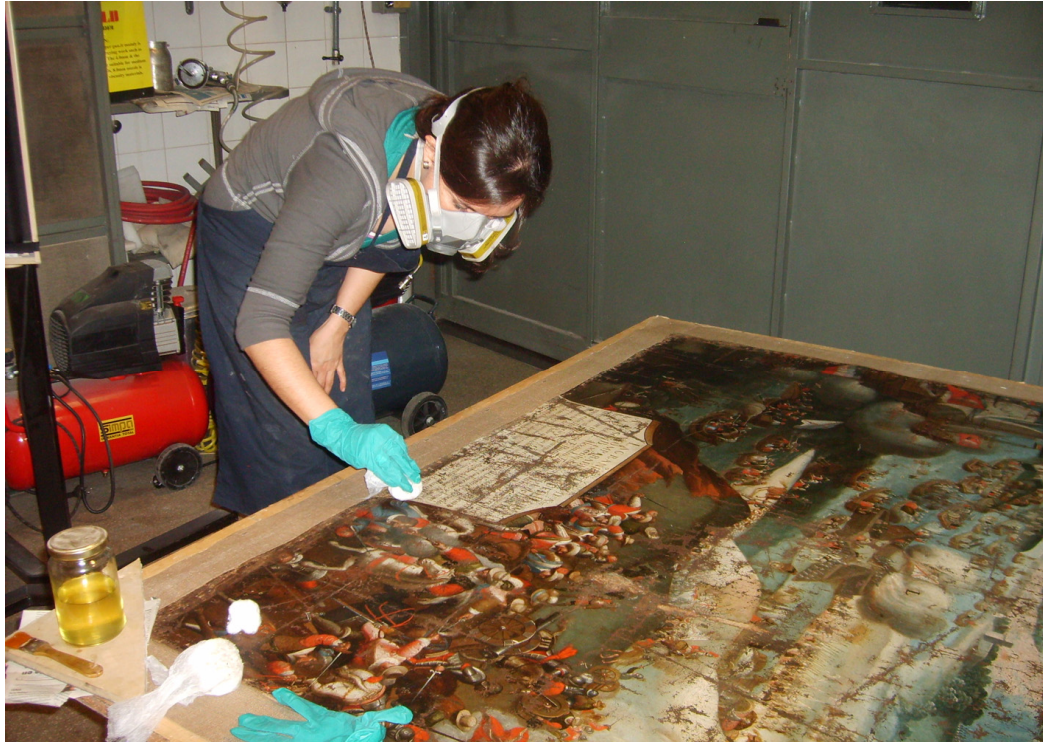


Fig. 74 Barniz de retoque/resina de Dammar, disuelta en xileno

Este barnizado se hizo como capa intermedia, para sellar los estucos y saturar un poco el color, la principal característica de este barniz era su consistencia delgada y muy transparente. Para llevar a cabo el procedimiento el barniz se aplicó mediante una muñequilla de algodón recubierta con gaza, la cual se fue deslizando muy controladamente y circularmente en la superficie del anverso de la obra. Se logró con este procedimiento crear una capa protectora muy delgada, se selló el estuco, para pasar posteriormente al proceso de reintegración cromática.

Es importante que este procedimiento sea realizado en un cuarto especial para barnizado de tal manera que los vapores no contaminen, de igual forma se debe utilizar los materiales y protección adecuada para este tipo de actividad.

REINTEGRACION CROMATICA/ Reintegración del color ³⁷

Se realizaron retoques de gran extensión y menor extensión, los cuales estaban ubicados en varias zonas (ver croquis de daños en faltantes de color), Estas reintegraciones se hicieron con resina de paraloid B72 y pigmentos en polvo en algunas zonas, posteriormente estas zonas se terminaron de ajustar con alcohol isopropílico y unas gotas de diacetona alcohol y colores para restauro maimeri, con un retoque identificable de puntos de colores superpuestos directamente sobre fondo oscuro; en otros lugares se realizaron directamente con colores de maimeri y con la misma técnica de puntos

Para finalizar se terminaron de ajustar los colores donde fuera necesario con maimeri. Otra de las graves problemáticas que se presentaba en el estrato pictórico era la gran pérdida de texto y color del cartel inferior para lo cual tuvo que ser necesario en su reintegración basarse en el grabado de Romeyn de Hooghe que se existía sobre la pintura, el cual guardaba la misma concordancia en el texto, de esta manera se logro recuperar un buen porcentaje del texto y color de esta zona.



Fig. 75 Detallen antes de la reintegración de color



Fig. 76. Detalle después de la reintegración de color

³⁷ Reintegrar significa, en términos generales. Restituir una parte perdida. Tiene también otras acepciones, como por ejemplo devolver una obra a su lugar originario, pero en conservación utilizamos habitualmente la primera acepción para definir la operación de completar la imagen. (CALVO. Ana. Pag. 273)



Fig. 77 Cartel inferior antes de la reintegración de letras y color



Fig. 78 cartel inferior después de la reintegración de letras y color



Fig. 79. Detalle reintegración cromática



Fig. 80 Detalle de la cartela Nótese al adición de texto

BARNIZ FINAL

Una vez concluido el proceso de reintegración y restauración se realizó un barniz muy suave de protección, con dammar disuelto en xileno y por el método de pulverencia.

Como la obra no tiene Marco, solo los dos listones perimetrales, se dejó sin marco.

JUSTIFICACION DE MATERIALES

Limpieza

Citrato de triamonio al 5%, el cual removió suciedad superficial, tolueno 50cm³, isopropanol 60cm³ y agua 15cm³, ayudó a concluir la limpieza de suciedad de la obra, conservando los colores y eliminando efectivamente. Diclorometano 50cm³, Formiato de etilo 50cm³, Acido Fórmico 2cm³, esta mezcla es especial para remover repintes y barnices proteicos lo que permitió remover el barniz conservando el estrato pictórico.

Consolidación

Por ser un adhesivo acorde con la materialidad original de la obra, dada también la antigüedad e importancia de la misma. Además es tradicional en la restauración de Pinturas de Caballete.

Reintegración

Resina de paraloid B72 y pigmentos en polvo en algunas zonas, posteriormente estas zonas se terminaron de ajustar con alcohol isopropílico y unas gotas de diacetona alcohol, por ser menos dañinos para la salud y colores para restaurar maimeri, estos materiales por dar un aspecto y acabado final adecuado a la obra.

Barniz de Protección

Resina de Dammar disuelto en xileno, este es un barniz con características adecuadas para la conservación de las pinturas de caballete.



FIG. 81 REVERSO ANTES DE LA INTERVENCIÓN



Fig. 82 REVERSO DESPUES DE LA INTERVENCION



Fig. 83. ANVERSO ANTES DE LA INTERVENCIÓN



Fig. 84. ANVERSO DESPUES DE LA INTERVENCIÓN

II. RETRATO DE LA SEÑORA DE TALAMAZ



Fig. 1. Fotografía Néstor Barrio. Retrato de la señora de Talamaz. Obra atribuida al pintor Uruguayo Juan Manuel Blanes

1. APROXIMACION A LA OBRA

FICHA TÉCNICA 2 RETRATO DE LA SEÑORA DE TALAMAZ

1.1 DATOS GENERALES

- PROPIETARIO Graciela Fernández Ivern
- FECHA DE INGRESO 18 de Agosto de 2009
- FECHA DE ENTREGA 30 de Noviembre
- RESTAURADORA Dilsa Rodríguez Ochoa
- TIPO DE OBRA Pintura de Caballete
- ASIGNACION CULTURAL Retrato siglo XIX
- ASIGNACION CRONOLOGICA XIX Aproximadamente
- TIPO DE COLECCIÓN Particular
- PROCEDENCIA Colección Julieta Rodríguez
- AUTOR/ATRIBUCION Juan Manuel Blanes
- TITULO/TEMA Retrato de la señora de Talamaz
- TECNICA DE ELABORACIÓN Óleo sobre Tela
- MATERIALES Óleo, tela, bastidor de madera, grapas metálicas.
- FORMATO Rectangular
- DIMENSIONES DE LA PINTURA Ancho 74.5 cm
Alto 93 cm
- DIMENSIONES DEL BASTIDOR Espesor 1: 2cm
Espesor Interno 1.6 cm
- MONTAJE la obra está sujeta al bastidor por grapas metálicas, el sistema de colgado, presenta 2 argollas laterales (una en la derecha, otra en la izquierda) metálicas fijadas a 36 cm del borde superior del marco donde a cada lado se fijo un cordón metálico para ser colgado; el bastidor se encontraba fijo al marco con clavos distribuidos uniformemente.

1.2 ANTECEDENTES HISTORICOS

a. JUAN MANUEL BLANES

Nacido el 8 de junio de 1830 en Montevideo un mes antes de conseguir su patria la soberanía, -está sentado en los umbrales de la pintura uruguaya como un todopoderoso-. Afortunado fue el Uruguay de contar desde sus primeros años entre sus ciudadanos, a quien era capaz de dejar creada por su arte, oficio y su responsabilidad patriótica, la imagen documentada y bella de la gesta de su Independencia recientemente conquistada y de los años de consolidación de su libertad. El relator, documentador e ilustrador de la historia nacional en sus comienzos, era de una tal categoría y de una multiplicada acción que el pueblo oriental lo ha elevado a un plano excepcional, asimilándolo a las filas de sus mejores héroes. "Ningún pintor en Sur América consiguió la admiración de Juan Manuel Blanes", dice José León Pagano en su Historia del Arte Argentino. Luego de la muerte, la consideración de su pueblo continúa intacta. Con su nombre se denominan calles principales e importantes instituciones.

El pueblo aún hoy sigue prefiriendo, por encima de las interpretaciones de otros artistas que trataron iguales temas, las esfigies que Blanes pintara de los patriotas uruguayos; las escenas de su costumbrismo las elige por más vividas y floridas. Frente a esta preferencia popular inalterable se debe considerar la faz pictórica de Juan Manuel Blanes, posiblemente nunca tan alejada como hoy de las normas estéticas que guían a los creadores de arte. Fue Juan Manuel Blanes un académico naturalista; uno de esos grandes académicos naturalistas que se dan en el siglo XIX, de oficio impecable en su solvencia y en su aliento vigoroso y fuerte; uno de esos grandes académicos que de tanto en tanto desbordan en alguna obra importante el férreo corsé al que se han sometido. Desde los estudios se advierte a artista que hace vibrar al molde. Véanse sus dibujos de trazados de perspectiva y proyecciones: tienen la exactitud geométrica más cuentan también con la animación artística; las anatomías son tan fieles como sensibles.

Su ciudadanía le dio a este académico la senda preferente del naturalismo. La poca frecuentación de museos le quitó felizmente el gusto de la alegoría neoclásica escasamente presente, en su obra, y en la que se hundieron numerosos cultores del academismo europeo, cuyas obras resulta insoportable mirar por estar vacías de todo sentido o aplicación actual. Maestro de su propia vida, no perdió el tiempo en motivos seudo clásicos, como también muy raramente excedió sus trabajos en las anécdotas pueriles. Lo que pintó lo lego a la historia de hombres, de hechos y de costumbres. Fue en esta misión algo más que un mero cronista o ilustrador, artesano artístico del mundo oficial.

Tuvo unidos a su solvencia de oficio, severidad de información, cultura de indagación, convencimiento patriótico y dignidad de su labor; fue, en consecuencia, un excelente pintor de la historia.

La razón que guió toda su obra y toda su vida de artista, poderosamente juiciosa y estática, le indicó la senda del relato histórico, aunque también la misma razón le privó de más altas intenciones estéticas: la de sacar provecho de sus arranques o intuiciones artísticas. Si gran parte de la obra de Juan Manuel Blanes ha tomado el camino de los museos y archivos históricos, vale decir, que se ha comprendido que su valor estético está puesto sólo al servicio de una imagen documental, demostrando a las claras la intencionalidad extra-artística de Blanes - oficialismo a veces confundido con el aparato y la teatralería, o convencionalismos de la dignidad - no es menos cierto que mucho valor propio de las artes y del espíritu sostienen el vigor de la narración de sus imágenes.

Juan Manuel Blanes inicia en Montevideo su aprendizaje con maestros locales o mejor aún, con admiraciones locales.

Son éstas sendas marcadas por los retratistas y costumbristas extranjeros; en un sentido, Cayetano Gallino, que imponía en sus retratos un ritmo de composición que no tomó el uruguayo, y en otro, la influencia de la obra descriptiva de Besnes e Irigoyen. Cuando Blanes viaja a Europa para realizar su gira de perfeccionamiento y de terminación de estudios ha pintado ya mucha obra. Es algo más que un estado potencial o promisorio con algún trozo de presencia. Ya ha pintado a la edad de 30 años - que es cuando parte para Italia - una cantidad bastante apreciable de retratos, e incluso ostentaba el título de decorador del Palacio San José, la residencia del presidente argentino justo José de Urquiza en Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Rep. Argentina) donde desarrolló el tema de las batallas ganadas por el ilustre militar argentino y cuadros religiosos para la capilla del palacio.

En la obra de Blanes la labor de retratista ocupa buena parte de ella. Retrata los grandes hombres de su patria; retrata de encargo a la sociedad de su tiempo; retrata con placer a sus familiares y a sus amigos predilectos.⁴

Una zona especial de la creatividad de Blanes está integrada por los retratos aunque fueron realizados en su mayoría por razones de supervivencia, logro transmitir en algunos de ellos peculiar

⁴ (ARGUL. Jose P. y otros , 1966)

estética y emotividad. Se pueden reconocer dos períodos claramente delimitados en sus retratos, antes y después de su trabajo con el maestro Ciseri en Florencia.

En el primer período predominan criterios plásticos que son los habitualmente admitidos dentro del retrato de época: el rostro iluminado sobre fondo apagado, la figura frontal con el cuerpo generalmente sentado, rodeado a veces de objetos cercanos.

Lo que diferencia a cada retrato de los demás son solamente los detalles del rostro y la vestimenta.

En su segundo período, al regreso de Europa, Blanes incluye otros recursos expresivos, las posibilidades de la luz, el color de la piel, la tersura del claroscuro y la exaltación del dibujo obsesivo de detalles. Rompe con el esquema de frontalidad del modelo, reestructurando la composición y distribuyendo las distintas zonas del cuerpo al servicio de una clara intencionalidad expresiva.



Retrato de doña Carlota de Ferreira, es uno de los retratos más importantes de Blanes Por su calidad técnica y virtuosismo. Esta obra pertenece al año de 1883 Óleo sobre tela, 130 x 100 cm. Mucho ha sido comentada la presencia mágica de esta arrogante (y maciza) figura femenina, a la que Blanes impuso una seductora serenidad. Hay un efecto de atmósfera radiante.

En obras como retrato de la madre del pintor de 1866, autorretrato 1875, retrato de don Juan Manuel Besnes e Irigoyen 1866- 1879 retrato de doña Carlota de Ferreira de Regunaga de 1883 de destaca el impecable y sólido oficio académico, pero también una de sus más sensibles vetas pictóricas estas obras integraron lo más relevante de su producción retratista y revelan sus dotes más sobresalientes, son óleos profundos que documentan la potencia pictórica del artista.



Blanes. - "Retrato de su madre". (Oleo en tela: A. 0.70; L. 0.56). Montevideo,....
(Del Museo Nacional de Bellas Artes)

Enfrentado a modelos que lo conmovían, en ellos el pintor obtiene delicada tersura de claroscuros penumbras sensibles o claridades sensuales.

En su trayectoria artística los bocetos fueron un área en la que Blanes alcanzo verdaderas alturas expresivas a través de la pincelada vivaz y dinámica.

Asesinato del general Venancio Flores es una de las obras más notables de la pintura Uruguaya aquí Blanes plasmo el alevoso ataque que termino el 19 de Febrero de 1868 con la vida de este ministro gobernante, caudillo y dictador.

Blanes realizó también obra académica de tema religioso y algunas alegorías aunque no le intereso demasiado por lo que integraban una zona muy pequeña de su creatividad⁵

a. Antecedentes Históricos de la obra

El retrato de la Señora de Talamaz, Ingresó al Taller de Restauro Tarea en la ciudad de Buenos Aires Argentina, aproximadamente en el mes Julio de 2009, la pintura que hace parte de una colección particular pertenece a la señora Graciela Fernández Ivern, quien la adquirió en la galería ZURBARAN en Buenos Aires – Argentina. La obra esta atribuida a Juan Manuel Blanes, según la propietaria no se encontraba en la exhibición si no en la trastienda de la galería e Inicialmente fue adquirida por parte de la galería en la ciudad de Montevideo Uruguay, aunque se desconocen los

⁵ Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo Uruguay 2001.

Juan Manuel Blanes, la Nación Naciente 1830- 1901 Exposición Noviembre 2001 Mayo 2002.

detalles de la procedencia en esta ciudad de la misma; en el momento de la compra junto con la pintura se adjunto la carta que autentifica la originalidad de esta.

Una vez ingresa al taller el estado de conservación es crítico, pues el gran numero de roturas, tajos faltantes de soporte y oxidación de la tela, la convertía en un soporte bastante frágil. Según los datos proporcionados la pintura sufrió continuos golpes debido a manipulaciones inadecuadas, sumado a esto sufrió un accidente donde quedo con muchos daños y roturas, lo que hizo que se llegara al estado en el que fue ingresada.

Otro antecedente de la obra importante es la ficha que se encontraba por el reverso, la cual estaba adherida al bastidor original, donde se especifica que la pintura en mención fue expuesta como parte de una exposición titulada: “Retrospectiva de maestros uruguayos” organizada por ZURBARAN.

Ficha anexa de la obra:

*“ZUBARAN”
El arte de los argentinos
Autor Blanes Juan Manuel
Titulo SRA. DEL. GRA. TALAMAZ
Técnica óleo sobre lienzo
Alto 93cm
Ancho 74 cm
Nº 1464
Año c. 1880*

*Antecedente En Zurbarán, “Retrospectiva de maestros uruguayo” marzo 1992 Nº 1
Ex colección Julieta Rodríguez Talamaz.⁶*

⁶ Transcripción ficha anexa. Que se encontraba por el anverso de la pintura.

1.3 DESCRIPCION FORMAL –ICONOGRAFIA DE LA OBRA

a. Descripción formal/ Iconográfica



Fig. 2. Foto General Retrato Señora de Talamaz.
Fotografía Néstor Barrio.

En cuanto a la descripción formal de la pintura, se observa un retrato central de tres cuartos perfil izquierdo, esta figura aparece muy contrastada con respecto al fondo el cual es liso, con pocos detalles y en algunas zonas se observan sutiles degradaciones, el ropaje del personaje está compuesto por colores más oscuros que los del fondo – más apagados-. Los colores del retrato se observan con una mayor luminosidad y los detalles del mismo más realistas que los de las manos y ropaje.

Características propias del retrato - decimonónico⁷ - en Uruguay: el rostro iluminado, sobre fondo apagado; el cuerpo generalmente sentado, rodeado a veces de objetos alusivos a la personalidad del

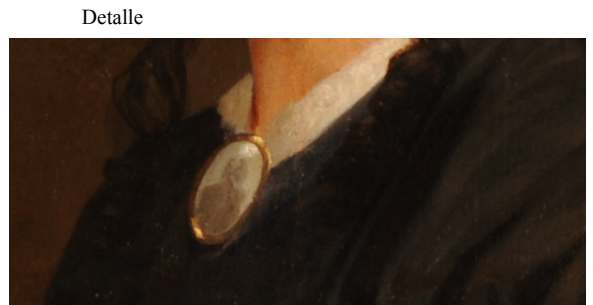
⁷ Según el vigente calendario gregoriano el siglo XIX comprende los años situados entre, 1801 y 1900. No obstante, es frecuente la concepción de que el siglo XIX comenzó en 1800 y finalizó en el año 1899. Correspondiente al siglo XIX.

retratado con leves variantes, la frontalidad convencional de la figura se repite en casi todas las producciones de la época.

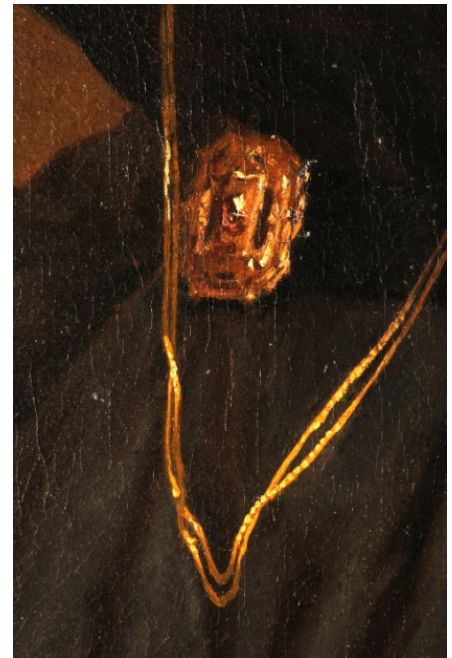
La singularidad de cada rostro, así como la detallada descripción de los atuendos – que denotan la calidad social del modelo- constituyen prácticamente las únicas variantes que definen lo específico de cada retrato en el siglo XIX en el sur del continente Americano.



Fig. 3. Detalle. Nótese la luminosidad del rostro.



Detalle Nótese los accesorios de la Retratada.

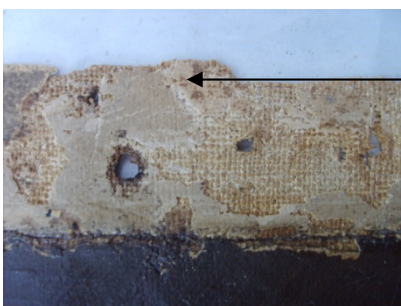


b. Descripción de la Técnica

Base de Preparación

Es de color claro, blanco amarillo, la cual aparece compuesta por dos estratos, el primero acuoso. Para rellenar imperfecciones de la tela y el segundo oleoso, con un acabado liso, fino y homogéneo. Según lo observado y analizado en la prueba de solubilidad, probablemente es una tela de producción industrial, muy usadas en el siglo XIX.⁸

BASE DE PREPACION
BORDE DE LA TELA



Debido a pérdida de estrato pictórico.



Fig. 4. Las zonas señaladas dejan la capa de preparación a la vista

Sobre las capas de preparación se realizó un **dibujo Previo**, el cual pudo ser observado mediante el IR; en lugares como contornos del rostro, ropaje, pliegues del vestido y accesorios, aparecen claramente estos trazos, los contornos están bien definidos por el dibujo previo.

Los colores están definidos por las formas de dibujo, al igual que la direccionalidad de la pincelada, así por ejemplo en los espacios grandes, es decir, el fondo de la pintura, la pincelada es larga fundida y en diagonal, mientras que la pincelada de los ropajes es corta, fundida y direccionada dependiendo el recorrido de los pliegues del vestido. Las carnaciones se pintaron por superposición de colores y finas veladuras, los accesorios tales como camafeos, anillos y cadenas fueron realizadas con empastes de color.

⁸ En el siglo XIX, volvió a emplearse generalizadamente la preparación blanca y se inicia la producción industrial de telas ya preparadas. (CALVO. Ana, 2002, pág. 101)



Pincelada corta y direccionada dependiendo los pliegues del vestido



Detalle de pincelada larga y fundida en diagonal

El fondo compuesto por colores tierras, se contraponen con los colores de las carnaciones, rojos, amarillos blancos que son muy luminosos, creando una sensación fuerte de alto contraste entre la luz y oscuridad, como acabado final –**capa de protección**– se observaba una capa de barniz homogéneo, brillante, al parecer aplicado con brocha.



Detalles de algunas zonas – Empastes-

1.4 EXAMEN PRELIMINAR Y DE DIAGNOSTICO

a. EXAMEN ORGANOLEPTICO⁹

i. Microfotografía ¹⁰



Fig. 5. Fotomicrografía Néstor Barrio. En la imagen se observan las dos capas de preparación de la pintura, Una acuosa y otra oleosa.

Con ayuda de la lupa binocular a la cual se adaptó la lente fotográfica se pudo observar íntimamente la tela y capa de preparación de la pintura, objeto de estudio; Revelando detalles importantes para el análisis, ya que se pudo corroborar y determinar, que en efecto la pintura presenta dos capas de preparación una acuosa –primera capa- y otra oleosa –segunda capa -. La capa acuosa, la cual se observa a la lupa e imagen menos compacta que la oleosa deja pequeños rastros –partículas- incrustadas en los intersticios de la tela, mientras que la segunda capa se ve como una superficie lisa, las partículas que la conforman no se ven disgregadas, por tanto se observa con mayor cohesión, que la capa 1.

i.i. Fotografía con luz rasante

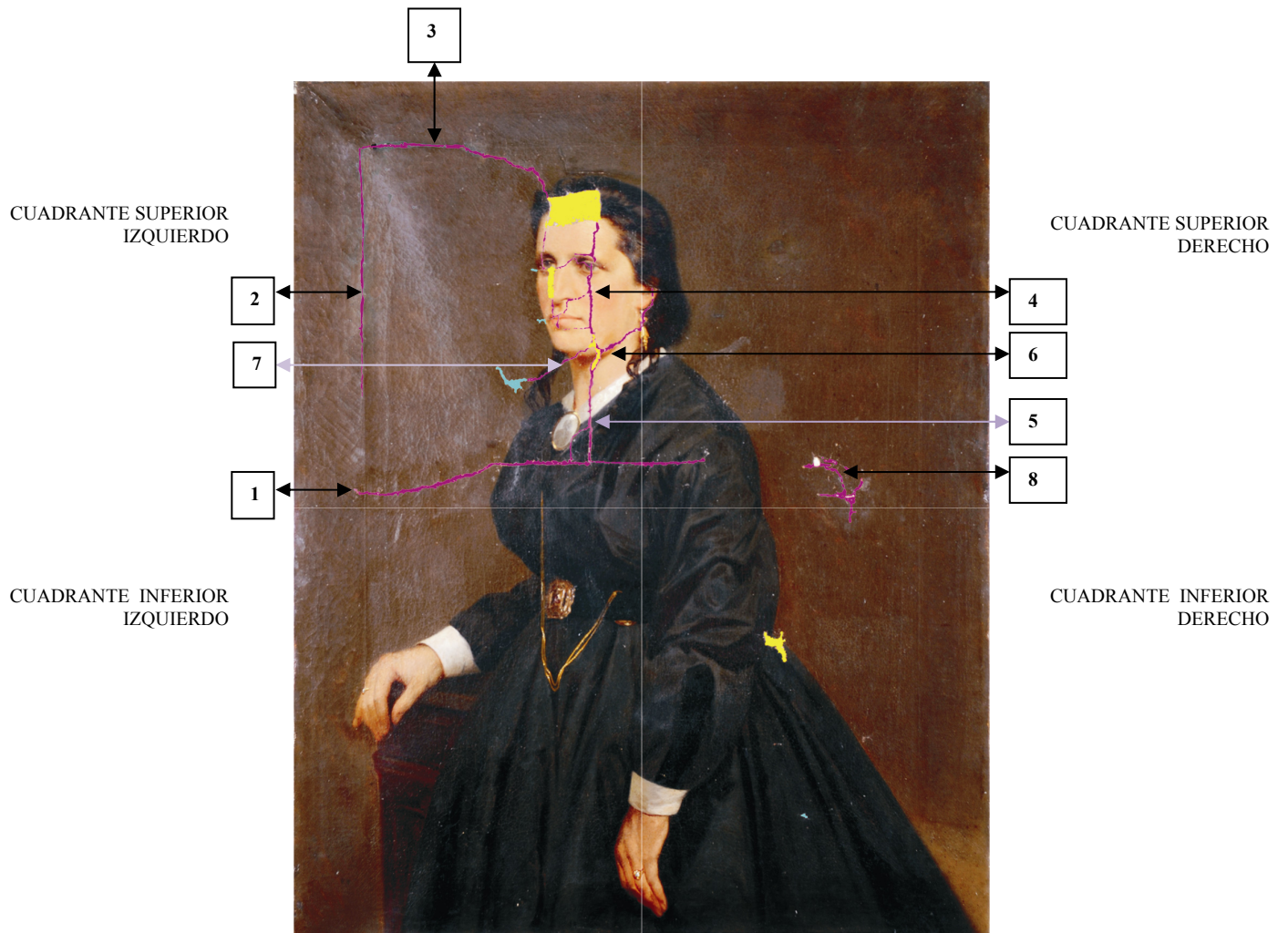
i.i.i. Fotografía con luz transmitida

Dado que la pintura presenta múltiples roturas y gran fragilidad por la pérdida de soporte no se pudieron realizar observaciones bajo este tipo de fotografías.

⁹ Ver definición, referencia 7. En: La Gran Retirada del incomparable duque de Parma.

¹⁰ El poder de captación de los detalles tiene un límite en la visión normal y solo por medios ópticos adecuados es posible aumentar ese poder. La ampliación de una fotografía ordinaria no revela mayor cantidad de detalles de los que se puede percibir a simple vista; sólo los agranda; pero si aplicamos al objetivo fotográfico un sistema óptico conveniente, el número de detalles aumenta, revelando la íntima estructura física del fragmento en observación. Es éste el campo de la Micro y macrofotografía. (CORRADINI, Juan , 1956, pág. 50)

b. CROQUIS DE DAÑOS ¹¹



- ROTOS
- TAJOS
- PERDIDAS DE COLOR

¹¹ Véase referencia 9. I la Gran Retirada Duque de Parma.

CONVENCIONES Y DIMENSIONES DE LOS DAÑOS.

ROTOS

Ubicados en los cuadrantes izquierdo superior y derecho inferior cuyas dimensiones son:

Cuadrante izquierdo superior. Dimensiones

- 5.5 cm de ancho por 3.3 cm de alto.
- 3 cm de alto por 0.5 cm de ancho
- 3 cm de largo por 0.5 cm de ancho.

Cuadrante Derecho Inferior. Dimensiones

- 2 cm de ancho por 3 cm de alto.

TAJOS

Ubicados en mayor medida en el cuadrante izquierdo superior y en el cuadrante derecho superior

Dimensiones

Cuadrante derecho e izquierdo superior

1. Horizontal medidas: 36 cm
2. Vertical cuadrante izquierdo superior medidas: 25 cm
3. Cuadrante izquierdo superior medidas: 25 cm
4. Cuadrante izquierdo superior Rostro. tajo vertical medidas: 15 cm.
5. Cuadrante Izquierdo superior. 10 cm
6. Cuadrante Izquierdo superior. Diagonal mentón 7.5cm.
7. Cuadrante Izquierdo superior: 8cm
8. Cuadrante derecho Superior 7cm

Perdidas de

Debido a las pérdidas de soporte, también se registras deformaciones, producto de la pérdida de tensión en estas zonas.

1.5 EXAMEN Y DOCUMENTACION

a. FOTOGRAFIA DE REFLEXION ULTRAVIOLETA¹²



Fig. 6 Anverso de la obra expuesta ante la luz ultravioleta/ Detalle Rostro

Ira. Exposición

Al ser expuesta al ultravioleta se observa la fluorescencia de la capa de protección, la cual se ve de color amarillo verdoso y relativamente homogénea sobre la totalidad de la superficie de la pintura, probablemente fue aplicada mediante brocha, con pinceladas horizontales de lado a lado del anverso de la obra.

Además se reveló la presencia de algunos repintes, los cuales se observaban como manchas oscuras y con una morfología particular¹³, unas de estas manchas estaban cubiertas por la capa verdosa y otras estaban por encima de la capa, con lo cual se podría pensar, teniendo en cuenta las anteriores observaciones que el barniz de protección, dadas las características de su fluorescencia, es antiguo. *“Con el tiempo y a medida que la resina se oxida y envejece, la película comienza a florecer, pudiendo llegar a velar totalmente los colores, ocultando así el verdadero estado de la conservación de la obra. Por lo general, se observa un manto de color amarillo-verdoso, que cuando es antiguo resulta impenetrable para los UV. Los retoques sobre un barniz antiguo se*

¹² Definición. véase Referencia 10. En: I La Gran Retirada Duque de Parma

¹³ Remitirse, referencia 11 En. La gran retirada del Duque de Parma

*destacan nítidamente si son recientes, debido al contraste entre la fluorescencia brillante del barniz envejecido y las manchas oscuras de los retoques*¹⁴

Algunos repintes que estaban por debajo de la capa verdosa, fueron difíciles de identificar, por su antigüedad y el grado de oxidación del barniz, los recientes florecían con un contraste mayor por encima de la capa de protección.

2 da Exposición.



Fig. 7 Exposición al UV, una vez retirado el Barniz y realizados lo retoques

La segunda Exposición fue realizada una vez la obra fue limpiada y retocada en una primera fase; la limpieza dejó en evidencia muchas zonas donde existían retoques antiguos que en la primera exposición no se pudieron notar, como una primera etapa de reintegración, esto se puede evidenciar en las manchas oscuras de la superficie. Los retoques antiguos no se pudieron retirar del todo, ya que la pintura se pasmaba mucho dejando una película blanquecina en el anverso de la obra.

¹⁴ (BARIO. Néstor , 1991)

b. REFLECTOGRAFÍA IR Y REFLECTOGRAFIA IR POR TRANSMISION¹⁵

Luz transmitida



Fig. 8 Tarea, fotografía general, observada con IR en la banda de IR2, con una longitud de onda entre los 900 a 1100 nanómetros y con luz transmitida, antes de la intervención.

Ira Exposición.

Para realizar la observación, la pintura fue iluminada, mediante dos luminarias halógenas de 50 Watts cada una, de manera que la obra quedara protegida de la degradación producida por la luz.

Bajo estas condiciones al ser vista la pintura con en la banda del IR2, con una longitud de onda que va aproximadamente desde los 900 a 1100 nanómetros y con **luz reflejada** no se tuvo ningún tipo de rendimiento, mientras con **luz transmitida**, antes de la intervención se obtuvieron buenos resultados –buen rendimiento–, ya que se pudo ver la presencia de las líneas del dibujo, algunos aspectos estilísticos como direccionalidad de la pincelada, la cual en el fondo monocromático, se vio diagonal y larga, en el ropaje esta pincelada se hace mas direccional dependiendo de los pliegues de este. Otro aspecto interesante es que se marca una aureola muy contrastada la cual recubre la zona de la cabeza, características típicas de las pinturas de este siglo en los retratos. Una vez se intervino la obra se observo nuevamente con la banda IR2 y con luz transmitida obteniendo resultados similares a los que se vieron la primera vez. *“La utilización de la radiación IR aplicada a la observación de obras de Arte permite desarrollar diversas técnicas de detección “no*

¹⁵ Definición. véase referencia 12 y 14. En: La Gran Retirada del Duque de Parma

destruktiva”, que pueden revelar dibujos subyacentes, alteraciones en la capa pictórica, escritura y firmas ocultas en obras de Arte. A través de esta aplicación podemos conocer importantes características de la técnica de composición o impresión, incluso en estadios tempranos, y establecer la diferencia entre un original y una copia”¹⁶

2 da EXPOSICIÓN



Fig. 9. Mosaico completo. En la banda IR2. DESPUES DE LA INTERVENCION

Esta imagen observada en la banda IR 2 y con luz transmitida, reveló datos similares a los de la primera exposición, los cuales se pueden ver de manera más clara.

c.CORTES ESTRATIGRAFICOS¹⁷

Se tomaron 3 muestras de la pintura teniendo en cuenta la necesidad del estudio.

- Muestra 1 Carnaciones
- Muestra 2 Pelo
- Muestra 3 Fondo

¹⁶ (SALULINO. Daniel. BARRIO. Néstor y otros, 2008)

¹⁷ Ver definiciones. Referencia 16. En: La Gran Retirada del Incomparable Duque de Parma

i.

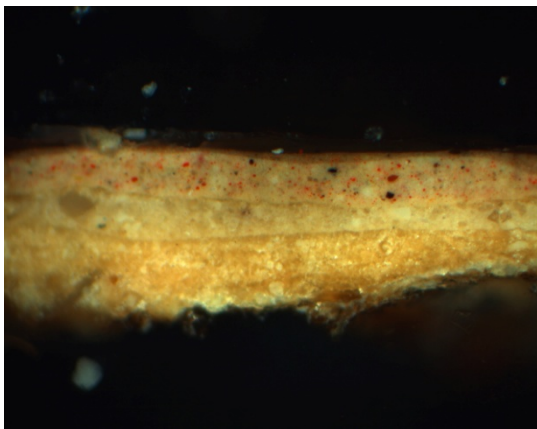
MAPA DE MUESTRAS



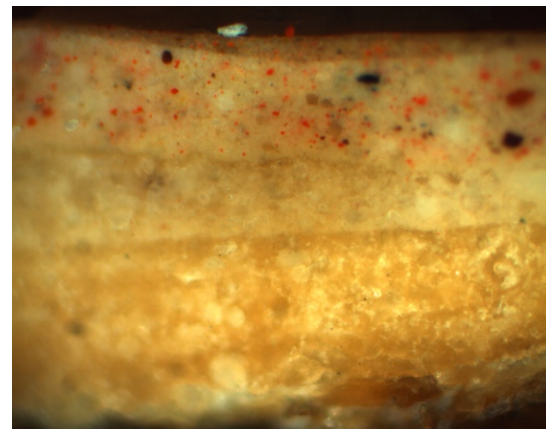
Fig. 10. Fotografía General De donde fueron extraídas las muestras.

Se considero en la toma de muestras que estas tres eran representativas, dadas las características de la técnica de ejecución de la pintura.

Muestra 1 CARNACIÓN



Aumento 200x luz polarizada

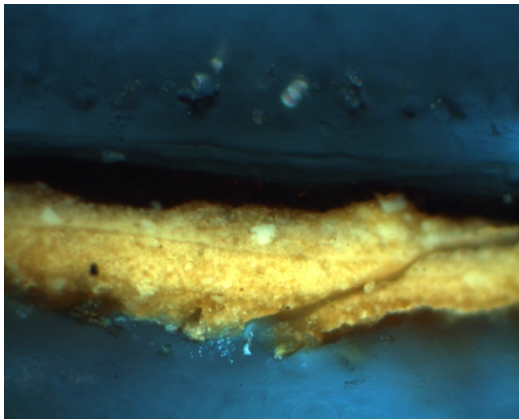


Aumento 500x Luz polarizada

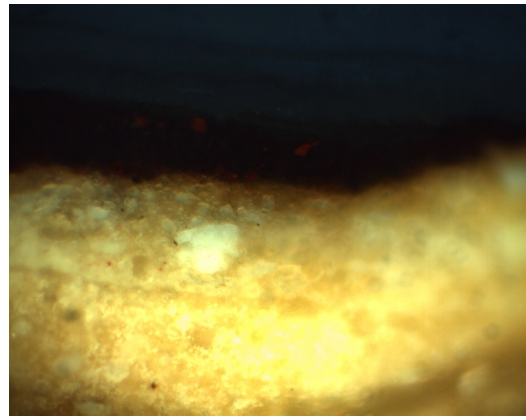
- Descripción de capa inferior a superior

Con estos cortes estratigráficos se puede corroborar que la pintura, está conformada por dos capas de preparación. Una acuosa compuesta por carbonatos y cola. Las partículas allí se observan más claras y la luz entra de una manera contrastante. En la segunda capa se observan las partículas compactas de color blanco -al parecer plomo- amarillento, una tercera capa con granos de pigmento rojo bermellón, blanco, amarillo y granos muy oscuros de rojo en pocas zonas de un espesor considerable y una cuarta capa de barniz. En total son 4 capas estratigráficas de pintura.

MUESTRA 2 PELO



Aumento 200x Luz polarizada

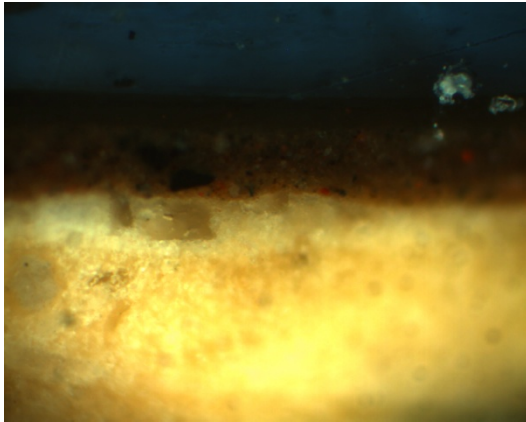


Aumento 500x Luz polarizada

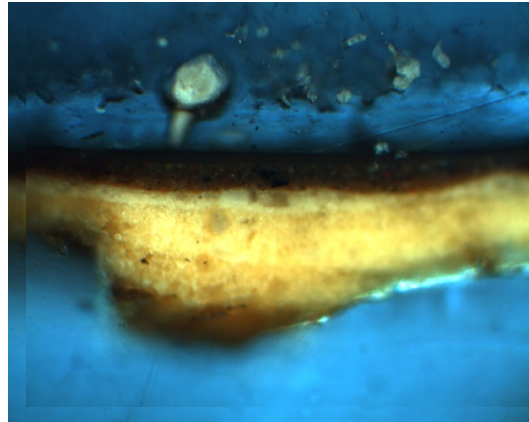
- Descripción de capa inferior a superior

Nuevamente en este corte se nota la presencia de dos capas de preparación, con una estructura muy similar a la muestra 1. Primera capa conformada por carbonato y cola, segunda capa más compacta conformada por blancos –Plomo- en esta muestra y en la capa dos se observan unos cristales de mayor tamaño de color blanco muy translucidos, hay una tercera capa de color muy oscuro que pertenecen a la gama de los tierra para el pelo, y finalmente hay una capa de barniz de grosor medio translucido.

MUESTRA 3 FONDO



Aumento 200x. Luz Polarizada



Aumento 500X luz Polarizada

Descripción de capa inferior a superior

Nuevamente en este corte se nota la presencia de dos capas de preparación, con una estructura muy similar a las anteriores muestras. Primera capa conformada por carbonato y cola, segunda capa más compacta conformada por blancos –Plomo- con algunas partículas o zonas oscuras de color amarillo ocre, una tercera capa de colores tierras con granos de rojo, café oscuro; finalmente una capa delgada de barniz.

Conclusiones del estudio

Teniendo en cuenta las muestras anteriormente analizadas, se puede notar que la capa acuosa de preparación es más gruesa que la capa dos, como se ha mencionado menos compacta y de un color mas amarillento que la oleosa, la cual es compacta homogénea con una granulometría más fina, también es importante destacar que la capa de protección –Barniz- tiene un grosor medio; los colores son fueron puestos directamente sobre el fondo de preparación esto es muy evidente sobre todo en todos los colores: carnaciones, fondo y pelo.

2. ESTADO DE CONSERVACION Y DIAGNOSTICO

i. PROBLEMÁTICA PRINCIPAL

Roturas, pérdidas-MERMAS- y oxidación del soporte principal, especialmente en las zonas del rostro de la pintura, ocasionada por golpes y/o una manipulación inadecuada.

2.1 BASTIDOR

a. ESTRUCTURA



Fig. 11. Fotografía General Bastidor

- | | |
|----------------------|-------------|
| • Formato | Rectangular |
| • Material | Madera pino |
| • Número de miembros | Cuatro |
| ❖ Perímetro | Cuatro |
| ❖ Internos | No presen |

- Dimensiones

| | |
|----------------------|---------|
| ❖ Ancho | 7 cm |
| ❖ Espesor 1 | 2cm |
| ❖ Espesor 2-Interno- | 1.6 |
| ❖ Alto | 93cm |
| ❖ Largo | 74.5 cm |

- Tipo de ensamble Caja y espiga a 90 grados
- Construcción Móvil, sin rebaje , con cuñas en los vértices
- Color Natural
- Adiciones No presenta

b. ESTADO MATERIAL

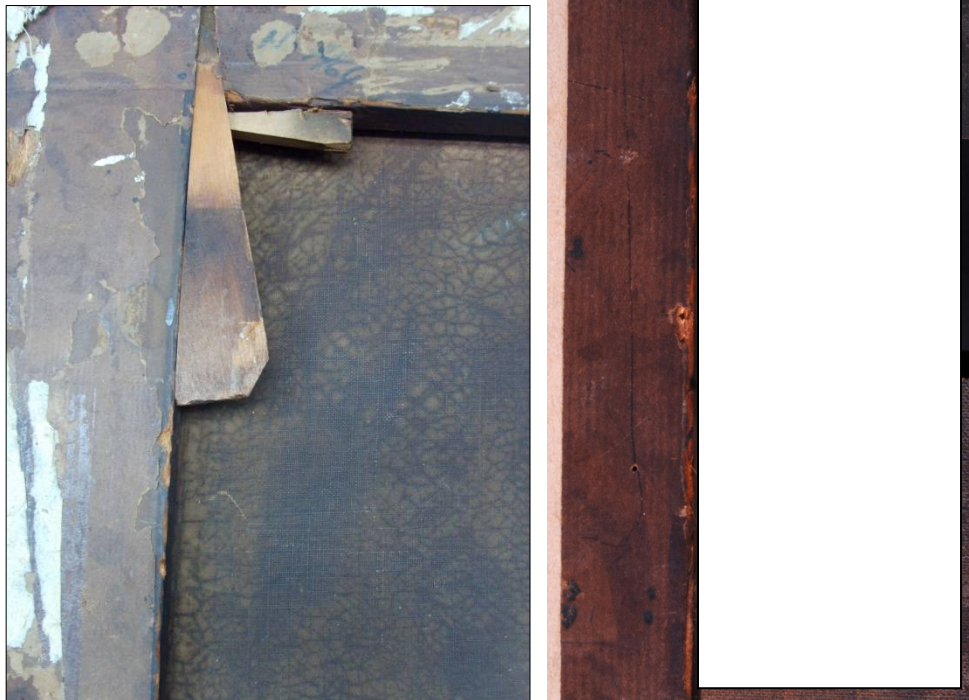


Fig. 12. Detalle del BATIDOR. Nótese la cantidad de papel que tenía el bastidor adherido, y los agujeros de marca de clavos

- Estructura Regular
- Deformaciones Ligero ondulamiento en una de las esquinas
- Roturas Presenta una rotura en uno de los acoples

- Grietas No presenta
- Ataque por agentes biológicos No presenta
- Grado de suciedad Alto
- Sello y/o Inscripciones Presenta una etiqueta adherida con cinta Engomada.
- Mermas Presenta Gran cantidad de agujeros y al parecer donde habían clavos se intensificaron más.
- Observaciones Es un bastidor típico de las pinturas del

siglo XIX Argentinas, la madera al parecer es pino, con aristas vivas, se observa un poco oscurecido y tiene adherido gran cantidad de papel muy oxidado y sobre este se observa otro papel, con el cual se sostenía el marco, de igual forma la madera se encuentra muy deteriorada y con muchos agujeros.



Fig. 13. Detalle estado material del bastidor. Remitirse a ficha Técnica Anexa.

2.2 SOPORTE



Fig. 15. Fotografía General del Soporte Por REVERSO. Antes de la intervención

a. ESTRUCTURA

- Formato Rectangular
- Material Lino – Fabricación Industrial
- Número de miembros uno
- Dimensiones 74.5 cm x 93cm
- Color café oscuro con manchas de suciedad
- Densidad del Tejido Trama : 20 hilos (cm)
Urdiambre: 18 hilos (cm)

- Técnica de Manufactura Probablemente lino de fabricación Industrial
- Tipo de Tejido Tafetán plano 1:1
- Tipo de sujeción al bastidor Sujeción con grapas metálicas
- Adiciones o Eliminación de elementos posteriores: adiciones de alargues perimetrales.
- sellos/inscripciones En el cuadrante superior izquierdo por el reverso, esta adherido un recorte de periódico el cual se encontraba tapado por un parche. En la parte inferior; por el reverso la tela presenta una marca al parecer un sello.

b. ESTADO MATERIAL

- ESTRUCTURA

La tela que sirve como soporte principal presenta Deformaciones: Ondulaciones producto de la pérdida del soporte y adición de parches por el Reverso y pérdida de cuñas del bastidor que terminaron por general pérdida de tensión al soporte principal, es fundamental mencionar la gran cantidad de tajos y roturas que se presentan sobre todo en el cuadrante superior izquierdo, en la zona del rostro.

- Deformaciones¹⁸

Las ondulaciones que se presentan se intensifican más hacia las esquinas y en un alto grado cuando son coincidentes con la mermas¹⁹ del soporte, ya que la tela suelta, sin tensión suficiente provocaron este tipo de daño. –Ver croquis de daños–

¹⁸ Definición. Ver referencia 18. En: La Gran Retirada del Duque de Parma.

¹⁹ Definición. Ver referencia 20. En: La Gran Retirada del Duque de Parma.



Fig. 16. Detalle de deformaciones soporte principal. Coincidentes con mermas de soporte



Fig. 17 Fotografía General y de detalle. Ondulaciones. ESQUINAS y Ondulaciones Por MERMAS

- OXIDACIÓN ²⁰



Fig.18. DETALLES GRADO DE OXIDACION EN EL QUE SE ENCONTRABA LA TELA ANTES DE LA INTERVENCIÓN

El soporte también presenta mucha oxidación y manchas que se intensificaban hacia el centro de la pintura; de igual forma se veían 4 parches adheridos por el Reverso de la tela, 4 bandas perimetrales –refuerzos de borde- los cuales están pegados a la tela original, con un adhesivo sintético.

Como observaciones generales el soporte presenta las marcas por el **anverso** del batidor producto de las aristas sin rebaje de este. La oxidación en un estado tan alto, ha provocado pérdida de flexibilidad y mucha rigidez a la tela.

- Roturas ¹⁸

Este es uno de los daños más graves que presentaba la obra, pues debido a inadecuadas manipulaciones, muchas zonas en su mayoría ubicadas en el cuadrante superior izquierdo, tenían roturas de significativa importancia. –Ver croquis de daños–.

²⁰ Esta patología provoca la pérdida de elasticidad de la tela, que se torna débil y quebradiza, rompiéndose los hilos y apareciendo desgarros en el tejido. (PASCUAL. Eva y PATIÑO.Mireia, 2002, pág. 32)

¹⁸ Definiciones. Ver referencia 19. En: La Gran Retirada del Duque de Parma.



Fig. 18 Detalles de las Roturas de la pintura por el reverso

- TAJOS

Intensificados en el cuadrante superior izquierdo, los cuales eran de gran tamaño



Fig. 19 Detalle zonas de Tajos.

- Manchas. Se intensifican sobre todo hacia el centro de la pintura.



- Intervenciones anteriores presenta 4 alargues perimetrales, y parches por el reverso.

2.3 BASE DE PREPARACIÓN

c. Estructura

- Material de Carga presenta dos capas
Al parecer carbonato – Blanco de Plomo
- Médium Al parece es acuoso - oleoso
- Número de capas DOS – la primera acuosa más gruesa
La segunda oleosa más delgada que la primera
- Color Blanco amarillo BEIGE – Blanco claro



Fig. 20 Detalles de la capa de preparación. BORDE DE LA TELA.

d. ESTADO MATERIAL

- **Merms** coincidentes con las pérdidas de soporte y presenta otras pequeñas que no son coincidentes con las pérdidas del Soporte, en una escala muy reducida.

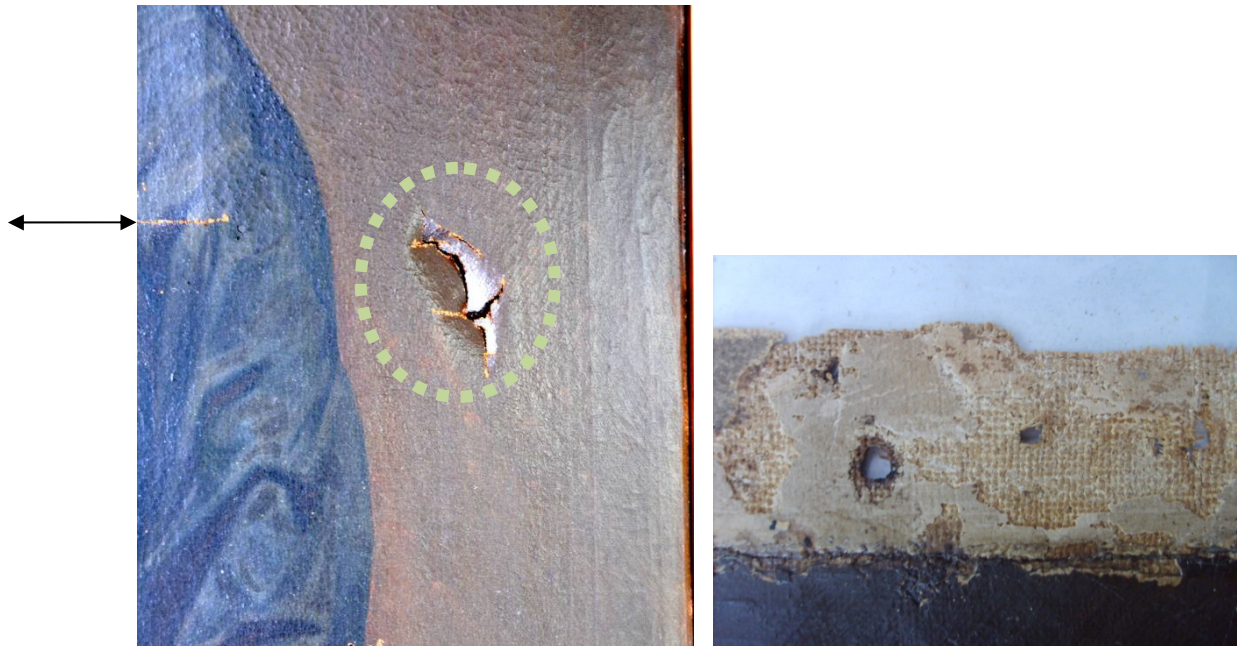


Fig.21. Detalle desprendimientos de capa de fondo

- **Desprendimientos** son muy escasos y los que existen son pequeños

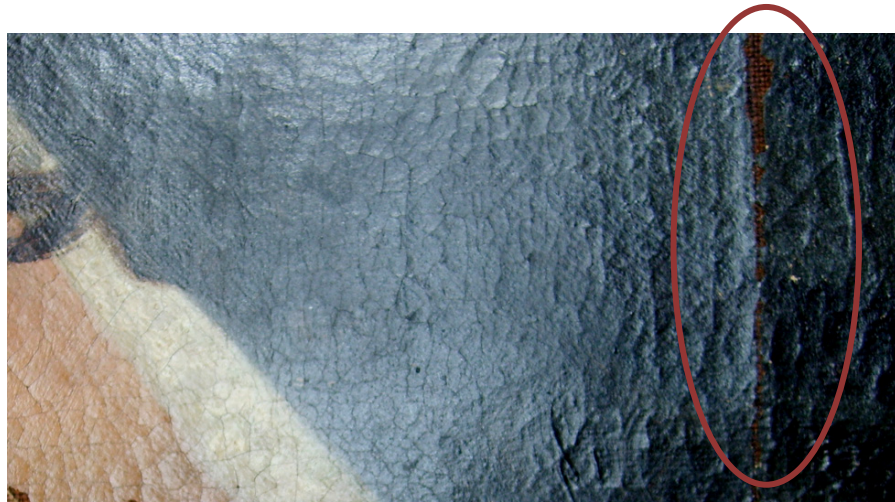


Fig.22



Fig.23 Detalle de Grietas de antigüedad

- Grietas:

Uniformes y continuas a manera de red de polígonos homogéneos, hay que destacar estas se hacen más juntas hacia el centro y mas separadas a los extremos justo donde la tela descansa sobre el bastidor.

- Cohesión Buena
- Adhesión Buena
- Intervenciones anteriores No presenta.

2.4 CAPA PICTORICA

- Médium Oleoso
- Efectos ópticos y Veladuras Veladuras en las zonas de rostro y manos en algunas zonas del ropaje.
- Mermas Coincidentes con las mermas de soporte
- Desprendimientos Los que se observan son escasos, se presentan cazoletas, en la zona central que corresponde al ropaje de la figura principal

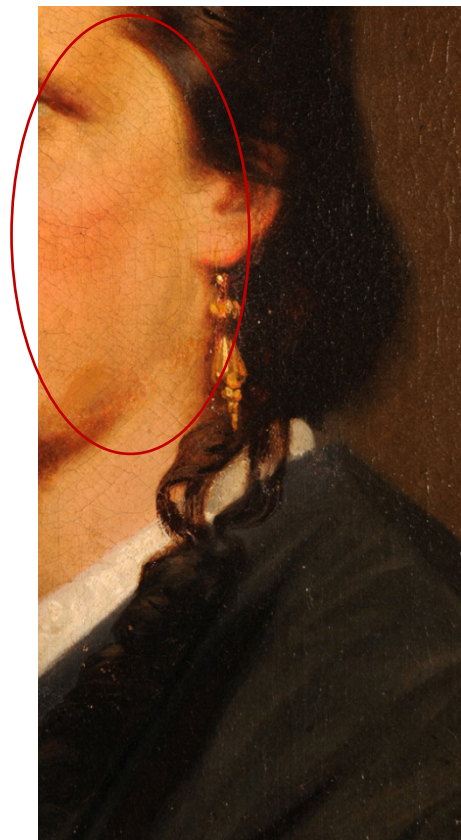
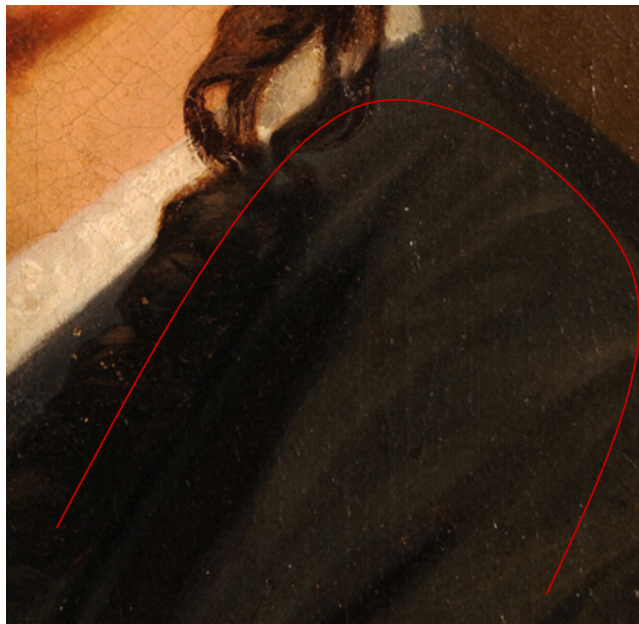


Fig. 24. Detalles. Nótese las capas de veladuras del ropaje y rostro.

- Grietas /localización En general coincidentes con las del fondo
- Forma Son uniformes, continuas a manera de red de poligonos, se hacen más juntas hacia el centro y mas separadas a los extremos justo donde la tela descansa sobre el bastidor, posiblemente debido a que la madera ejerce una amortiguación en la absorción de la humedad ambiental protegiendo la tela.

Fig. 25. Detalle de grietas Reverso

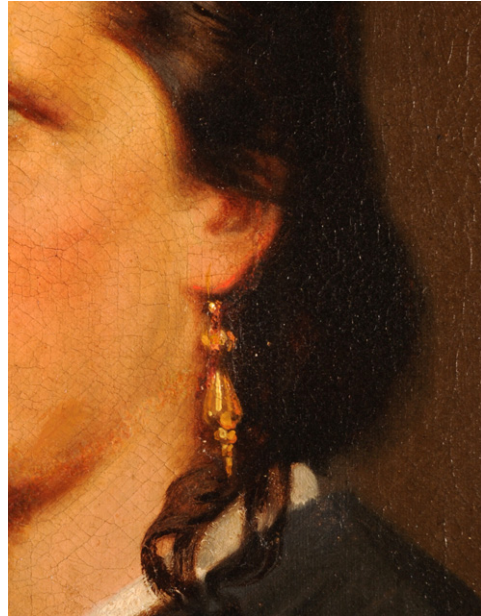
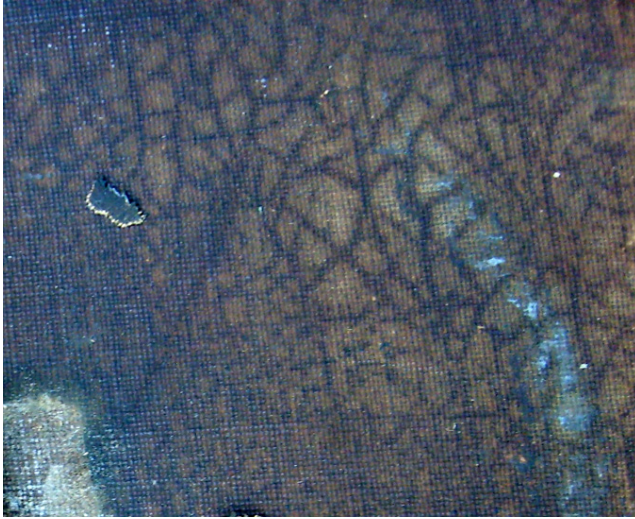


Fig. 26 Detalle de Grietas Anverso

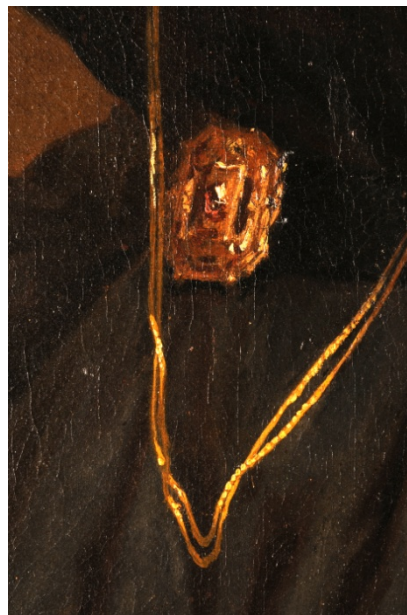
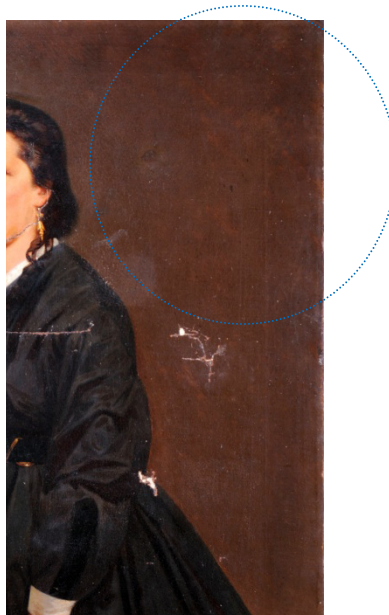


Fig. 27 Detalle de Grietas Anverso

- Adhesión al fondo Buena
- Cohesión Buena
- Abrasión No se observa
- Ampollas observan ampollas en el cuadrante superior justo donde había un parche esto debido probablemente a exceso de calor en la zona.
- Cazoletas No presenta
- Pulverulencia No presenta
- Alteración cromática. Amarillamiento en general por efecto de la película protectora –Barniz-

2.5 CAPA DE PROTECCIÓN

| | |
|---------------------------|------------------------|
| Especie | Probablemente Resinoso |
| Acabado | Brillante |
| Color | Amarillo |
| Oxidación | Amarillamiento general |
| Oscurecido | Homogéneo |
| Intervenciones anteriores | No presenta |
| Suciedad superficial | Por toda la extensión |



2.6. MARCO



Fig. 28 Marco de la obra, El círculo señala la placa que contenía del marco.
Nótese leyenda de placa lado derecho

a. Estructura

Marco de varilla Italiana mediana (1), con acople de varilla pequeña interna (2) y suplemento lateral, el suplemento lateral (2) dorado al agua en oro con patina muy delgada y la varilla mediana (1) dorada a la hoja y patina oscura.

- Dimensiones

| | | |
|---------------|---------|----------|
| ➤ Varilla(1) | Alto | 111.5 cm |
| | Ancho | 93 cm |
| | Espesor | 7 cm |
| ➤ Varilla (2) | Alto | 96.5 cm |
| | Ancho | 78 cm |
| | Espesor | 3 cm |

b. Sistema de colgado

Presenta 2 argollas laterales (una en la derecha, otra en la izquierda) metálicas fijadas, a 36 cm del borde superior del marco donde a cada lado se fijo un cordón metálico para ser colgado; el bastidor se encontraba fijo al marco con clavos distribuidos uniformemente.

Como característica a resaltar el marco presenta una placa en la parte inferior hacia al centro que dice **JUAN MANUEL BLADES “Retrato de la Señora de Talamaz” 1880.**

El estado material de marco era muy bueno, no presentaba ni roturas, ni daños biológicos.

3. PROPUESTA DE INTERVENCION

| | |
|------------------------|-----------------|
| ➤ FECHA DE INICIO | 18 DE AGOSTO |
| ➤ FECHA DE TERMINADO | 30 DE NOVIEMBRE |
| ➤ REALIZACION | DILSARODRIGUEZ |
| ➤ REGISTRO FOTOGRAFICO | DILSA RODRIGUEZ |

3.1 PASOS GENERALES DE LA INTERVENCION

- i. Registros fotográficos
- ii. Examen Organoléptico
- iii. Toma de Muestras
- iv. Exámenes científicos
- v. Diligenciamiento Ficha clínica

ORDEN DE EJECUCIÓN DE LA PROPUESTA

- a. Fijación con cinta engomada de roturas y partes sueltas
- b. Retiro del marco
- c. Fijación²² localizada por el anverso con lámpara infrarroja y cola de conejo²³.
- d. Retiro de parches por el reverso mecánicamente

- e. **Arreglos estructurales del soporte**
 - i. Realización de puentes con hilos, papel japonés²⁴ y mowilith²⁵ B 501 disuelto en agua
 - ii. Realización de incrustaciones con tela de la misma densidad, Con mowilith B501 y papel japonés (teniendo en cuenta trama y urdiembre).
 - iii. Unión del borde al resto de la estructura donde se encontraba suelto con puentes de hilo y papel japonés y mowilith. Realización de incrustaciones del borde.

²² La fijación es el tratamiento mediante el cual, se adhieren los posibles desprendimientos que pueden presentar las capas de un cuadro y consiste en introducir adhesivo bajo la zona a fijar, o entre partes desprendidas, asentándolas posteriormente. (PASCUAL. Eva y PATIÑO.Mireia, 2002, pág. 108)

²³ Definición. Ver referencia 22 En. La Gran Retirada del Incomparable Duque de Parma.

²⁴ Definición. Ver referencia 23 EN. La Gran Retirada del Incomparable duque de Parma.

²⁵ Definición. Ver referencia 27 En: La Gran Retirada del Incomparable Duque de Parma.

f. **Limpieza química de Anverso**

- i. Tolueno e Isopropanol 50: 50
 - ii. White Spirit 25:75
 - iii. Acetona y Aguarrás 50:50
-
- g. Primer estucado y nivelación de masillas.
 - h. Velado de protección con papel kraft y engrudo de harina.
 - i. Limpieza de reverso con bisturí en sentido de la trama y urdiembre.
 - j. Reentelado con Beva film y tela de lino en la mesa caliente y de baja presión.
 - k. Arreglos y adecuación del bastidor original.
 - l. Nivelación de masillas
 - m. Barniz de retoque con barniz Dammar disuelto en xileno. Para la aplicación de este barniz se utilizo brocha
 - n. Montaje en el bastidor Original
 - o. Reintegración cromática con colores Maimeri y Gamblin. Con puntos y veladuras
 - p. Barnizado localizado con aerógrafo con Dammar disuelto en xileno
 - q. Ajustes final de color
 - r. Barnizado final con Dammar y xileno, aplicado por medio del método de pulverización.
 - s. Montaje en el marco Original.

4. TRATAMIENTO A SEGUIR

a. BASTIDOR

i. PROPUESTA

Problemáticas que presentaba el bastidor

El bastidor presentaba un acople roto, mucha suciedad producto de las sucesivas capas de papel que se encontraban adheridas a este, incrustación de clavos viejos y oxidados lo que ya había provocado muchos agujeros a la estructura. Sin embargo era importante conservar el bastidor original de la pintura por esta razón se decidió empezar un proceso de restauración.



Fig.28 Detalle del bastidor. Nótese ensamble, cuñas. La gran cantidad de agujeros y Restos de papel oxidado y adherido

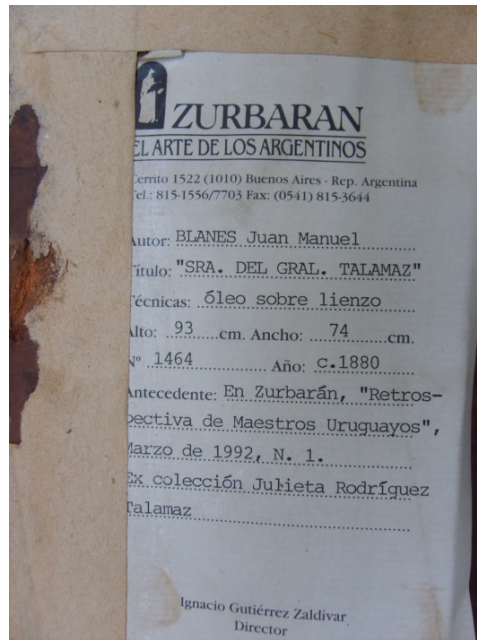
ii. PASOS DE LA INTERVENCIÓN:

Retiro de la ficha anexa que tenía el bastidor

- Retiro de papel oxidado, que tenía adherido el bastidor.
- Retiro de los clavos oxidados
- Arreglo del acople roto
- Lijado del bastidor
- Hechura de cuñas faltantes y adecuación de las conservadas
- Encerado de protección.

iii. INTERVENCIÓN

Como primera medida se procedió a retirar la ficha que se encontraba anexa al bastidor para esto el papel se humectó controladamente, con agua destilada. Se puso algodón a manera de compresas sobre la cinta engomada y como el pegamento de la cinta es a base de cola, resulto sencilla la remoción de esta etiqueta. Posteriormente se puso en su sobre cerrado para ser guardada y ubicada en la obra una vez se concluyera con el proceso de restauración.



**Fig.29. Ficha que Tenia el bastidor.
Se removió con agua destilada a manera de compresas**

- Retiro de papel Oxidado del bastidor /clavos oxidados /lijado bastidor

Se retiraron en principio mecánicamente los restos de papel que cubrían esta estructura; de la misma forma se retiraron los clavos viejos que ya estaban oxidados y posteriormente con ayuda de una lijadora eléctrica se termino de retirar los restos de papel del bastidor, se redondearon las aristas que en un principio eran vivas, lo cual causo algunos deterioros a la obra, de esta manera los 4 elementos constituyentes del bastidor quedaron en condiciones optimas para ser nuevamente tensada allí la tela.



Fig.30 a la izquierda se observa un detalle del bastidor una vez retirado el papel
A la derecha un detalle del bastidor antes y después de ser lijado

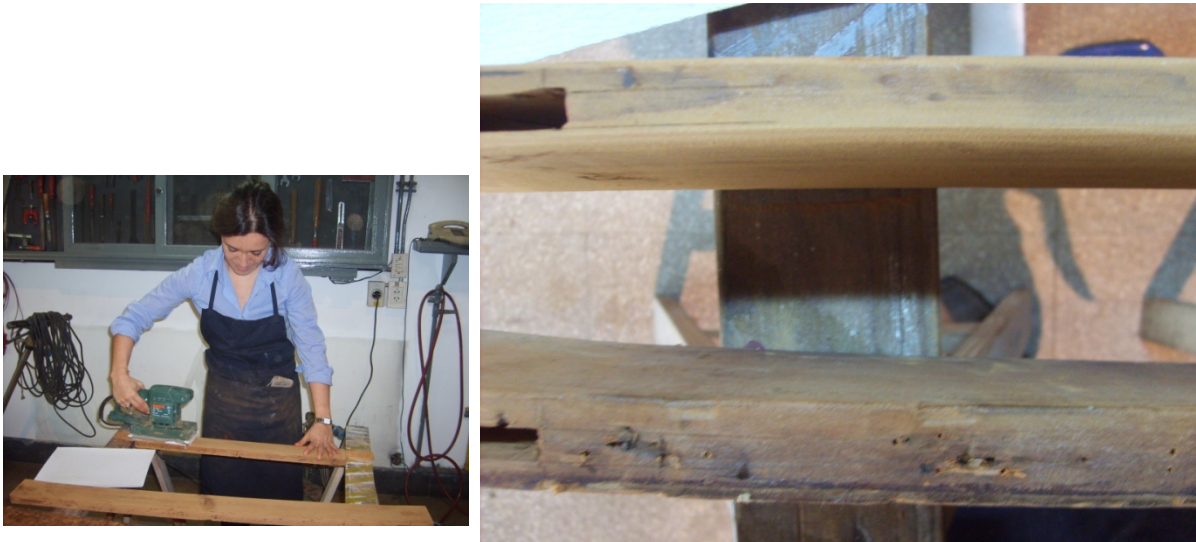


Fig.31 Imágenes del proceso de lijado eléctrico. Detalle de antes y después de ser intervenido

Tanto la figura 30 como 31, permiten apreciar el cambio, Antes y Después del bastidor una vez retirados los elementos extraños: papel y clavos. Finalmente con el proceso de lijado se termino de emparejar la superficie del bastidor y como se observa en el detalle de la fig.31 se redondearon las aristas internas para evitar daños a la obra.

- Arreglo de acople roto

Como uno de los acoples se encontraba roto, se procedió a pegarlo para esto se utilizó cola blanca PVAc²⁶ y una prensa de madera. Esta cola es de gran fuerza adhesiva y buen envejecimiento, por esto se decidió utilizarla, como se requería que el bastidor en esta esquina quedara muy bien adherido para lograr la estabilidad de la estructura, primero se limpiaron las superficies a pegar, se dejaron secar por un espacio de 5 minutos y posteriormente se unieron, para asegurar una buena liga, entre las partes se puso una prensa de madera aproximadamente por dos horas. Los resultados fueron óptimos logrando una buena consolidación.



Fig.32. Izquierda limpieza de las superficies. Derecha. Cada parte con cola

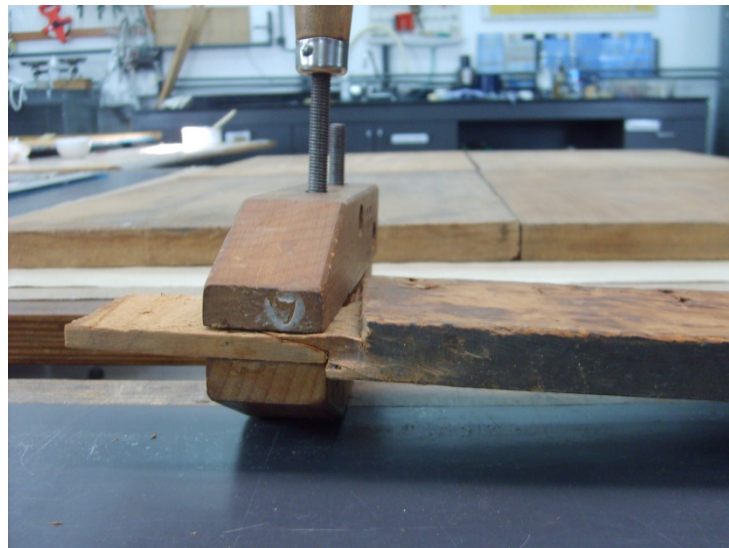


Fig. 33. Acople con prensa para asegurar la adherencia

- Encerado del bastidor /Aspecto final del Bastidor.

²⁶ Definición. Ver referencia 27. En: La Gran Retirada del Duque de Parma.

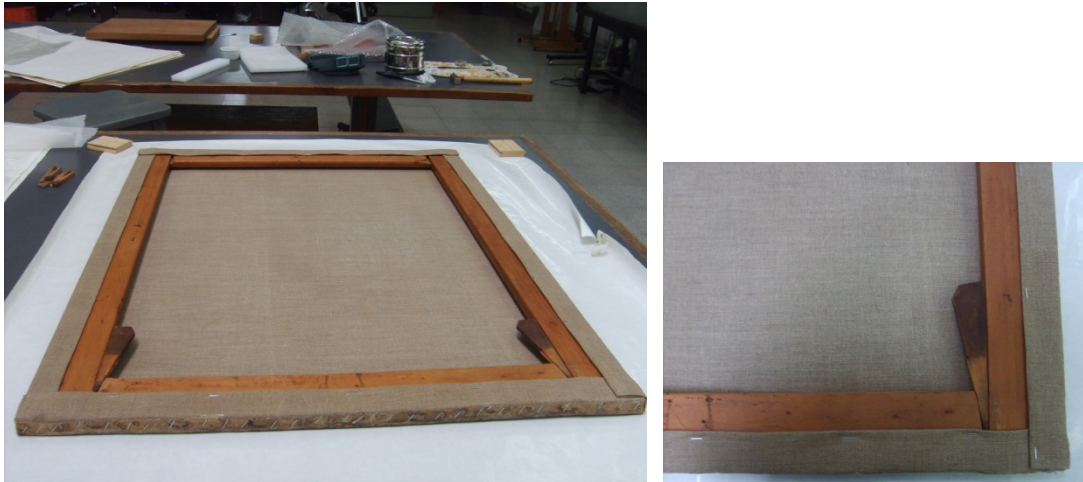


Fig. 33 Aspecto final del bastidor. Detalle con cuñas

Como acabado final se dio una capa de cera natural, con el fin de proteger, la madera. La cera incolora resalto el color original y dio un acabado, homogéneo a la estructura. Observar figura 33.

- b. SOPORTE**
- i. PROPUESTA**

Problemática que presentaba el soporte

Roturas, pérdidas, oxidación y mermas, especialmente ubicadas en las zonas del rostro de la pintura cuadrante izquierdo superior - ver croquis de daños-, ocasionadas según datos de la propietaria por golpes y/o una manipulación inadecuada. Según el diagnóstico inicial, este es el daño más grave que presenta la obra.

Fijación provisional de la pintura por el Anverso: Es indispensable fijar provisionalmente la tela por el anverso, con cinta de papel engomada con –cola- ya que las múltiples roturas, tajos, mermas y tramos separados ocasionan que el soporte sea incontrolable.

Retiro de parches por el reverso: Es importante retirar estos parches, para que el soporte se relaje; pues estas intervenciones están ocasionando mucha rigidez a la tela.

Arreglos estructurales

Realización de puentes con hilos impermeabilizados: como la tela esta suelta en muchos tramos, es indispensable restituir el soporte faltante, para así tener continuidad en la totalidad de la superficie.

Injertos: las roturas de gran tamaño deben ser restituidas, se propone hacer injertos a la unión viva con tela de características similares, con la idea también de dar continuidad al soporte.

Limpieza de Reverso: dada la presencia de suciedad superficial por el reverso, manchas, se propone realizar una limpieza mecánica con bisturí al soporte principal, pues por la gran cantidad de mermas y oxidación de la tela, esta debe ser reentelada, por eso hay que tener una superficie limpia, con el fin de que el adhesivo por contacto utilizado, una las dos telas correctamente.

Reentelado: Teniendo en cuenta la cantidad de tajos y roturas de la tela-mermas-; hace que esta se comporte como una estructura frágil, razón por la cual es necesario someterla a un proceso de Reentelado que contribuya con la conservación de la pintura. Para esto se propone el uso de Beva film y tela de lino de características similares a la original.

ii. PASOS DE LA INTERVENCIÓN

- Fijación provisional de la pintura por el Anverso
- Retiro de marco
- Retiro de parches por el reverso
- Realización de puentes con hilos impermeabilizados
- Injertos
- Retiro de bastidor
- Retiro de bandas perimetrales – Arreglo de Borde-
- Velado de protección
- Limpieza de Reverso
- Reentelado
- Tensado en el bastidor con grapas metálicas

iii. INTERVENCION

- Fijación Provisional por el Anverso

Como primera medida se estableció que lo más importante era tratar de unir la tela provisionalmente, pues esta, se había encogido debido a los tramos tan grandes de tajos y mermas²⁷, al cabo del tiempo los bordes de tela no se podían juntar – se convirtió en una tela con muchas piezas sueltas-; Se decidió por lo tanto, ir estirando la tela hasta lograr que se relajara, esto se realizó ejerciendo presión con las manos de manera cuidadosa y con peso, por medio de almohadillas que se iban distribuyendo de manera uniforme sobre el anverso de la obra. Resulto

²⁷ Definición. Ver referencia 20. En: La Gran Retirada del Incomparable Duque de Parma

complicado el proceso dado que las múltiples roturas, tajos, mermas –piezas sueltas- hacían incontrolable el soporte, es importante destacar que la pintura no se veía en un primer momento ya que la capa pictórica estaba en buenas condiciones, y aun se necesitaba observar si la tela se estaba uniendo correctamente, por otro lado es **fundamental destacar que estas cintas engomadas, en este caso en particular se utilizaron por el anverso, pues era necesario realizar los arreglos estructurales de reverso; también era necesario que el dibujo del retrato quedara bien cuadrado; una ventaja en esta obra con respecto a este procedimiento, es que la capa pictórica estaba en excelentes condiciones, sin embargo es un proceso riesgoso que solo debe ser manejado por un restaurador experto.**



Fig.34. almohadillas con peso para ayudar acercar la tela



Fig. 35. Imagen cinta engomada una vez concluido el proceso de fijado.

Finalmente y logrando que en muchas zonas las piezas sueltas de la tela, alcanzaran a unirse; se fueron colocando trozos de cinta de papel engomada cortada en tiras pequeñas de aproximadamente 5 cm. y con los bordes irregulares para evitar que se marquen por en el anverso, previamente mojadas en agua destilada para activar el adhesivo; los trozos de cinta se fueron colocando en sentido horizontal y vertical, asemejando la trama y urdimbre del soporte, y además teniendo en cuenta la presión que debía ejercer cada tramo de cinta con el fin de seguir uniendo aun mas las partes sueltas de la tela. Finalmente las piezas de pintura que estaban totalmente sueltas, se fueron uniendo de la misma manera; así se logro por fin tener el soporte controlado, cada parte y tramo suelto provisionalmente se encontraban fijos. Una vez terminado este proceso se retiro el Marco, el cual no presentaba mayores complicaciones.

Una vez concluido el proceso de unir las partes se determino que resulto de mucha importancia, ya que la idea es lograr que tanto las partes sueltas y tajos consigan unirse en este primer momento adecuadamente, es decir, que las mermas de soporte sean mínimas.

La idea es recuperar lo máximo posible de tela original para evitar posteriores añadidos de soporte.

- Retiro de Marco. Se retiro sin mayores complicaciones.
- Retiro de parches²⁸ del Reverso

Posteriormente, mecánicamente y en forma tangencial al soporte se retiraron dos parches que se encontraban en la tela producto de intervenciones anteriores, estos hacían que la tela estuviera rígida, ocasionando más daños y deformaciones. Para llevar a cabo este procedimiento se utilizo un bisturí con cuchilla gastada y una espátula plana que ayuda a desprender.



Fig.36. Detalle de los parches que se encontraban en el Reverso de la tela.

²⁸ Definición. Ver referencia 25. En: La Gran Retirada del Incomparable Duque de Parma

Concluyendo estas adiciones se retiraron relativamente fácil del soporte, de esta manera se ayudo a que la tela se siguiera relajando, logrando un poco de flexibilidad a la misma. Aunque el grado de oxidación no permitía unos resultados óptimos.

- Realización de puentes con hilos²⁹ impermeabilizados/Unión de tajos con papel japonés y mowilith B501

Como primera medida se determino realizar tres tipos de arreglos estructurales uno solamente donde se llevo a unir la tela con puentes de papel japonés, mowilith B501 y espátula caliente, otro donde la tela no alcanzo a unirse del todo y por tanto hubo que ponerle hilos de los bordes de la tela

Original para rellenar los espacios faltantes de la tela y otro donde los rotos eran de mayor tamaño y hubo que unir el soporte mediante injertos a la unión viva con tela de la misma o menor densidad.

Arreglo 1. en las zonas donde solo había tajos sin faltantes de soporte se procedieron a unir las partes con puentes de papel japonés. Mowilith disuelto en agua hasta lograr una consistencia muy ligera del adhesivo y espátula caliente, para este proceso era importante tener en cuenta que el adhesivo utilizado tuviera la consistencia y cantidad adecuada, de lo contrario podría llegar a quedar un exceso formando un cordón que se podría marcar por el anverso en el momento del reentelado.



Fig.37. Reverso. Detalle de puentes con papel japonés y Mowilith B501

Arreglo 2. En este tipo de arreglo hubo que unir las partes de la tela rota mediante hilos muy delgados que fueron sacados con mucho cuidado de borde la pintura original y posteriormente

²⁹ En aquellos casos en el que el desgarró o rotura compromete la pérdida de material es posible realizar injertos mediante soldadura de hilos que se extraen de la zona de la tela situada en el bastidor. (PASCUAL. Eva y PATIÑO.Mireia, 2002, pág. 91)

impermeabilizados, con Mowilith B501, dado que existían faltantes de soporte muy delgados, estos hilos se pusieron uno a uno tratando que coincidieran con la trama y urdiembre de la tela, también se unieron con puentes de papel japonés y mowilith B501 disuelto en agua y con la ayuda de la espátula caliente se activo el pegamento. Evitando al igual que en el procedimiento anterior exceso de adhesivo.



Fig. 38. **Reverso y Anverso** una vez puestos los hilos en los faltantes de soporte



Fig.39. Realización puentes con hilos y papel japonés. Detalle del proceso.

Concluyendo

Es importante destacar, que la unión de estas mermas, mediante los puentes de hilo ayudó a fijar parcial y puntualmente las zonas dañadas, sin embargo se requiere de un refuerzo posterior más fuerte, como el reentelado total de la pintura.

- **INJERTOS³⁰**

Arreglo 3. Para este tipo de arreglo hubo que unir la tela por medio de injertos de mayor tamaño, ya que los faltantes de soporte eran más grandes que los anteriores, en este caso se utilizó una tela de las mismas características de la obra original; previamente impermeabilizada. Para sustituir los rotos. Igualmente que los dos procedimientos anteriores se unieron el injerto por medio de puentes de papel japonés, mowilith y espátula caliente. Teniendo en cuenta la trama y urdiembre de la tela original, el tipo de injerto que se utilizó fue a unión viva, es decir, que fuera del tamaño exacto del roto. Para la impermeabilizar la tela se utilizó Mowilith B501 rebajado en agua en una proporción 3:1.

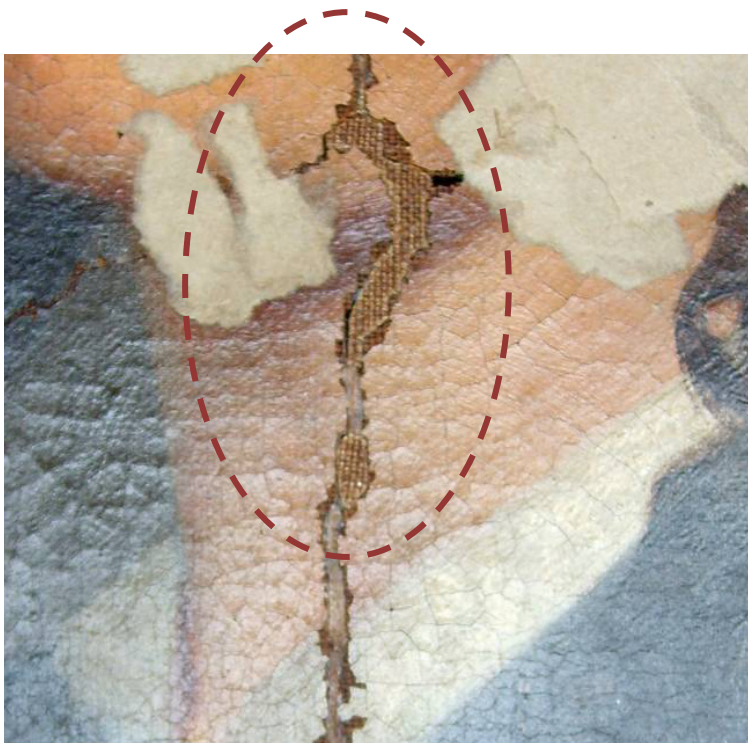


Fig. 40. Detalle de Injertos

³⁰ Definición. Ver referencia 26. En. La Gran Retirada del Duque de Parma.



Fig. 41. Imagen final de injertos e hilos se logro sustituir el soporte en un gran porcentaje.
ANVERSO



Fig. 42 REVERSO INJERTOS YA REALIZADOS.

- Retiro de Bastidor



Fig. 43. Retiro de bastidor.

Una vez terminados los arreglos estructuras, se procedió a retirar el bastidor original, con el objeto de seguir con el arreglo del soporte, pues se encontraba una intervención anterior, que debía ser retirada.

Retiro de bandas perimetrales/Refuerzos Laterales³¹

Retirado el bastidor, se procedió a retirar las bandas perimetrales de forma mecánica y en forma tangencial al soporte, de esta manera se pudo observar que el borde original en muchos tramos se encontraba roto o suelto del resto de la pintura, con mucha suciedad acumulada y gran cantidad de adhesivo sintético, al parecer el utilizado para pegar estos refuerzos. Siendo evidente este deterioro se unió nuevamente el borde a la tela mediante puentes de papel japonés e hilos con mowilith B501, de la misma manera presentaba gran cantidad de mermas, dejadas por las puntillas con que estaba unido antes de esta intervención, para esto se realizaron injertos en la mayoría de los hoyos y los faltantes del borde original. Para realizar estos procedimientos se utilizó papel japonés, mowilith muy disuelto en agua, hilos de la tela original y tela para injertos con característica similares a la original.

³¹ Los refuerzos laterales también llamados bandas, son una alternativa al reentelado. Se emplea en aquellas ocasiones en que el cuadro tiene que tensarse y presenta un margen demasiado estrecho.



Fig.44. Retiro de bandas y Detalle del estado de los bordes
De la tela original de la pintura

las imágenes de la figura 44, dejan ver con mayor detalle, lo que se rebeló en el momento de retirar las bandas, es importante ver en el detalle la acumulación de adhesivo que presentaba la tela de la misma forma los hoyos dejados por los clavos con los que estaba unida la tela al bastidor original.



Fig.45 Detalle del borde sin la acumulación de adhesivo y estado del borde original

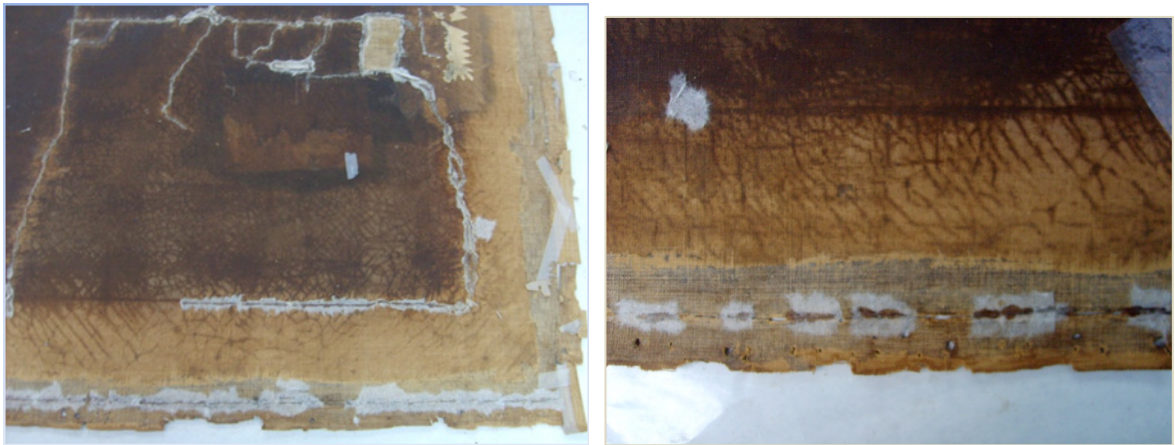


Fig. 46 Detalles del Proceso de Arreglo estructural el borde

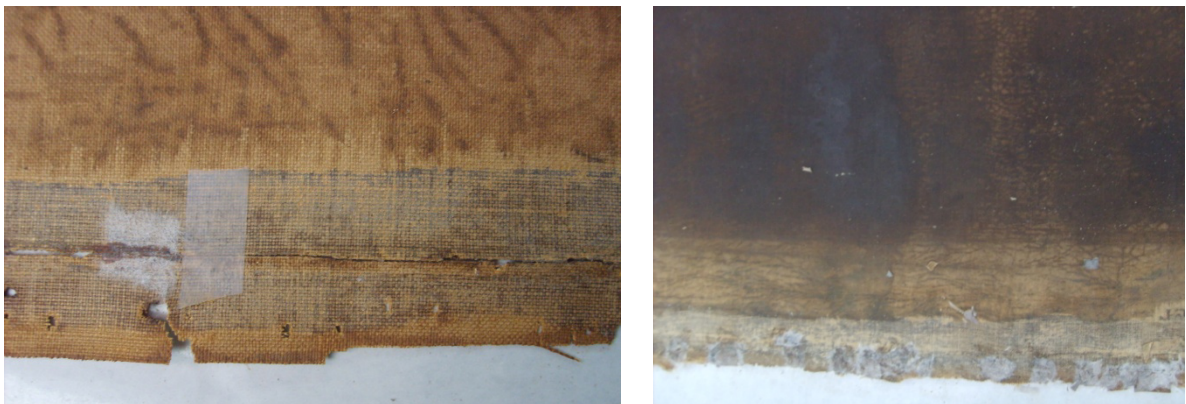


Fig. 47 Detalles Proceso de Arreglo estructural del Borde

En conclusión, el papel japonés, y el adhesivo empleado proporcionan un buen acabado y estabilidad a estas zonas sueltas, sin embargo hay que tener en cuenta que el exceso de pegamento pueden ocasionar cordones rígidos que en el momento del reentelado que producirían marcas en el anverso, de ahí la importancia de una preparación muy diluida y aplicación cuidadosa, solo aplicar adhesivo en la zonas estrictamente necesarias.

Gracias a la orientación de las fibras del papel japonés –en todos los sentidos- este es un material muy compatible con la tela que le ayuda a trabajar zonas complicadas sin interferir en la conservación de los soportes.

- **Velado de protección.**

Este procedimiento se explicara en detalle cuando se hable de las intervenciones a la capa pictórica, sin embargo era indispensable mencionarlo en este apartado ya que antes de realizar la limpieza de borde se velo el cuadro con el fin de proteger la capa pictórica de la obra.

- **Limpieza de Reverso**

Como se señalo anteriormente una vez velado el anverso de la pintura se procedió a realizar la limpieza de reverso, la cual se hizo con bisturí y en seco, teniendo en cuenta la direccionalidad de la trama y urdimbre de la tela.

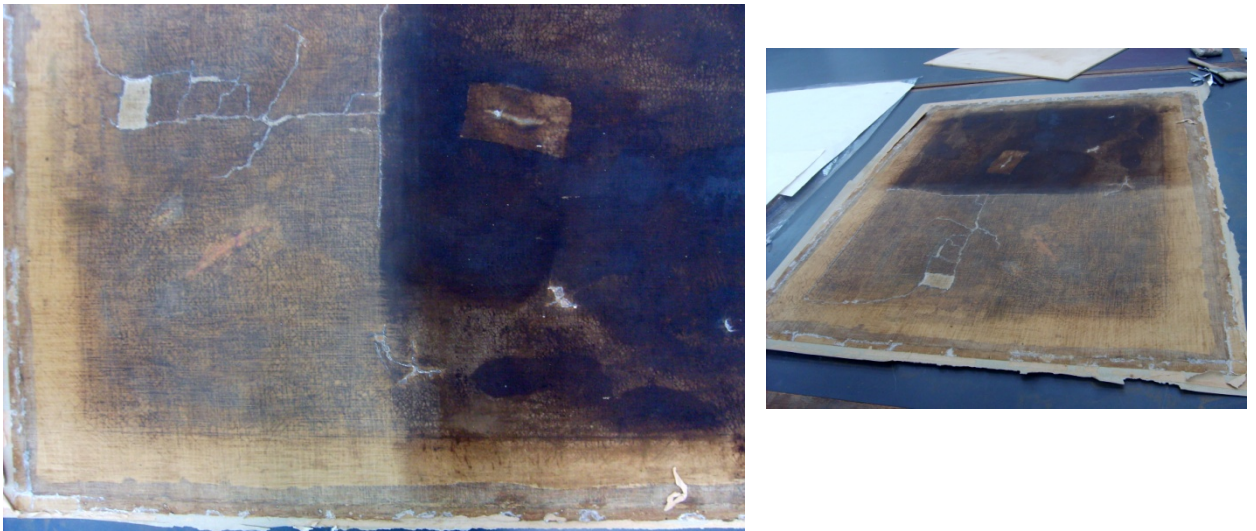


Fig. 48 Proceso de limpieza Mecánica de reverso Mitad Limpio- Mitad Sucio

Es importante destacar que este proceso de limpieza es fundamental, ya que posteriormente la obra se someterá al proceso de reentelado, razón por la cual la superficie debe estar completamente limpia para que así el adhesivo se pegue de manera adecuada.



Fig. 49. Detalle del sello que se encontró por el Reverso de la tela
Efectuando la limpieza

Este proceso fue interesante ya que se encontró una inscripción muy particular en la que se alcanzaba a leer algo como **MOTINIER**. Al parecer puede ser un sello propio del fabricante de la tela. A ciencia cierta esta información no se pudo corroborar con los archivos existentes, ya que no aparece ninguna referencia de la mencionada inscripción

- **REENTELADO³²**

Una vez limpio el reverso la obra, está ya se encontraba lista para el proceso de reentelado; a pesar de haber realizado los arreglos estructurales correspondientes, era necesario hacer este proceso, ya que la gran cantidad de tajos, rotos y el alto grado de oxidación de la tela hacía necesario que la obra fuera reforzada por el reverso.

Antes del reentelado se alisto tela de lino de características similares en cuanto a densidad a la original, para llevarlo a cabo se tensó la tela en el bastidor rigamonti, se decatisó³³ con agua caliente y cepillo para retirar el apresto.

³² Cuando el lienzo original se encuentra en pésimas condiciones y pelagra la conservación de la pintura es necesario recurrir a la técnica del entelado, conocida también como forración o reentelado.

³³ Definición. Ver Referencia 29. En: La Gran Retirada del Incomparable Duque de Parma

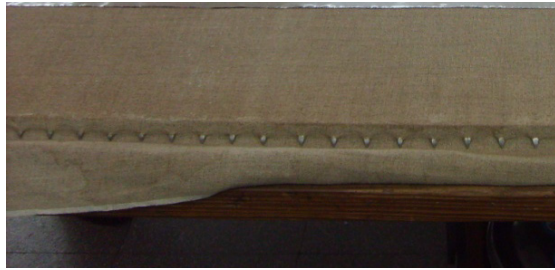


Fig. 50. proceso impermeabilización nueva tela. DETALLE enganche de la tela al bastidor
Rigamonti

Una vez seca se impermeabilizo con mowilith B501 disuelto en agua en una proporción 3:1, se aplicó con brocha, se dejó secar, ya seca la tela, se lijo para eliminar las posibles imperfecciones ocasionadas por la impermeabilización. Lista la tela nueva y la obra preparada para el reentelado se calco el Beva film³⁴ teniendo en cuenta las dimensiones exactas de la obra original.



Fig. 51. Calco del Beva film y fijación provisional con plancha

³⁴ También se puede emplear en forraciones, activándolo con calor y vacío, e incluso con bajas temperaturas de 40 o 50 grados centígrados. (CALVO. Ana, 2002, pág. 214)



Fig.52. El Beva una vez calcado sobre la tela. Nótese la posición de la pintura y protección que se puso para evitar que los empastes se aplastaran con el proceso de reentelado.

El adhesivo se puso provisionalmente a la tela nueva con plancha tibia, luego la obra fue puesta sobre el Beva film, se paso a la mesa térmica y de succión previamente preparada, (pues se limpio con alcohol para evitar los restos de suciedad que pudieran marcarse al anverso de la pintura en el proceso). La mesa caliente y de succión funciona mediante dos mecanismos el calor y el vacío. El calor hace que el Beva film funda a una temperatura de 70 grados centígrados aproximadamente, el vacío ejerce la fuerza y presión entre las superficies y el Beva, asegurando que el contacto sea parejo homogéneo y uniforme a lo largo de toda la superficie durante el tiempo en el que el Beva está fundido, mientras se enfría y endurece nuevamente.



Fig. 53. Nótese en la imagen las bandas de tela puestas en la mesa para evitar que se escape el aire y hacer un vacío perfecto



Fig. 54. La obra en la mesa caliente y de succión. En el proceso de reentelado



Fig. 55. Pintura ya Reentelada, aun con velado de protección
De papel kraft por el Anverso

Se entelo boca abajo, es decir, el anverso hacia la mesa, como la pintura tenía algunos empastes en los aretes, collares y anillo se puso una protección de entretela para evitar que se aplastaran.

Para lograr una succión y vacío perfecto los agujeros de la mesa, se taparon con franjas de tela y todo esto se cubrió y selló con un maylar, hasta dejar que fundiera el adhesivo cuando llegó a 70 grados centígrados el Beva fundió y la mesa se apagó, logrado así que las dos telas se unieran por

contacto; una vez concluido el proceso el resultado fue exitoso, los empastes no sufrieron ningún tipo de daño y algunas imperfecciones fueron corregidas en su totalidad.

Análisis del resultado obtenido

El proceso de reentelado obtuvo en este caso particular resultados exitosos, ayudando a terminar de consolidar pequeñas partes sueltas e imperfecciones del soporte, por otro lado por el Anverso no quedaron marcas de ningún tipo; el Beva film junto con la nueva tela se adhirieron correctamente proporcionando al soporte estabilidad, fuerza ya que la tela original estaba en un alto grado de oxidación.

- **Tensado en el bastidor con grapas metálicas**

Una vez concluidos los arreglos estructurales del soporte principal y listo el bastidor; concluido el proceso de adecuación del mismo, se tensó la tela con ganchos metálicos de manera equidistante y puestos en diagonal.

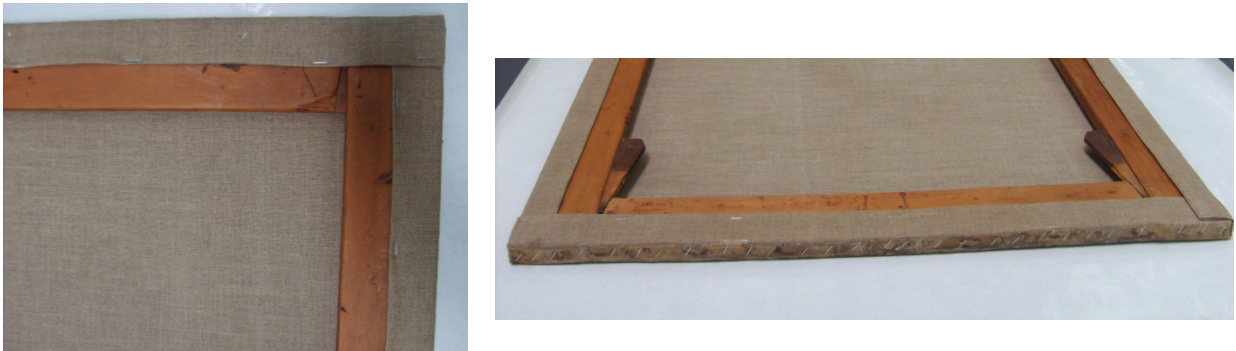


Fig. 56 Detalle del tensado de la tela en el bastidor original arreglado.

Justificación de Materiales

Tela de Lino, por ser de la misma materialidad que la original, con una densidad similar. Beva Film, primero por ser un adhesivo de contacto que no penetra en los poros de las telas, permitiendo la unión de manera homogénea, firme; además es un adhesivo reversible utilizando WHITE –SPIRIT.

c. CAPA PICTORICA

i. PROPUESTA

Problemática que presentaba la capa pictórica

La capa pictórica, presentaba algunos repintes, algunas ampollas en el cuadrante superior derecho al parecer por exceso de calor; también presenta pérdidas de capa pictórica coincidentes con las mermas de soporte.

- Consolidación de la capa pictórica con lámpara infrarroja y cola: es importante realizar esta consolidación ya que en los cuadrantes inferior derecho e izquierdo se presentan unas pequeñas cazoletas, que pueden ocasionar pérdida del estrato.
- Limpieza Química de Anverso: dada la oxidación del barniz –oscurecimiento – es importante retirarlo, pues interfiere en la conservación del lienzo y la estética del mismo.
- Estuco de lagunas /nivelación: los faltantes de soporte ocasionaron pérdida de la capa de preparación que es importante restituir para proceder con la reintegración cromática.
- Velado de protección/*limpieza de reverso (proceso realizado en la intervención soporte)*: es importante realizar este procedimiento, para proteger la obra en el momento de la limpieza de reverso y reentelado.
- Barniz de retoque: con el fin de sellar los estucos.
- Reintegración cromática: las mermas de soporte ocasionaron pérdidas en la capa pictórica, alterando la visibilidad de la imagen y con esto su lectura, es por esto importante realizar una reintegración teniendo en cuenta la materialidad de la obra y técnica de ejecución.
- Barnizado y acabado final: con el propósito de proteger la pintura es necesario dar una capa final que selle poros y evite posibles deterioros posteriores.



Fig. 57. Imágenes general de Anverso Antes de la intervención del estrato pictórico

ii. PASOS DE LA INTERVENCION

- Consolidación de la capa pictórica
- Limpieza Química de Anverso
- Estuco de lagunas
- Velado de protección
- Barniz de retoque
- Reintegración cromática
- Barnizado y acabado final

iii. INTERVENCION

Consolidación de la capa pictórica

La fijación de la capa pictórica fue localizada ya que solo se ubicaba en una pequeña zona que abarcaban los cuadrantes inferiores de la obra tanto derecho, como izquierdo, la presencia de

cazoletas³⁵ las cuales podrían llegar a levantar el estrato pictórico, obligo a realizar este procedimiento; para esto se utilizo una lámpara infrarroja, cola de conejo disuelta en agua y espátula de madera.

Con ayuda de la lámpara y de forma controlada se procedió a calentar las zonas a fijar, donde posteriormente con un pincel fino se introducía la cantidad adecuada de adhesivo –cola- previamente calentada a baño de maría, luego se fijó la capa pictórica manualmente, se cubrió la zona con maylar y encima de este con una espátula de madera, presionando muy suavemente, para evitar cualquier tipo de daño, se iba consolidando³⁶ focalizamente.

- **Limpieza Química de Anverso³⁷**

Resultado ser uno de los procedimientos más complicados, una vez realizadas varias catas de limpieza en los distintos colores, estos se pasaban un poco y el barniz de igual manera, por lo cual se opto solo por rebajar el barniz, no retirándolo completamente de la obra, ya que era muy arriesgado por la sensibilidad de los colores.

En las primeras pruebas se utilizo:

- Tolueno e Isopropanol 50:50³⁸
- White Spirit 25:75³⁹
- **Acetona⁴⁰ y Aguarrás⁴¹ 50:50**

Las dos primeras soluciones removían, pero cuando se evaporaba se pasaban la pintura dejando una película blanquecina sobre la superficie, con la tercera solución se encontró que removía bien y no pasaba la pintura; por tanto se decidió finalmente utilizar la tercera solución, además no ocasionaba levantamientos de color, ya que los colores del fondo –tierras- presentaban mucha sensibilidad a los disolventes.

³⁵ Las cazoletas se producen por agrietamientos de la capa del cuadro, que dan lugar a pequeños fragmentos que se arquean adoptando una forma cóncava con los bordes levantados. (PASCUAL. Eva y PATIÑO.Mireia, 2002, pág. 35)

³⁶ Definición. Ver referencia 32. En la Gran Retirada del Duque de Parma.

³⁷ Definición. Ver referencia 24. En: La Gran Retirada del Incomparable Duque de Parma.

³⁸ Producto utilizado para el levantamiento de barnices, normalmente estos solventes respetan las viejas coberturas transparentes que recubren los colores realizándolos (hasta el siglo XVIII), pero esto debe ser siempre objeto de un test (sobre todo los pardos, verdes y rojos) (L. MASSCHELEIN - KLEINER, 1981, pág. 91)

³⁹ Producto utilizado en limpieza para la eliminación de manchas superficiales en las pinturas. Puede ocasionar blanqueos, sobre todo en atmosfera húmeda (L. MASSCHELEIN - KLEINER, 1981, pág. 89).

⁴⁰ Cetona de Fórmula CH_3COCH_3 , obtenida de la oxidación de alcoholes secundarios. Es un disolvente líquido incoloro, de olor característico tirando a dulce y muy volátil, se emplea como disolvente de pinturas y, en ciertas mezclas para la limpieza de la capa de los cuadros. Es una sustancia muy olorosa fácilmente detectable en el aire por lo que es difícil la intoxicación. (PASCUAL. Eva y PATIÑO.Mireia, 2002, pág. 46)

⁴¹ El **aguarrás** (*RaSH2O*), también llamado **esencia de trementina**, es un líquido volátil e incoloro. El aguarrás es por lo tanto un disolvente para pinturas en general y especialmente para las oleosas y las sintéticas. Se debe tener cuidado con su utilización por el alto contenido de aromáticos alcanza a ser hasta del 20%.



Fig. 58. Proceso de limpieza de anverso

Para la limpieza se utilizó algodón a manera de muñequilla, se humedeció completamente y con la mano de manera homogénea se fue limpiando muy suavemente; en el proceso de limpieza también se estableció que solo se rebajaría el barniz; sin llegar a la capa pictórica directamente ya que la sensibilidad de los colores, las manchas constantes blanquecinas que aparecían y las aureolas ponían en riesgo la integridad de la obra, considerando que la solución que menos problemas presento y riesgo a la obra fue la de acetona y aguarrás se utilizó de manera cuidadosa y controlada; dadas las características de los solventes, su alta grado de evaporación y baja retención, resulto adecuado el proceso de limpieza. La limpieza se realizó en una sola sesión y una vez adelgazado el barniz se observó en la luz ultravioleta con el fin de ver la homogeneidad de la limpieza.

En **conclusión** la limpieza develó algunos repintes antiguos que no se removieron, ya que no causaban ningún tipo de interferencia a la obra y también rebajó el oscurecimiento inicial del barniz resaltando de esta manera los colores originales de la pintura, contribuyendo de esta manera a su conservación futura.



Fig. 59 Limpieza con muñequilla de algodón

Es importante mencionar se utilizaron los elementos adecuados de protección mascarar con filtros, guantes y se limpio en un salón adecuado para ello. Ver imagen 59.

Fig.60. ANTES DE LA LIMPIEZA



Fig. 61 DESPUES DE LA LIMPIEZA



-

ESTUCO DE LAGUNAS⁴²

Los estucos se realizaron con una mezcla de tiza, cola y aceite de lino, coloreada con pigmentos en polvo. Una vez listo el estuco se aplicó con espátula y posteriormente se nivelaron las masillas con ayuda de un corcho.

⁴² Definición. Ver referencia | 36. En La Gran Retirada del Duque de Parma.



Fig. 62 Antes del Masillado de lagunas y Después del Masillado de lagunas

- **VELADO DE PROTECCION**⁴³

Una vez puestos los estucos se procedió, a realizar el velado de protección por el anverso de la pintura, con el fin de proteger la capa pictórica, este velado se realizo con papel kraft y engrudo de harina⁴⁴, para este procedimiento previamente se humecto el papel con agua, luego se puso engrudo con una pinceleta de manera homogénea sobre el papel, posteriormente se adhirió el papel al anverso de la pintura con cuidado y nuevamente con la pinceleta del centro hacia fuera se puso engrudo, con un rodillo de caucho se elimino el exceso de adhesivo y aire, el proceso se termino con la mano para asegurar una adecuada adherencia entre el papel y la pintura.

Una vez seco el velado de protección, se concluye que el procedimiento utilizado con el papel fue exitoso ya que no solo se eliminaron las deformaciones del soporte principal sino además protegió de manera adecuada el anverso, posteriormente se realizo la limpieza de reverso y reentelado (procedimientos que se explicaron en el tratamiento de soporte).

⁴³ Definición. Ver Referencia 31. En La Gran Retirada del Duque de Parma.

⁴⁴ La pasta de harina es un engrudo que se puede emplear como adhesivo en los trabajos de restauración.



Fig. 63 imágenes. Realización de engrudo y velado de protección

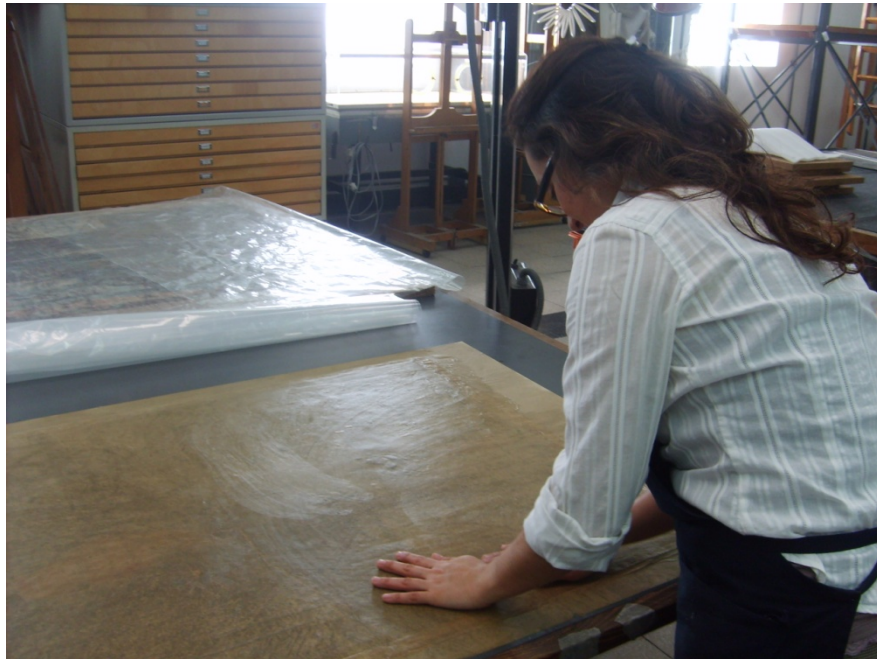


Fig. 64 toques finales del proceso de velado.

Es importante realizar un buen procedimiento, cuando se trata de proteger una pintura por el anverso; ya que de esto depende que en los sucesivos procedimientos las pinturas no sufran un proceso de deterioro. Una vez terminados los procesos de limpieza de reverso y reentelado, se retiró el papel de protección, para esto se utilizó algodón y agua, se fue humectando el papel para ablandar el adhesivo; mecánicamente se fue retirando el papel con ayuda de una espátula, es

importante que la protección se retire tangencialmente a la superficie ya que si no retira con precaución puede ocasionar riesgos a la pintura.



Fig.65. Detalle de Retiro del papel de protección. Una vez concluidos los procesos de Limpieza de reverso y reentelado.

- BARNIZ DE RETOQUE

Antes de proceder con la reintegración se dio un barniz general muy suave con el fin sellar las masillas y saturar un poco el color, antes de seguir con la reintegración.

- REINTEGRACION CROMÁTICA⁴⁵

Antes de la reintegración se nivelaron las masillas y perfeccionaron, pues se requería de una superficie completamente lisa que se asemejara a la capa de preparación original; es importante que en este tipo de retoque se logre un acabado muy similar al original, por tanto se decidió realizar un

⁴⁵ Definición. Ver referencia 37. En: La Gran Retirada del Incomparable Duque de Parma

retoque ilusionista “*el retoque ilusionista consiste en la reintegración total de la laguna tanto en cuanto a la forma como al color para simular el aspecto original de la obra*”⁴⁶

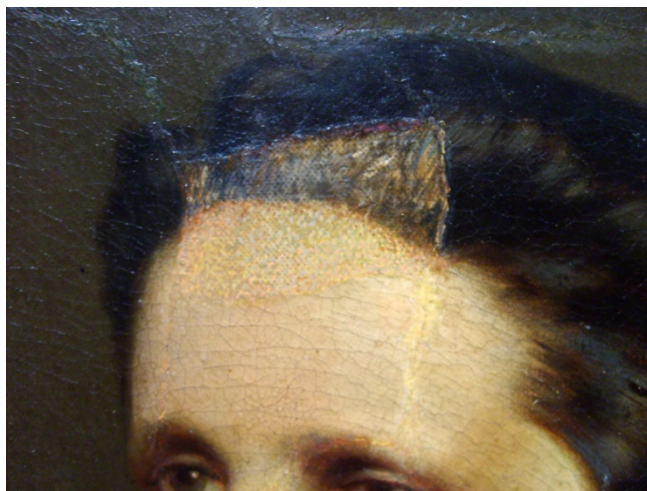


Fig.66 Detalle de las primeras sesiones de reintegración



Fig. 67 Primeras sesiones de reintegración de color

Las primeras sesiones fueron hechas por veladuras. “*Es claramente una fase del acabado de una pintura, un velo de color que sirve para amainar o cambiar tanto un tono local, como una tonalidad general*”⁴⁷ muy finas de color, para esto se utilizaron colores Gamblin disueltos en diacetona alcohol y alcohol isopropílico, una vez lograda la tonalidad requerida y teniendo en cuenta que se debía reintegrar respetando la integridad de la obra, su lectura estética y funcional, posteriormente se terminaron las sesiones con puntos con colores de restauración –mimeri-

⁴⁶ (PASCUAL. Eva y PATIÑO.Mireia, 2002, pág. 119)

⁴⁷ (BRANDI. Cesare, 1999, pág. 91)

nuevamente disueltos con diacetona alcohol y alcohol isopropílico –estos por ser elementos menos tóxicos y perjudiciales para la salud que otros disolventes-; los puntos fueron puestos por yuxtaposición teniendo muy en cuenta los colores en los que se circunscribía la pérdida –laguna-.



Fig.68. La imagen muestra **Antes** y **Después** de las primeras sesiones De reintegración cromática

Luego de varias sesiones de reintegración cromática, los brillos no son los mismos en los colores es por esto que se decidió con ayuda de un aerógrafo y el método de pulverización, ajustar los brillos de los colores, a la vez que saturar los recién puestos; esto fue de gran ayuda pues se puede en un primer momento ir controlando la tonalidad total de la obra.



Fig. 69. SATURACION DEL COLOR MEDIANTE AEROGRAFO, NIVELACION DE BRILLOS DE LOS COLORES.

Para esto se utilizo, resina de Dammar en una concentración muy baja, disuelta en xileno, es importante que este barniz sea muy diluido, ya que con esto se evitan capas gruesas que podrían proporcionar a la pintura un brillo excesivo y además que puede alterar la estética de la misma



Fig. 70

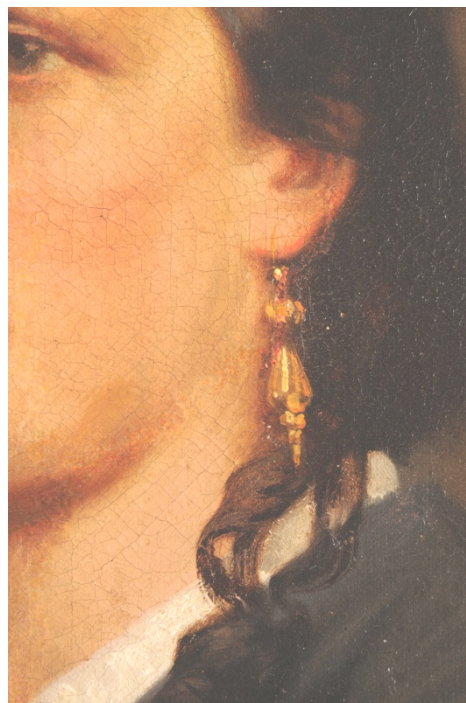


Fig.71



Fig.72



Fig. 73

La figuras 70. 71 .72 y 73 Muestran la etapa final de la reintegración cromática una vez cerradas las lagunas y saturados los colores. Quedando la obra lista para el barnizado y acabado final.

- BARNIZ Y ACABADO FINAL

Para terminar el proceso de intervención se realizo el barnizado final con barniz Dammar disuelto en xileno, con pistola para barnizar, mediante el método de pulverización; es importante destacar que la resina de Dammar, *“el cual por ser de origen natural proporciona un buen barniz por su gran solubilidad en disolventes orgánicos y porque amarillea menos que otras resinas”*⁴⁸, por otro lado es importante destacar que en la elección de este barniz se tuvo en cuenta aspectos como:

- Estabilidad y reversibilidad
- Dureza
- Flexibilidad
- Adhesividad
- Porosidad

⁴⁸ (PASCUAL. Eva y PATIÑO.Mireia, 2002, pág. 50)

“El barniz final de las pinturas en general se lleva a cabo por pulverización depositando dos capas sucesivas muy delgadas, la primera constituida por un barniz de Dammar y la segunda por Paraloid”⁴⁹

REINTEGRACION CROMATICA / Fotografias generales

ANTES Y DESPUES



⁴⁹ (L. MASSCHELEIN - KLEINER, 1981, pág. III)

MARCO

El marco original que se encontraba en un muy buen estado de conservación solo presentaba unos pocos rayones en la parte inferior, por lo que se procedió, primero a una limpieza para evitar polvo que pudiera ser transportado a la obra y luego una reintegración cromática en las zonas donde la capa pictórica estaba deteriorada, para esto se utilizó patina dorada al agua y colores siena.



Fig. 74 Imagen General del MARCO.

En la figura 74 se puede apreciar el marco de la pintura la zona de primer plano era la que se encontraba con múltiples rayones, aquí fue donde se reintegró con patinas al agua color dorado y posteriormente con veladuras suaves de siena.

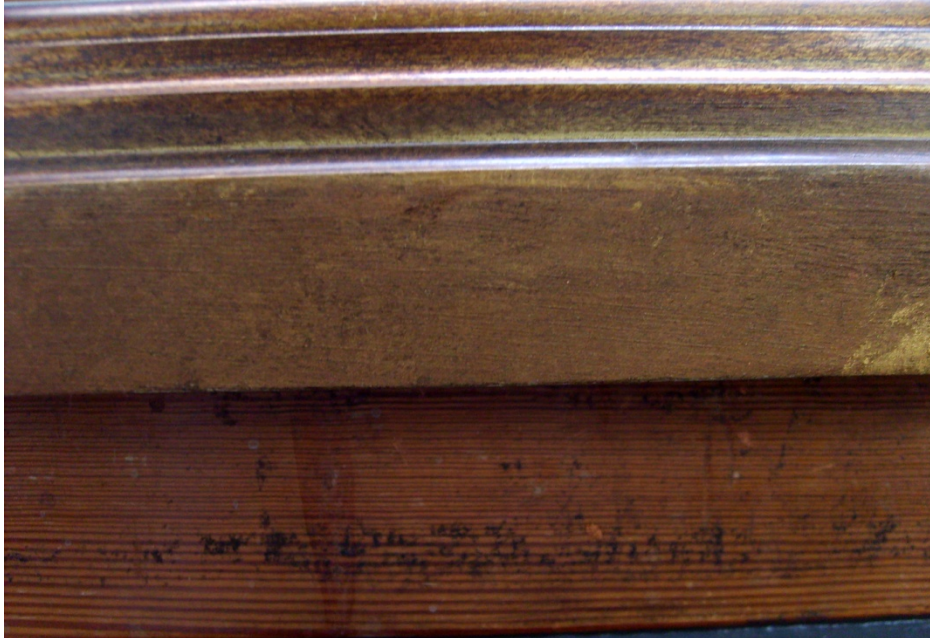


Fig. 74. Detalle del marco donde fue retocado.

MONTAJE FINAL DE LA PINTURA

Para concluir con el proceso de intervención, la obra se monto en el marco original previamente acondicionado para ello.



Fig. 75

En la figura 75 se observa que a las cuñas se les hizo una pequeña traba de tela, la cual fu puesta en diagonal, para asegurarlas y evitar que se puedan caer. De igual manera el borde sobrante de la pintura fue doblado y grapado al bastidor de esta manera el aspecto final de la pintura es mas optimo.



Fig. 76. Cubrimiento del reverso



Fig. 77. Detalle de sistema de Montaje de la pintura.

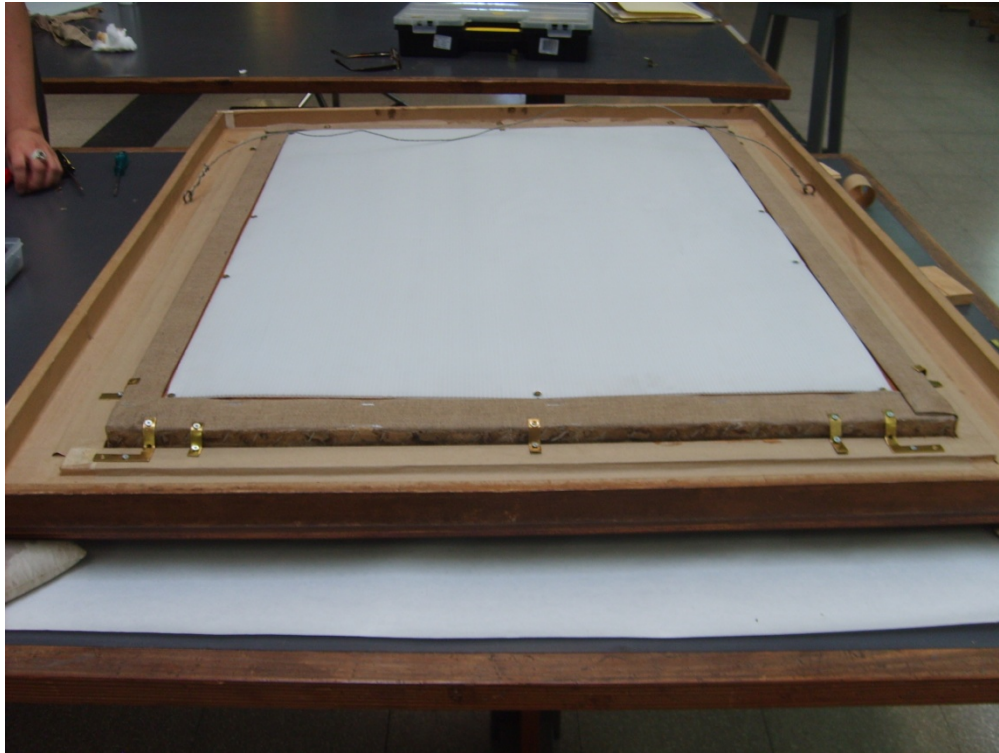


Fig. 78 ASPECTO FINAL – REVERSO- DE LA PINTURA CULMINADO EL PROCESO DE MONTAJE EN EL MARCO

JUSTIFICACION DE MATERIALES

Limpieza: Acetona y aguarrás, por ser disolventes volátiles de baja retención, además porque removi6 exitosamente la resina.

Reintegraci6n. Con Gamblin y colores de restauro maimeri por su reversibilidad y compatibilidad con los materiales originales de la pintura.

Reentelado: con Beva Film por ser un adhesivo de contacto y reversible con acetona

Barniz de Protecci6n Resina de Dammar disuelto en Tolueno, este es un barniz con característica adecuadas para la conservaci6n de las pinturas de caballete.

REVERSO ANTES



REVERSO DESPUES



ANVERSO ANTES



*ANVERSO
DESPUES*



III. BODEGÓN DE FLORES



Fig. 1 bodegón de flores. Fotografía General.

1. APROXIMACION A LA OBRA

FICHA TÉCNICA 3 BODEGON DE FLORES /SIN TITULO

1.1 DATOS GENERALES

- PROPIETARIO Angélica Moneta
- FECHA DE INGRESO 4 de Noviembre de 2009
- FECHA DE ENTREGA 4 de diciembre de 2009
- RESTAURADORA Dilsa Rodríguez Ochoa
- TIPO DE OBRA Pintura de Caballete
- ASIGNACION CULTURAL Pintura siglo XX Aproximadamente
- ASIGNACION CRONOLOGICA Siglo XX Aproximadamente
- TIPO DE COLECCIÓN Privada
- PROCEDENCIA Angélica Moneta
- AUTOR/ATRIBUCION Anónimo
- TITULO/TEMA Sin título/ Bodegón de flores
- TECNICA DE ELABORACIÓN Óleo sobre Tela
- MATERIALES Óleo, tela, bastidor de madera, tachuelas, Marco de Madera.
- FORMATO Rectangular
- DIMENSIONES DE LA PINTURA Largo 30 cm. y Ancho 20 cm.
- DIMENSIONES DEL BASTIDOR Ancho 3cm – Espesor 1cm
- MONTAJE la obra está sujeta al bastidor con tachuelas y al marco por medio de calvos pequeños colocados de manera equidistante.

1.2 ANTECEDENTES HISTÓRICOS

La obra en estudio es un Bodegón de flores aproximadamente del siglo XX, aunque no se sabe con exactitud el año de ejecución de la misma, ya que no presenta ningún tipo de firmas o fechas con las cuales se pueda establecer este dato con puntualidad; Esta pintura pertenece a una colección privada de la señora Angélica Moneta, quien la adquirió en una remate a finales de los años 80, considerándose además como un pintura de poco valor patrimonial, sin embargo es una típica pintura de los artistas Argentinos de la época.

Dadas las inadecuadas condiciones de conservación en la que se encontraba y al parecer algunas aplicaciones anteriores de barniz la pintura en el soporte principal sufría un grave estado de oxidación, al igual que tajos y roturas producto de un accidente ocasionado cuando se realizaban acondicionamientos estructurales a la casa donde se encontraba la obra; según los datos proporcionados por la propietaria.

- **Bodegón**

Pintura con una composición sobre la base de elementos inanimados, generalmente objetos cotidianos que pueden ser naturales como flores, frutas, comidas entre otros. Sus orígenes se remontan a la antigüedad; se popularizaron en el Arte occidental desde el siglo XVII, Los bodegones, particularmente antes de 1700, a menudo contenían un simbolismo religioso y alegórico en relación con los objetos que representaban.

Los bodegones a menudo adornan el interior de las tumbas del Antiguo Egipto. Se creía que los objetos relacionados con la comida y otros artículos representados allí, se harían reales en la otra vida y disponibles para que los muertos los usaran. Las pinturas sobre jarras de la Antigua Grecia también demuestran gran habilidad al representar objetos cotidianos y animales. Bodegones parecidos, más simples decorativamente, pero con perspectiva realista, se han encontrado igualmente en pinturas murales de la Antigua Roma y en mosaicos del suelo en Pompeya, Herculano y la Villa Boscoreale, incluyendo el motivo posteriormente tan familiar de un bol de cristal con frutas.

A partir de 1300, comenzando por Giotto y sus seguidores, la pintura de bodegón revivió en la forma de nichos de ficción en murales de tema religioso que representaban objetos de la vida cotidiana. Este tipo de representación pictórica fue considerado menor hasta el Renacimiento, y

solía aparecer encubierto en cuadros de otro género, como la pintura religiosa o los retratos, y solían conllevar un significado religioso o alegórico. Esto era particularmente cierto en la obra de los artistas del norte de Europa, cuya fascinación por el simbolismo y el realismo óptico muy detallado les llevó a prodigar gran atención en el mensaje general de sus pinturas. Pintores como Jan van Eyck a menudo usaron elementos de bodegón como parte de su programa iconográfico.

Renacimiento

Entre los primeros en liberarse del significado religioso del bodegón estuvieron Leonardo da Vinci, quien creó estudios a la acuarela de fruta (alrededor de 1495) como parte de su incansable examen de la naturaleza, y Alberto Durero quien también hizo dibujos detallados de la flora y la fauna.

España siglo XVII

La importancia que adquirió el bodegón en la España del siglo XVII sólo ha empezado a ser reconocida en fechas recientes. La escasa representación de bodegones pintados por artistas españoles en las colecciones reales (donde no eran escasos los llegados de fuera) y, en consecuencia, su reducida representación en los primeros momentos del Museo Nacional del Prado, pudo ser un factor determinante del olvido que pesó sobre este género hasta bien entrado el siglo XX. La revalorización comenzó en 1935 con la exposición *Floreros y bodegones en la pintura española* organizada por la Sociedad de Amigos del Arte, donde destacó la presentación del Bodegón de caza, hortalizas y frutas de Juan Sánchez Cotán, y prosiguió en 1941 al llegar al Prado por donación el Bodegón de cacharros de Zurbarán. El franquismo encontró en la severa austeridad de estos bodegones de Sánchez Cotán y de Zurbarán un estímulo para su visión esencialista de España, profundizando en las diferencias con el bodegón holandés o flamenco, e insistiendo en la naturaleza mística del bodegón español, enlazándolo con la literatura mística del Siglo de Oro y con lo que se quería que fuese la identidad colectiva y permanente del ser español.

Paradójicamente, el tópico creado por la literatura nacionalista más conservadora a la vista de un reducido número de bodegones, que aunque fuesen excelentes no podían ser representativos del conjunto de la pintura de bodegón practicada en España, fue asumido por buena parte de los estudiosos extranjeros, como Ebert-Schifferer, quien, insistiendo en esa austeridad y diferencia con lo holandés, explicaba que incluso cuando tanto los bodegones holandeses como los españoles a menudo tuvieron un propósito moral implícito, la austeridad, que algunos encuentran próxima a la desolación de la meseta española, parece rechazar los placeres sensoriales, la plenitud y el lujo de los bodegones holandeses. No será el caso de Peter Cherry, quien siguiendo a August Mayer, ha sabido apreciar la rica versatilidad del bodegón español.

Al igual que ocurrió en Italia y en Francia, en España los tratadistas de pintura como Francisco Pacheco o Antonio Palomino, consideraron la pintura de bodegón como un género secundario, al colocar la representación de la figura humana en la cima de la representación artística. Sin embargo, los inventarios de pintura que solían hacerse por motivos testamentarios, revelan que las naturalezas muertas estaban bien representadas en las colecciones de pintura de todos los grupos sociales. En el Toledo del siglo XVII, lejos ya del esplendor que había conocido la ciudad en el pasado, donde Paula Revenga ha analizado 281 inventarios, con 13.357 pinturas, 1.013 eran naturalezas muertas (7,58 %). Pero este porcentaje era mayor en algunos grupos sociales y, en particular, era el preferido por el bajo clero. En consecuencia, además de ser practicado por algunos pintores destacados en otros géneros, como Blas de Prado y Juan Sánchez Cotán, iniciadores del género, Zurbarán, Mateo Cerezo o Antonio de Pereda, que también cultivó la *vanitas*, el bodegón contó en España con numerosos especialistas, como Juan van der Hamen, Juan de Espinosa, Antonio Ponce, Francisco Barrera o Ignacio Arias en Madrid, donde también trabajó Francisco de Burgos Mantilla, relacionado con Velásquez; Pedro de Campobón y Pedro de Medina Valbuena en Sevilla o Tomás Yepes en Valencia. Muy significativo es el caso de Juan Fernández, el Labrador, pintor recluido en su aldea, cuya fama llegó hasta la corte inglesa.

En líneas generales, en la Europa meridional se prefirió el naturalismo de Caravaggio y se puso menos énfasis en el minucioso detallismo propio del norte de Europa. En Francia, los pintores de bodegones se vieron influidos tanto por la escuela septentrional como por la meridional, tomando prestado de la pintura de *vanitas* de los Países Bajos y de los arreglos libres de España.

Siglo XIX

Las pinturas de Girasoles de Vincent van Gogh son algunos de los bodegones del siglo XIX más conocidos. Van Gogh usa mayormente tonos de amarillo y una representación bastante plana para hacer una memorable contribución a la historia del bodegón. Su Bodegón con tabla de dibujo (1889) es un autorretrato en forma de bodegón, con van Gogh representando muchos objetos de su vida personal, incluyendo su pipa, comida sencilla (cebollas), un libro edificante y una carta de su hermano, sin su propia imagen presente. También pintó su propia versión de una *vanitas*: Bodegón con Biblia abierta, vela y libro (1885).

Siglo XX y más allá

Las primeras cuatro décadas del siglo XX formaron un periodo excepcional de fermento y revolución artísticos. Los movimientos de vanguardia evolucionaron con rapidez y se superpusieron

en su marcha hacia la abstracción total, lo no figurativo. El bodegón, así como otros artes de representación, continuaron evolucionando y ajustándose hasta mediados de siglo cuando la abstracción total, ejemplificada por la pintura de goteo de Jackson Pollock eliminó todo elemento reconocible.

El siglo comenzó con varias tendencias dominaron el arte. En 1901, Paul Gauguin pintó Bodegón con girasoles, su homenaje a su amigo van Gogh que había muerto once años antes. El grupo conocido como los Nabis, incluyendo Pierre Bonnard y Édouard Vuillard, asumieron las teorías armónicas de Gauguin y añadieron elementos inspirados por los grabados japoneses a sus bodegones. El artista francés Odilon Redon también pintó destacados bodegones durante este periodo, especialmente flores.

Paul Cézanne encontró en el bodegón el vehículo perfecto para sus revolucionarias exploraciones en la organización espacial geométrica. Para Cézanne, el bodegón fue un medio primario de alejar la pintura de una función mimética o ilustrativa a una demostrando independientemente los elementos de color, forma y línea, un gran paso hacia el arte abstracto. Además, los experimentos de Cézanne pueden verse como encaminados directamente al desarrollo del bodegón cubista a principios del siglo XX.

Adaptar los cambiantes planos y ejes de Cézanne, los cubistas atenuaron la paleta de color de los fauvistas y en lugar de ello se centraron en deconstruir objetos en formas y planos puramente geométricos. Entre 1910 y 1920, los artistas cubistas como Pablo Picasso, Georges Braque y Juan Gris pintaron muchas composiciones de bodegón, a menudo incluyendo instrumentos musicales, así como creando las primeras obras de collage cubista sintético, como en la obra oval de Picasso Bodegón con silla de mimbre (1912). En estas obras, los objetos del bodegón se superponen y entremezclan manteniendo a duras penas formas bidimensionales reconocibles, perdiendo la textura superficial individual y fundiéndose con el fondo, alcanzando así logros casi opuestos a aquellos del bodegón tradicional. Fernand Léger introdujo en el bodegón el uso de abundante espacio en blanco y formas geométricas que se superponen, definidas con claridad, coloreadas, para producir un efecto más mecánico. Rechazando el aplanamiento del espacio de los cubistas, Marcel Duchamp y otros miembros del movimiento Dada, marcharon en una dirección radicalmente diferente, creando esculturas de bodegón «de confección» en tres dimensiones. Como parte de restaurar algún significado simbólico al bodegón, los futuristas y los surrealistas colocaron objetos de bodegón reconocibles en sus paisajes oníricos. En las naturalezas muertas de Joan Miró, los objetos aparecen ligeros y flotando en un espacio bidimensional ligeramente sugerido e incluso las montañas se dibujan como simples líneas. En Italia en esta época, Giorgio Morandi fue el más destacado pintor de bodegones, explorando una amplia variedad de acercamientos al representar

botellas cotidianas y cacharros de cocina. El artista holandés M. C. Escher, más conocido por sus detalladas y aun así ambiguas obras gráficas, creó *Bodegón y calle* (1937), su versión actualizada de la tradicional naturaleza muerta de mesa holandesa.

Cuando los artistas estadounidenses del siglo XX fueron conscientes del modernismo europeo, comenzaron a interpretar los temas de bodegón con una combinación de realismo americano y abstracción cubista. Típicos bodegones estadounidenses de la época son las pinturas de Georgia O'Keeffe, Stuart Davis y Marsden Hartley, y las fotografías de Edward Weston. Las pinturas de flores extremadamente de cerca de O'Keeffe revelan tanto la estructura física y el subtexto emocional de pétalos y hojas de una manera sin precedentes.

En México, comenzando a partir de los años 1930, Frida Kahlo y otros artistas crearon su propia marca de surrealismo, representando comidas nativas y motivos culturales en sus bodegones. También a partir de esa década, el expresionismo abstracto redujo fuertemente el bodegón a crudas representaciones de forma y color, hasta que en la década de los cincuenta, la abstracción total dominó el mundo del arte. Sin embargo, el Pop Art de los sesenta y setenta revirtieron la tendencia y crearon una nueva forma de bodegón. Mucho arte pop (como las latas de sopa Campbell de Andy Warhol) se basa en el bodegón, pero su verdadero tema es más a menudo la imagen modificada del producto comercial representado más que el objeto de bodegón físico. La obra de Roy Lichtenstein, *Bodegón con una pecera de peces de colores* (1972) combina los colores puros de Matisse con la iconografía pop de Warhol. La mesa de comida de Wayne Thiebaud (1964) no representa una sencilla comida de familia sino una línea reunida de alimentos estadounidenses estándares. El movimiento neodadaísta, incluyendo a Jasper Johns, volvió a la representación tridimensional de Duchamp de ajuar doméstico cotidiano para crear su propio tipo de bodegones, como en el *Bronce pintado* de Johns (1960) y *Casa de locos* (1962).

El auge del fotorrealismo en los años setenta reafirmó la representación ilusionística, al tiempo que conservaba algo del mensaje pop de la fusión de objeto, imagen y producto comercial. Típicas a este respecto son las pinturas de Don Eddy y Ralph Goings.

En las últimas tres décadas, el bodegón ha expandido más allá de los límites de un marco, con algunas técnicas mixtas emplean objetos encontrados, fotografía, vídeo y sonido, e incluso vertidos desde el techo hasta el suelo, y llenando toda una habitación en una galería. Obra gráfica generada por ordenador han expandido las técnicas disponibles a los artistas de bodegones. Con el uso de video cámaras, artistas de bodegón pueden incluso incorporar al espectador a su obra.

1.3 DESCRIPCION FORMAL /DESCRIPCIÓN DE LA TÉCNICA

a. Descripción Formal

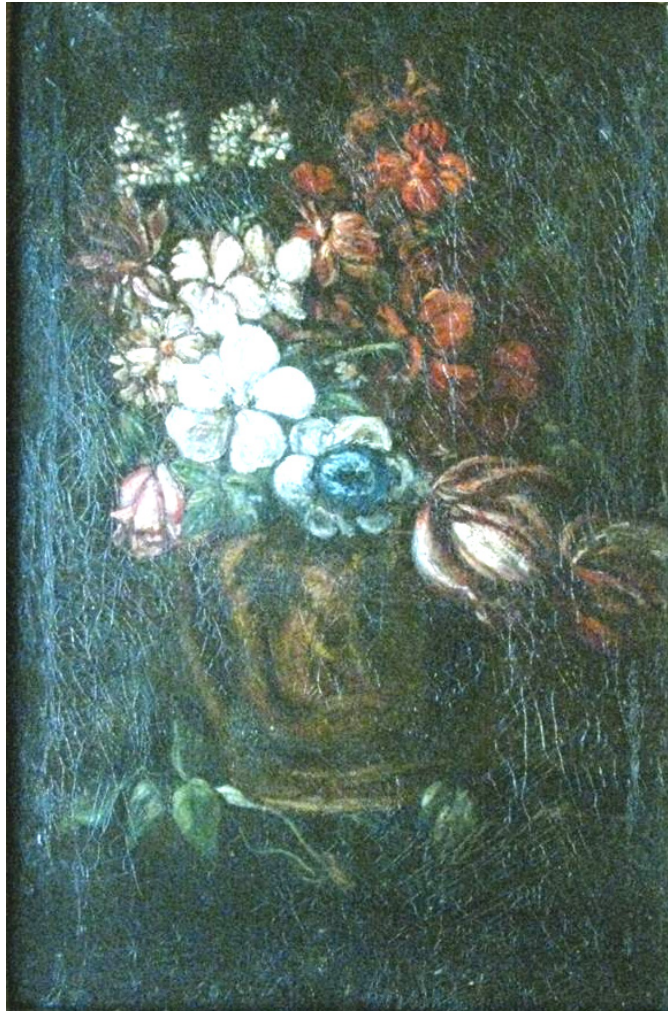


Fig. 2 Fotografía general. Bodegón de Flores

Bodegón de flores sobre fondo oscuro, las cuales están sostenidas en un recipiente, de composición triangular clásica, con elementos como -hojas- que se encuentran rodeando la base del recipiente, los colores blancos y rosas de algunas de las flores principales se contraponen con los rojos y verdes, de las hojas y el resto de la composición, el fondo monocromático oscuro hace un fuerte contraste con la composición y colores de la imagen principal, a simple vista se observa que las luces y colores más claros fueron trabajados con colores pastosos mientras que los oscuros se ven

más translucidos y con menos cantidad de materia. Se observan gran cantidad de grietas superficiales al parecer únicamente del estrado pictórico.

b. Descripción de la Técnica

Base de Preparación

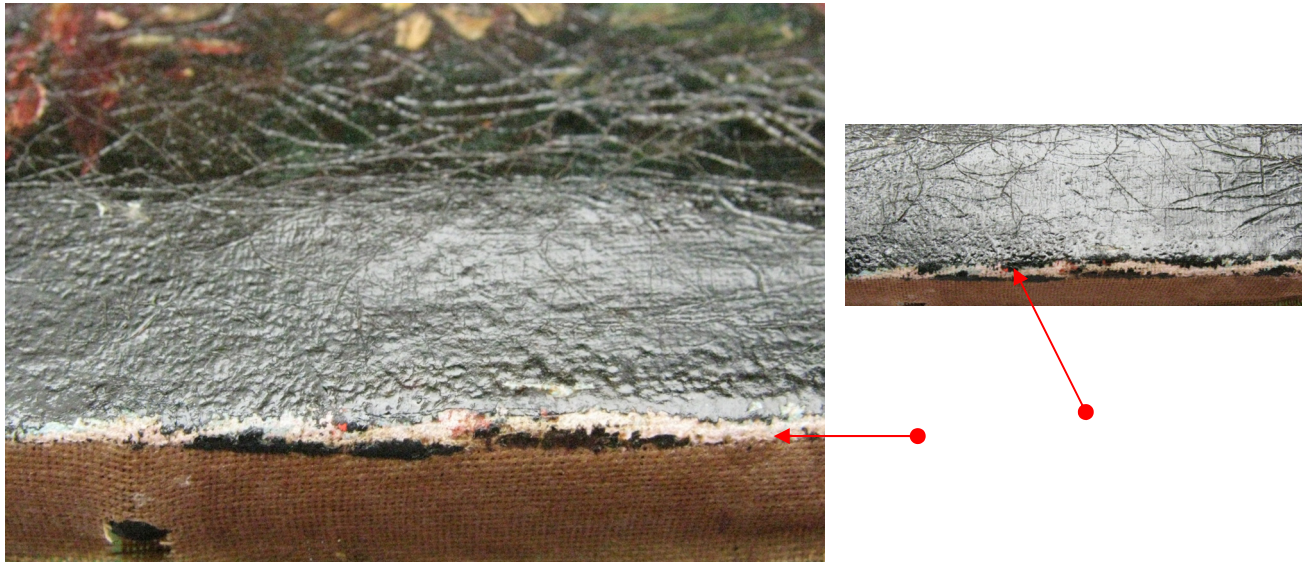


Fig. 3. Detalles de la base de preparación, vista al borde de la pintura



Fig. 4. detalle de la base de preparación hacia el centro de la pintura, se puede observar dado que hay pérdida de capa pictórica

Las flechas en las figuras 3 y 4 indican la base de preparación de la pintura que en un primer momento es de color blanco, al parecer con una carga inerte de carbonato y cola, según lo observado en las zonas donde existen faltantes de color, se observa una capa de preparación

coloreada con verde; probablemente esta pintura pudo ser pintada sobre otra es por eso que hacia el centro la base de prelación tiene esta coloración verde.

Dibujo Previo

No se observa un dibujo definido más bien se ven trazos largos realizados con el pincel cargado de pintura, el cual fue dando las formas de las flores.



Fig. 5 Detalle Flores del Bodegón

Pintura Previa

Se empieza con una base oscura, muy lisa y con una pincelada fundida, dejando reservas donde de color donde posteriormente se fue pintando con colores más claros con una pincelada muy suelta y pastosa en las zonas más claras, para las zonas oscuras la densidad del color es menor y se observa superposición de colores, los cuales también fueron puestos con una pincelada muy suelta y superpuesta.

Colores



Fig. 6 Detalle de la composición de colores que se destaca en la obra

Los colores que se destacan pertenecen en su mayoría a la gama de los cálidos, blancos coloreados con amarillo verdes y tierras, el fondo monocromático muy oscuro es de color café oscuro, las flores, composición principal del bodegón tienen colores muy luminosos, como rojo bermellón, amarillo cadmio, blancos, las luces están hechas con blancos y amarillos claros.

1.4. EXÁMENES PRELIMINARES Y DIAGNÓSTICO

a. EXAMEN ORGANOLEPTICO⁵⁰

i. Luz Transmitida⁵¹ *Que se consigue una fuente de luz detrás del objeto, permite apreciar detalles de sus alteraciones o de su construcción por ejemplo grietas rasgaduras, debilitamiento de lienzos, densidad de las capas de pintura según las zonas y colores. La luz debe repartirse homogéneamente por toda la zona a documentar.*

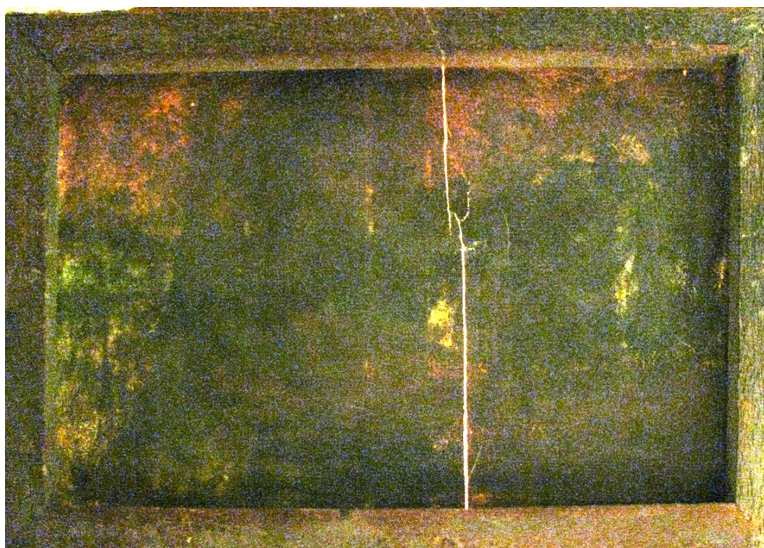


Fig. 7 Fotografía general con luz transmitida. REVERSO.

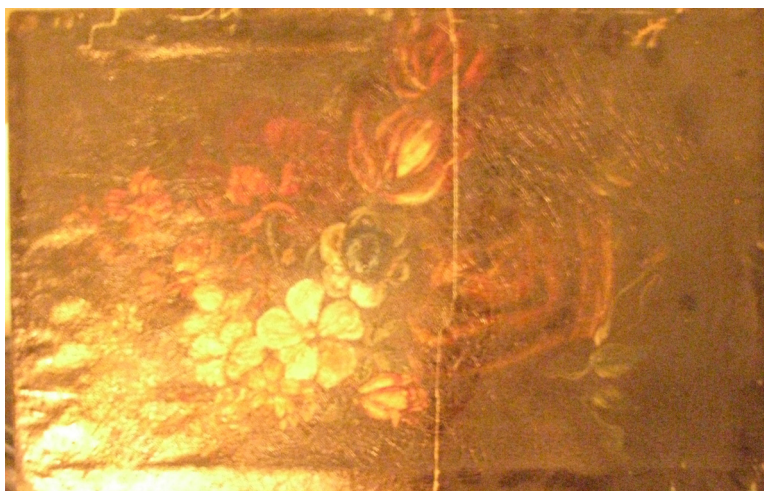


Fig. 8. Fotografía general con luz Transmitida ANVERSO

⁵⁰ Ver definición referencia 7 en: La Gran Retirada del Incomparable Duque de Parma.

⁵¹ CALVO. Ana. Conservación y Restauración de Pintura Sobre Lienzo, pág. 63. Ediciones del serbal. España.

Las figuras 7 y 8 que se tomaron con una fuente de luz justo por detrás de la obra dejan ver el estado de deterioro en el que se encontraba la pintura; en la fotografía de Reverso se acentúa los tajos, las manchas que presentaba el soporte principal, de la misma manera algunas zonas donde la pintura al parecer tiene una menor densidad; en la fotografía del Anverso de igual manera los tajos se pueden observar con mayor detalle; los contornos de algunos elementos como las flores de mayor tamaño se acentúan, algunas deformaciones y zonas donde hay pérdidas de capa pictórica.

b. CROQUIS DE DAÑOS⁵²



⁵² Ver Definición referencia 9 en: La Gran Retirada del Incomparable Duque de Parma

| | |
|--|--|
| | FALTANTES DE CAPA PICTORICA |
| | TAJOS |
| | <ol style="list-style-type: none"> 1. 20 cm. 2. 1cm de alto por 1 cm. de ancho |

1.5 EXAMENES Y DOCUMENTACIÓN

a. Fotografía de Reflexión ultravioleta⁵³



Fig. 9 Fotografía general, con luz UV.

Al exponer la obra a la luz UV, se observó una capa densa de color amarillo verdoso sobre casi la totalidad de la superficie de la obra, es decir que se trataba de un barniz viejo y oxidado. *“Con el tiempo y a medida que la resina se oxida y envejece, la película comienza a florecer, pudiendo*

⁵³ Ver Referencia 10 En La Gran Retira del Incomparable Duque de Parma.

*llegar a velar completamente los colores, ocultando así el verdadero estado de conservación de la obra. Por lo general, se observa un manto de color amarillo- verdoso, que cuando es antiguo resulta impenetrable. Una superficie que flórese de manera homogénea y pareja, delata una distribución uniforme del barniz. Muchas veces esto no ocurre así por defectos de aplicación o desprolijidad artesanal, y se ven los trazos del pincel o bien chorreaduras. Allí donde el film es más grueso, la fluorescencia es más intensa y cubriente debido a la acumulación de resina”*⁵⁴

Teniendo en cuenta lo citado por Néstor Barrio en su libro El examen de la Fluorescencia de la pintura, la obra objeto de estudio no solo tiene un barniz viejo como se cito anteriormente, sino además esta aplicado de manera más uniforme en algunas zonas y en otras aparece como una mancha más oscura con poca presencia de resina, las manchas que aparecen por el reverso son una muestra que en alguna ocasión esta obra fue sometida a una regeneración y/o aplicación de una capa de resina posterior: Es importante citar que a pesar de estos daños de la capa de protección; está continuaba protegiendo la pintura de lo contrario su deterioro hubiese sido mayor.

*“El barniz oxidado y amarillento constituye una barrera de protección frente a la radiación UV, protegiendo a los colores de la acción decolorante que pueden sufrir algunas obras expuestas durante siglos a la luz. El filtro del barniz amarillento detiene en cierto modo la radiación dañina; y si conserva su continuidad, también sigue cumpliendo su función aislante frente a las condiciones ambientales”*⁵⁵

Concluyendo y gracias a la aplicación de este examen se pudo determinar que la resina, cumplió eficazmente su función protectora, pero que ya se encontraba en un alto estado de oxidación y amarillamiento, por lo cual la obra desde lo estético estaba sufriendo algunas alteraciones.

b. CORTES ESTRATIGRAFICOS

No se pudieron extraer muestras de la obra debido a la inconsistencia de la capa pictórica, pues los colores de pulverizaban.

⁵⁴ BARRIO. Néstor. El examen de la florescencia de la pintura. Buenos Aires – Argentina 1991. Página 16.

⁵⁵ BARRIO. Néstor. El examen de la florescencia de la pintura. Buenos Aires – Argentina 1991. Página 18

2. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSTICO

PROBLEMÁTICA PRINCIPAL

Roturas y tajos del soporte principal, producto de la mala manipulación y los accidentes sufridos por la obra, desprendimiento de capa pictórica y oxidación de la capa de protección, con lo cual la estética de la obra estaba sufriendo alteraciones.

2.1. BASTIDOR

a. ESTRUCTURA



Fig. 10 Fotografía general del bastidor.

- Formato Rectangular
- Material Madera pino
- Número de miembros Cuatro
 - ❖ Perímetro Cuatro
 - ❖ Internos No presenta

- Dimensiones
 - ❖ Ancho 3 cm.
 - ❖ Espesor 1 cm.

| | |
|---------|--------|
| ❖ Largo | 20 cm. |
| ❖ Alto | 30 cm. |

- Tipo de ensamble esquinas con ángulo de 45 grados
- Construcción fijo, con rebaje y sin cuñas
- Color natural

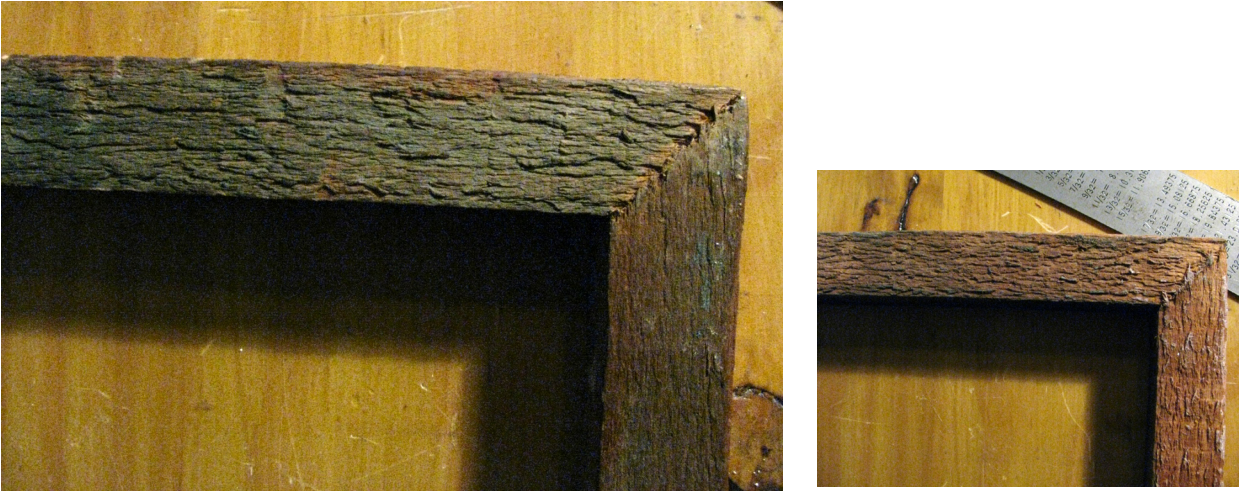


Fig. 11 Detalles del bastidor. Nótese la unión a 45°. Bastidor fijo.

b. ESTADO MATERIAL

| | |
|---------------------------------|---------------------------|
| • Estructura | Regular |
| • Deformaciones | No presenta |
| • Roturas | No presenta |
| • Grietas | No presenta |
| • Ataque por agentes biológicos | No presenta |
| • Grado de suciedad | Medio/ Manchas de pintura |
| • Sello y/o Inscripciones | No presenta |

El estado de conservación del bastidor en términos generales es regular, no presenta roturas que puedan ocasionar deformaciones al soporte principal, como tampoco presenta ataques biológicos, lo que si presenta es una alto grado de suciedad, ocasionado manchas de pintura al parecer de la capa pictórica y no presenta cuñas, pero dado que las dimensiones de la obra son pequeños esto no ha afectado a la pintura.

2.2 SOPORTE



Fig. 12. Fotografía General del soporte Principal

c. ESTRUCTURA

- Formato Rectangular
- Material Lino – Fibra de tipo vegetal
- Número de miembros uno
- Dimensiones 20 cm. x 30 cm.
- Color ocre con manchas de suciedad y de pintura
- Densidad del Tejido Trama : 23 hilos (cm)²
Urdiembre: 20 hilos (cm)²
- Técnica de Manufactura Al parecer industrial
- Tipo de Tejido Tafetán
- Tipo de sujeción al bastidor Sujeción con Tachuelas
- Adiciones o Eliminación de elementos posteriores No presenta

d. ESTADO MATERIAL

- Estructura

La tela que sirve como soporte principal presenta deformaciones⁵⁶, ondulaciones por el anverso, producto del tajo que se encuentra ubicado poco más debajo de la mitad de la pintura; por la falta de tensión de la tela se presentan en la esquina superior izquierda, derecha, y esquinas inferior izquierda y derecha algunos pliegues. -ver mapa de daños- De la misma manera el soporte principal en su estructura presenta mucha oxidación⁵⁷, ocasionando debilitamiento al soporte, además presenta una gran cantidad manchas por el reverso.



Fig. 13 Reverso, Anverso. Soporte Principal y algunas Patologías del mismo.

En la figura 11, se pueden apreciar la oxidación, manchas y deformaciones del soporte principal, tanto por el anverso como reverso. La línea punteada roja lo destaca con mayor claridad.

- TAJOS

Presenta un tajo que prácticamente fragmenta la pintura en dos partes este está ubicado a 17.5 cm. Del borde superior y 12.5 cm. Del borde inferior, por lo cual el soporte se encuentra bastante maltratado

⁵⁶ Ver definición. Referencia 18 en: La Gran Retirada del Incomparable Duque de Parma

⁵⁷ Esta patología provoca la pérdida de elasticidad de la tela, que se torna débil y quebradiza, rompiéndose los hilos y apareciendo desgarros en el tejido. El oxígeno presente en el aire oxida la celulosa de los tejidos, por lo que la oxidación es un proceso imparable. Otros responsables de la oxidación pueden ser los elementos de hierro, con los que se sujeta la tela al bastidor, y por extensión todos los que entran en contacto con ella. (PASCUAL. Eva y PATIÑO. Mireia, 2002)

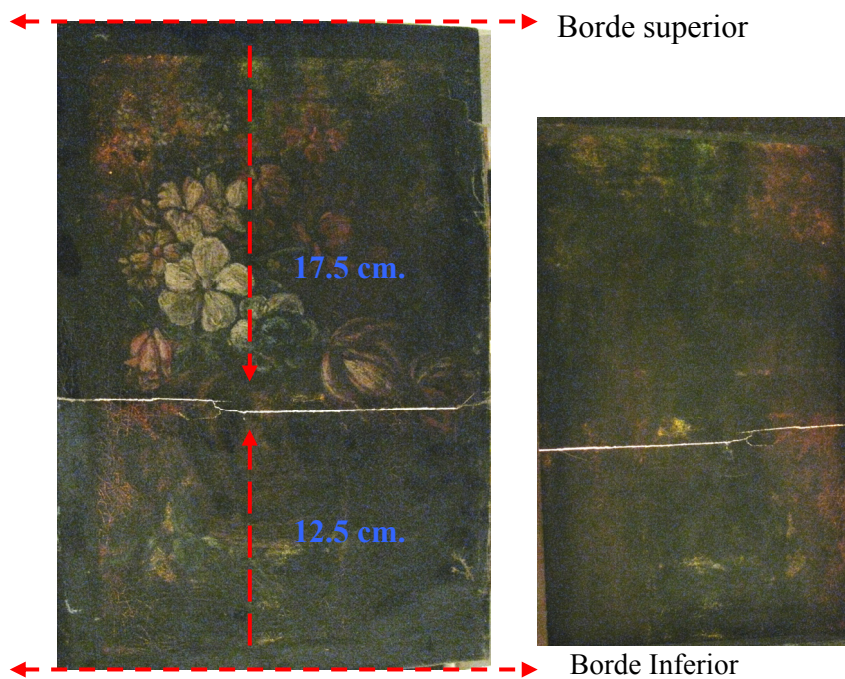


Fig. 14 Imagen del tajo que presenta la obra, con las dimensiones de la ubicación.
Detalle de Reverso y Anverso

- **MANCHAS**

Presentes por reverso específicamente remitirse figura 13.

- **Merms** como roturas, tajos agujeros
- **Intervenciones anteriores**

Las intervenciones anteriores a la que estuvo sometida la obra, fueron de la capa de protección, probablemente regeneración del barniz o simplemente barnizado localizado – ver figura 9 UV.

2.3 BASE DE PREPARACIÓN

e. Estructura

- Material de Carga al parecer carbonato
- Médium al parece acuoso
- Número de capas una/ probablemente fue pintado encima de otra pintura
- Color Blanco



Fig. 15 Detalle de la capa de preparación, la cual es de color blanco, vista desde el borde de la pintura

f. ESTADO MATERIAL

| | |
|------------------------------|--|
| a. Mermas | Coincidentes con las del soporte principal |
| b. Desprendimientos | No presenta |
| c. Adhesión | Buena |
| d. Cohesión | Regular |
| e. Intervenciones anteriores | No presenta |
| f. Grietas | No presenta |

2.4 CAPA PICTÓRICA

| | |
|------------------------------------|--|
| • Médium | Al parecer oleoso |
| Efectos ópticos y Veladuras | No presenta |
| • Merms | En general coincidentes con las de la capa de fondo. |
| • Desprendimientos | Coincidentes con las de soporte y otras en pocas zonas muy pequeñas. |

- **Grietas /localización** Las grietas que presenta están solo ubicadas en el estrato pictórico y son producto de la imperfección de la técnica de ejecución, ya que se presentan como grietas prematuras⁵⁸ o de secado.



Fig. 16. Detalle de las grietas prematuras que presentaba la pintura

- **Forma** Se presentan como una red asimétricas de figuras
- **Adhesión al fondo** Regular
- **Cohesión** Regular
- **Abrasión** No presenta
- **Ampollas** No presenta
- **Cazoletas** No presenta y
- **Pulverulencia** No presenta
- **Alteración cromática.** en general se presenta oscurecimiento en la totalidad de los Colores

⁵⁸ Los cuarteados prematuros son los que aparecen generalmente en la capa pictórica, durante el secado de los materiales. Son debidas a defectos de la técnica empleada, por el exceso de productos secativos, y más frecuentemente a partir del siglo XIX, porque se cuidan menos los aspectos técnicos. También surge un tipo de característico de cuarteado como consecuencia del abuso de productos bituminosos en la preparación o en la propia pintura. (CAIVO. Ana, 2002. Pag. 149-150)

- **Suciedad superficial**⁵⁹ El estrato pictórico presenta gran cantidad de suciedad superficial como polvo, que interfiere en la apreciación visual de la pintura.



Fig., 17 Fotografía General. Nótese la acumulación de polvo la cual interfiere en la visibilidad de la pintura



Fig. 18. Detalle acumulación de Polvo.

⁵⁹ Es la acumulación de partículas principalmente polvo y humo, sobre una superficie. La acumulación de polvo no constituye por si misma ninguna patologia., pero los elementos y materiales que forman parte de él pueden desencadenar diferentes tipos de degradaciones. (PASCUAL. Eva y PATIÑO. Mireia, 2002)

2.5 CAPA DE PROTECCIÓN

- Especie Probablemente Resinoso
- Acabado Brillante
- Color Amarillo
- Oxidación Amarillamiento general
- Oscurecido Homogéneo
- Intervenciones anteriores al parecer presenta un barnizado localizado, puesto posteriormente
- Suciedad superficial Por toda la extensión



Fig. 19. Detalle de la capa de protección. Nótese el amarillamiento general y acumulación de suciedad superficial.
Remitirse a las figuras 17 y 18.

2.6 MARCO



Fig. 20 Fotografía General del Marco de la pintura

c. Estructura

Marco de madera con incrustaciones (alto relieve) en yeso –Falso tallado-; pintados con pintura color dorado y sobre esta una patina de color café tierra, a 45° grados. El cual se encontraba clavado al bastidor de la pintura con clavos.

- Dimensiones Alto: 41 cm
Ancho: 32 cm
Ancho del marco 13 cm

d. Sistema de colgado

Presenta 2 argollas laterales (una en la derecha, otra en la izquierda) metálicas fijadas donde a cada lado se puso un cordón metálico para ser colgado; no presenta ningún tipo de inscripción o ficha que contribuya a su estudio histórico.

3. PROPUESTA DE INTERVENCION

| | |
|------------------------|-----------------|
| ➤ FECHA DE INICIO | 4 DE NOVIEMBRE |
| ➤ FECHA DE TERMINADO | 4 DE DICIEMBRE |
| ➤ REALIZACION | DILSARODRIGUEZ |
| ➤ REGISTRO FOTOGRAFICO | DILSA RODRIGUEZ |

3.1 PASOS GENERALES DE LA INTERVENCION

- i. Registros fotográficos
- ii. Examen Organoléptico
- iii. Exámenes científicos
- iv. Diligenciamiento Ficha clínica

ORDEN DE EJECUCIÓN DE LA PROPUESTA

- a. Limpieza de polvo y suciedad superficial con pincel
- b. Acercamiento del tajo con cinta engomada
- c. Corrección de cintas de acercamiento
- d. Retiro del Bastidor
- e. Sutura de tajos con papel japonés ¹¹y Mowilith B501¹²
- f. Retiro de Cintas por el Anverso
- g Primer estucado de lagunas con tiza, cola y aceite
- h Limpieza química de Anverso Con:
 - tricloro etílico y etanol: 50:50
 - Acetona y Aguarrás: 75:25
 - **Acetona y Aguarrás: 50:50**
- i. Velado de Protección Anverso con papel periódico y engrudo de harina
- j. Limpieza Mecánica de reverso

- k Reentelado con plancha
 - Decatizado de la nueva tela
 - Impermeabilización de la nueva tela

¹¹ Definición. Ver referencia 21 en : La Gran Retirada del Incomparable Duque de Parma

¹² Definición. Ver referencia 22 en. La Gran Retirada del Incomparable Duque de Parma

- l. Retiro del papel de protección
- m. Adecuación del bastidor original
- n. Montaje de la tela en el bastidor original
- o. Nivelación de masillas
- p. Barniz de retoque para sellar las masillas con resina de Dammar disuelta en xileno
- q. Primer entonada con acuarelas¹³ y puntos
- r. Terminación de reintegración con acuarelas y paraloid
- s. Limpieza del marco con hisopos y aguarrás
- t. Barnizado final de la obra
- u. Montaje final de la obra

¹³ La pintura de acuarela se compone de unos pigmentos finamente molidos y aglutinados con una solución de goma arábica. Esta permite que la pintura pueda disolverse en gran cantidad de agua, sin perder por ello la adhesión al soporte. (GAIR. Angela, 1997. Pag. 104)

4. TRATAMIENTO A SEGUIR

a BASTIDOR

i. PROPUESTA

Problemáticas que presentaba el bastidor

En términos generales el bastidor se encontraba en un buen estado de conservación, aunque era fijo no estaba interviniendo en la estabilidad de la pintura se optó por conservarlo, limpiarlo ya que tenía acumulación de polvo y algunas manchas de pintura.

ii PASOS DE LA INTERVENCIÓN:

- Limpieza con aguarrás e hisopos

a. SOPORTE

i. PROPUESTA

Problemática que presentaba el soporte

La principal problemática que presentaba la Pintura en general, era el daño del soporte el cual tenía un tajo que prácticamente separa la obra en dos partes, sumado a esto la tela se encontraba en un alto grado de oxidación. Según los datos proporcionados por el propietario el tajo se debió a un accidente que sufrió el lienzo en el sitio donde se encontraba expuesto.

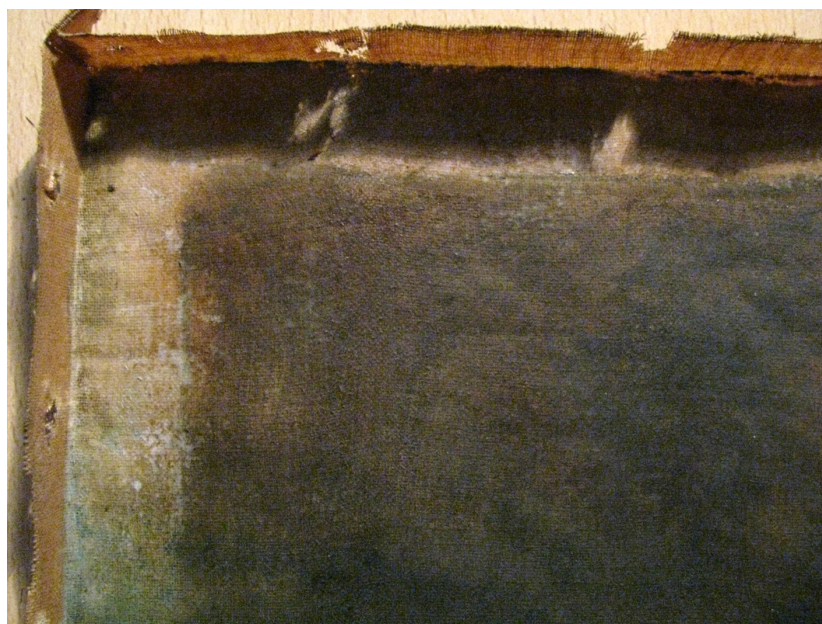


Fig. 21. Detalle del oscurecimiento y oxidación de la tela. REVERSO

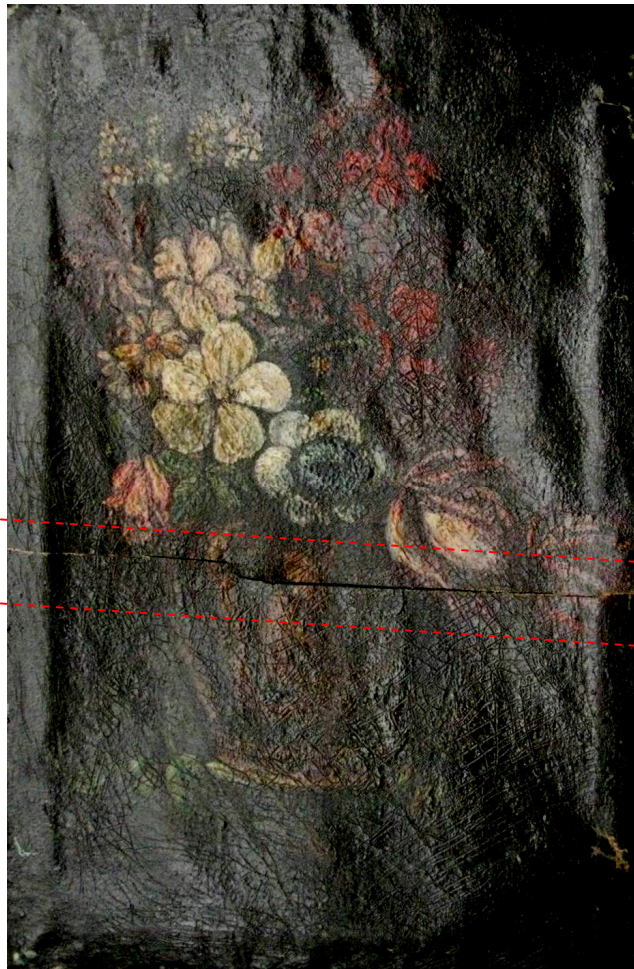


Fig.22 **Anverso** Nótese la dimensión del tajo de la obra el cual prácticamente Fragmentaba la pintura en dos partes. **La línea roja punteada resalta el detalle.**



Fig. 23 Detalle de las manchas y oxidación del soporte principal

Acercamiento del tajo por el anverso con cinta engomada: como la tela prácticamente se encuentra en dos partes es fundamental volverla a unir, para que esta manera se remedie el deterioro sufrido por esta y se mantenga como un único objeto.

Sutura de tajo con papel japonés y Mowilith B501: Aunque existe el tajo de gran tamaño, no hay pérdida de soporte como tal; por tano una vez se logre regresar la tela a su sitio original, se propone unir las partes sueltas con puentes por tramos pequeños de papel japonés y Mowilith B501.

Limpieza de Reverso: dada la presencia de suciedad superficial por el reverso, manchas de pintura, se propone realizar una limpieza mecánica con bisturí al soporte principal, pues por la oxidación de la tela y el tajo que tiene debe ser reentelada, por tanto hay que tener una superficie limpia, con el fin de que el adhesivo utilizado, una las dos telas correctamente.

Reentelado a la gacha con plancha: una vez analizada la situación de la pintura, se propone realizar un Reentelado con plancha y a la gacha, ya que la dimensión de la obra, consistencia de la capa pictórica y materialidad de la misma; establece que debe ser trabajada con un mayor control en cuanto a la temperatura. Es importante recordar que la obra será expuesta en un lugar con condiciones ambientales estables y en el momento de la aplicación de adhesivo se tendrá en cuenta la utilización de un conservante para evitar posibles ataques fúngicos.

ii PASOS DE LA INTERVENCIÓN

- Acercamiento del tajo con cinta Engomada
- Retiro del bastidor
- Sutura del tajo con papel Japonés y Mowilith B501
- Empapelado de Protección
- Limpieza mecánica de Reverso
- Reentelado con plancha y a la gacha

iii INTERVENCIÓN

- Acercamiento del tajo con cinta engomada



Fig. 24. Detalle de la cinta engomada para acercar las partes sueltas de la tela

Como el tajo del soporte era tan largo se fue estirando con mucho cuidado la tela hasta lograr unir las partes sueltas; una vez juntas estas, se pusieron trozos de cinta de papel engomada cortada en tiras pequeñas de aproximadamente 3 cm y con los bordes irregulares para evitar que se marcaran por en el anverso, las cintas previamente se mojaron en agua destilada para activar el adhesivo; posteriormente los trozos de cinta se pusieron sobre el anverso de la obra en sentido vertical y muy juntas, porque era la posición necesaria para que las tensiones de la fibra del papel trabajaran adecuadamente y se lograra una unión perfecta de los bordes, evitando pérdida de soporte original o restitución del mismo.

El proceso de unión concluyó de manera exitosa pues se recupero la pintura su totalidad evitando añadidos de soporte y conservando así la originalidad del mismo.

- Retiro del bastidor

El bastidor se retiro sin mayores complicaciones y fue necesario hacerlo en este momento dado que se necesitaba terminar de unir algunos pequeños tramos que quedaron sueltos en el primer acercamiento con cinta engomada.

- Sutura del tajo con papel Japonés y Mowilith B501

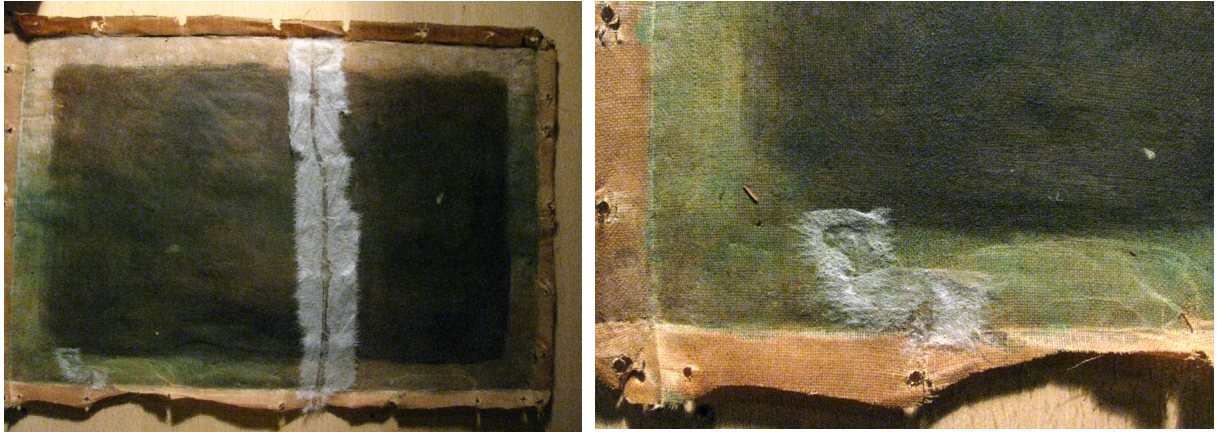


Fig. 25 Detalles del arreglo del tajo con papel japonés y Mowilith B501. **Reverso.**

Una vez fijo el tajo, por el reverso se procedió en tramos pequeños, para evitar ondulaciones, a unir los bordes sueltos con puentes de papel japonés y Mowilith B501, es importante destacar que el pegamento debe estar rebajado con agua para evitar que se formen cordones endurecidos que puedan marcarse por el anverso de la obra en el momento del reentelado. Para la aplicación del adhesivo se utilizo un pincel fino, posteriormente se fueron colocando tiras de papel japonés de 2 cm ancho en pequeños tramos y con los bordes irregulares, luego con la espátula caliente se fue pasando encima del papel japonés, al cual se le puso un maylar antes de pasar la espátula, de esta manera se activo y fijo el adhesivo pues es de naturaleza termoplástica. El procedimiento realizado y los resultados del mismo fueron óptimos, pues se unió la tela y asegurando que en el momento de reentelar no se separe el tajo; este tipo de refuerzos estructurales parciales ayudan a mejorar las condiciones estructurales de la obra pero deben ser previos un refuerzo de mayor resistencia como el reentelado.

- Empapelado de Protección

De este procedimiento se hablara en la intervención de la capa pictórica, sin embargo resulta claro destacar que se llevo a cabo antes de iniciar la limpieza de reverso, con el fin de lograr una protección adecuada para la obra.

- Limpieza mecánica de Reverso



Fig. 26 detalle de los primeros momentos de limpieza de Reverso.
Nótese la mitad sucia y la mitad limpia

La tela original que se encontraba con una gran acumulación de polvo, suciedad superficial y manchas producto de diferentes pigmentos, se limpio de manera mecánica para esto se utilizo un bisturí con cuchilla gastada y muy suavemente, ya que la tela era muy delgada se fueron retirando estas suciedades teniendo en cuenta que la limpieza se efectuara siguiendo la dirección de la trama y la urdiembre de la tela.

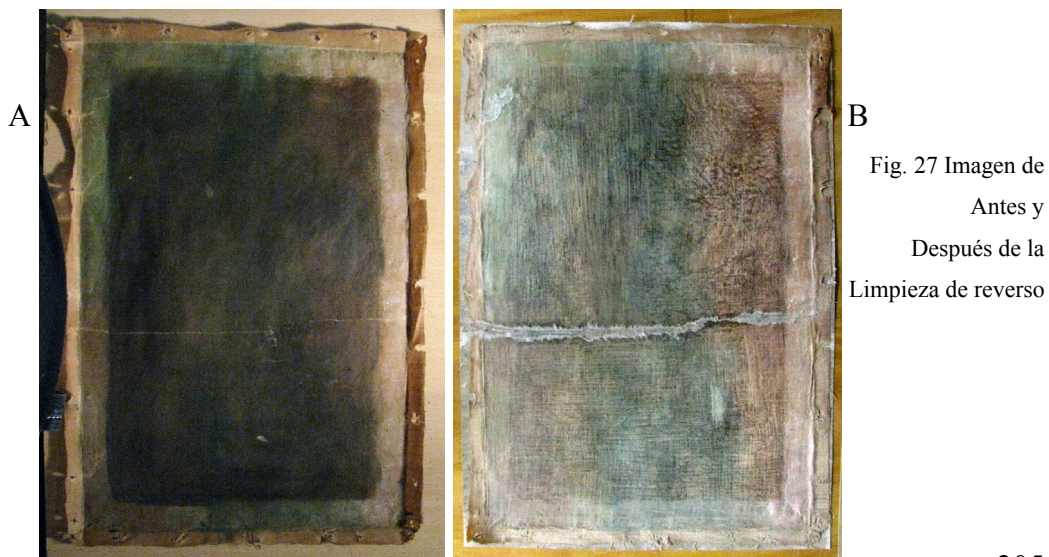


Fig. 27 Imagen de
Antes y
Después de la
Limpieza de reverso

En la figura 27 A Y B se aprecia el estado inicial de la tela antes de ser sometida al proceso de limpieza y Después, en conclusión la tela se relajó mucho una vez se libero de la suciedad, el método de limpieza en seco favoreció la conservación de la pintura y en general la tela que do lista para recibir la nueva tela.

- Reentelado con plancha y a la gacha¹⁴

Este es uno de los métodos más antiguos de reentelado que existe sin embargo en los últimos años se ha sustituido ese tipo de adhesivo por materiales industriales que no penetran en las telas y no son susceptibles a ataques fúngicos, sin embargo como lo recuerda Brandí y otros teóricos de la restauración, cada oba es un caso particular como tal cada tratamiento a seguir requiere de un estudio concienzudo que asegure la conservación de la pintura, como a la vez una mediación en la elección de los materiales.

Es por esto que en el caso específico de esta obra se opto por reentelar a la gacha utilizando la receta Francesa para reentelado solo que no se añadió trementina; y con plancha ya que la pintura por su tamaño –pequeño- no era necesario utilizar la mesa térmica y de presión, por otro lado la consistencia de la capa pictórica estimaba la necesidad de un control cuidadoso de la temperatura. Otra de las justificaciones de este procedimiento es que el adhesivo utilizado es muy reversible y además es de la misma naturaleza que los materiales constitutivos de la obra original, es de aclarar además que al adhesivo se le añadió un conservante para evitar daños y ataques futuros.

Para reentelar se utilizo tela de lino de características similares a la original en cuanto densidad, esta previamente se tenso en un bastidor de madera fijo de un tamaño mayor a la obra original, luego se decatizó con agua caliente y cepillo para eliminar el apresto esta operación se hizo dos veces, y se volvió a retensar ya que con el lavado la tela se soltó un poco, posteriormente y una vez seca se impermeabilizo con mowilith B 501 disuelto en agua.

¹⁴ El entelado con pasta de harina y cola, también conocido como gacha, cola de pasta o pasta de almidón – cola, tuvo su origen en Italia o España en torno al siglo XVII y se sigue utilizando en los países meridionales como Italia, Francia o España. Se conoce muy bien su evolución a través del tiempo, y no produce cambios de color generalmente, a pesar de tener un PH ligeramente ácido; la humedad aportada favorece la reducción de deformaciones, aunque la mezcla es muy higroscópica y aumenta la sensibilidad al ambiente y a los microorganismos, con el tiempo se endurece y se hace frágil y quebradiza, pero es fácilmente reversible. Sin embargo en, en Castilla y en el mismo Museo del Prado se conservan en perfecto estado numerosas restauraciones que se realizados mediante este sistema. (CALVO. Ana. Conservación y Restauración de Pintura sobre Linezo. 2002. Pag. 208,209,210)

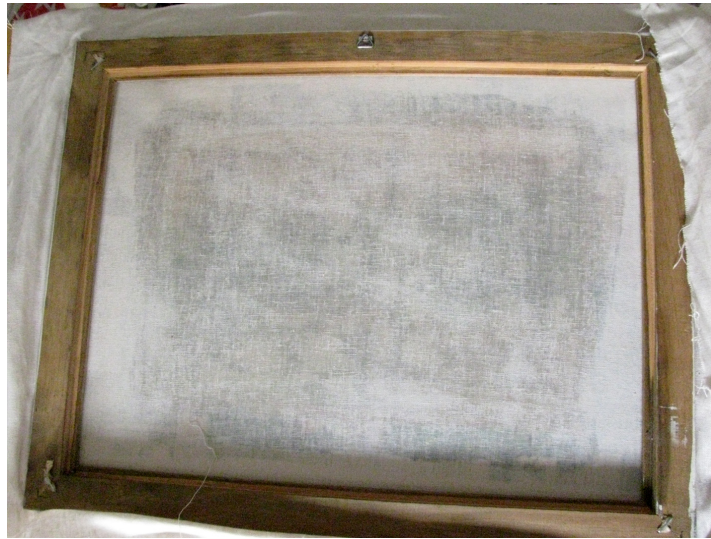


Fig. 28 Detalle de la tela Antes de activar con Calor

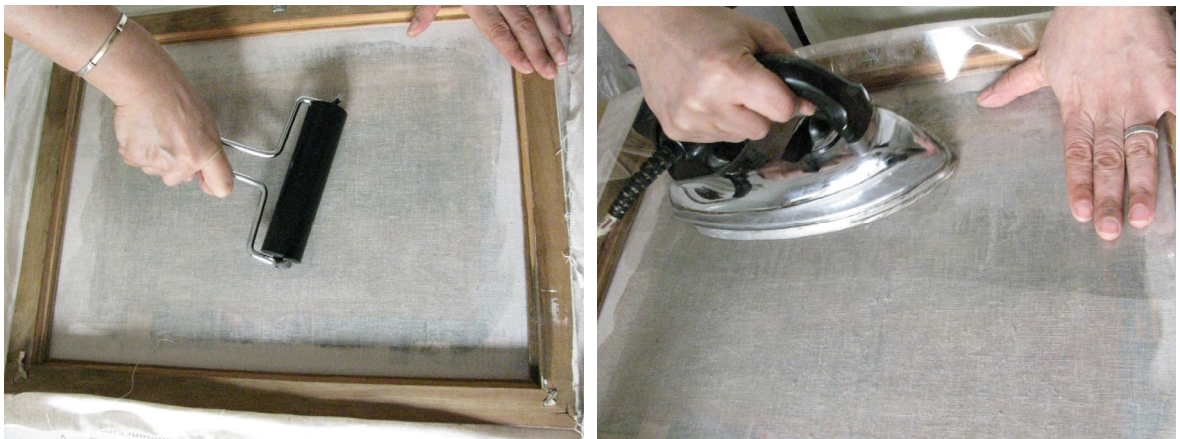


Fig. 29 Rodillo de caucho y primer fijado con plancha. Tela, maylar, plancha



Fig.30 activación del adhesivo con calor. Plancha- maylar tela.

La receta utilizada en la realización de la gacha fue:

- Cola tótem 25 gramos
- Harina de centeno 45.25 gramos
- Harina de trigo 90.75 gramos
- Semillas de lino 5.75 gramos
- Fungicida 3 gramos / Agua cantidad necesaria.

La gacha se realizó a baño de maría, hasta lograr un adhesivo consistente pero suave, una vez listo el adhesivo se procedió a ponerlas en las dos superficies de las telas a reentelar con ayuda de una espátula para evitar exceso o acumulación de adhesivo, ya que este debe quedar puesto lo más homogéneamente posible sobre la superficie. Posteriormente con ayuda de un rodillo de caucho se realizó una presión homogénea, luego se puso un maylar y se empezó a planchar, con plancha tibia hasta que las telas se unieron de manera correcta.



Fig. 31 Fotografía de la obra ya reentelada. Anverso

Una vez concluido el proceso el resultado obtenido fue óptimo ya que las dos telas se unieron perfectamente sin ningún contratiempo, se reforzó el tajo que tenía la pintura y se ayudó a que la tela original que se encontraba debilitada por la oxidación contara con un nuevo soporte; de la

misma manera se termino por corregir las deformaciones, los materiales utilizados son lo más reversible posibles, al igual que su efectividad que ya ha sido probada a lo largo de tiempo.

Justificación de Materiales

Tela de Lino, por ser de la misma materialidad que la original, con una densidad similar. Cola para reentelar por ser un adhesivo fácilmente reversible.

b. CAPA PICTORICA

i. PROPUESTA

Problemática que presentaba la capa pictórica

La capa pictórica, presentaba pequeñas pérdidas que en general eran coincidentes con el tajo que presentaba la pintura y un oscurecimiento general producto del oscurecimiento del barniz.

- Retiro de cinta engomada por el anverso mecánicamente: Con el fin de liberar la superficie y proceder a los siguientes procedimientos.
- Retiro de bastidor: para poder aplanar la pintura y eliminar las deformaciones del soporte
- Empapelado de protección: se propone el empapelado antes de la limpieza de reverso y además para sirva de protección a la hora de reentelar la pintura
- Primer estucado con tiza, cola y aceite: las pérdidas de capa de preparación en realidad son muy pocas pero para las existentes se propone esta mezcla
- Limpieza Química de Anverso: se propone realizar las diferentes catas de limpieza con
 - tricloro etílico y etanol: 50:50
 - Acetona y Aguarrás: 75:25
 - **Acetona y Aguarrás: 50:50**

Se propone la selección de estas mezclas por su grado de volatilidad, poca retención y efectividad en la limpieza de barnices antiguos y oxidados de carácter resinoso.

- Montaje en el bastidor original
- Estuco de lagunas /nivelación: el tajo ocasionaron pérdida de la capa de preparación que es importante restituir para proceder con la reintegración cromática.
- Barniz de retoque: se propone realizarlo con Dammar disuelto en Xileno
- Reintegración cromática: por su reversibilidad es importante realizarla con acuarelas

- Barnizado final
- Montaje final de la obra

ii.INTERVENCIÓN

- Retiro de cinta engomada por el anverso mecánicamente
- Retiro de bastidor
- Empapelado de protección¹⁵

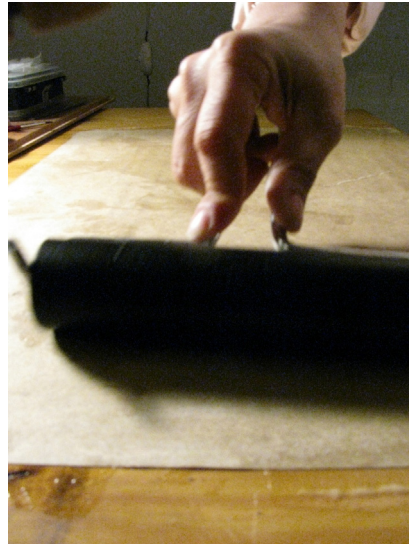


Fig. 32. Empapelado de protección

Para realizar el empapelado de protección se utilizó papel kraft tipo manila¹⁶ de un gramaje bajo con engrudo de harina, este se puso del centro hacia afuera en forma de aspa, el papel ayuda no solamente a proteger sino también corrige las ondulaciones del soporte principal, el papel previamente se humedeció y posteriormente se impregno con el adhesivo y se colocó en el anverso de la obra, una vez puesto el papel con las manos y ayuda de un rodillo de caucho se repasó nuevamente sobre la superficie para evitar acumulación de aire que pudiera desprender el papel.

- Primer estucado con tiza, cola y aceite
- Limpieza Química de Anverso

Para la realización de la limpieza química se llevaron a cabo varias catas de limpieza sobre los distintos colores fue así que la primera mezcla estuvo compuesta por:

- Tricloro etileno con Etanol : 50:50

¹⁵ Definición. Ver referencia 31 en: La Gran Retirada del Incomparable Duque de Parma

¹⁶ los papeles que se utilizan habitualmente son tisús o denominados papeles de seda o de manila. Su dureza dependerá del tipo de protección a realizar. (CALVO. Ana, pag. 250. 2002)

Con esta mezcla se observó que se removía bien el barniz en los colores claros, pero en los oscuros como Tierras, verdes y en los rojos se producía un levantamiento del color por tanto se desechó la mezcla. La segunda mezcla utilizada fue

- Acetona y Aguarrás: 75:25

Con esta mezcla se limpió muy suavemente la suciedad y el barniz, dando como resultado que apenas limpiaba algo de suciedad superficial por tanto se siguió probando y se cambiaron las concentraciones por tanto se optó por la mezcla de

- Acetona¹⁷ y Aguarrás¹⁸: 50:50

Con esta mezcla se obtuvieron los mejores resultados, ya que se eliminó la suciedad superficial, rebajó el barniz y no ocurría daño alguno para los colores ni los oscuros ni los claros. Por otro lado el grupo de las cetonas se encuentran en la fase I de evaporación esto quiere decir que es muy rápida su evaporación con un tiempo estimado de menos de media hora y en la fase II de retención es decir es corta menos del 3%, en cuanto a su toxicidad como son muy olorosas hay poca intoxicación ya se detecta rápidamente.



Fig. 33 Limpieza química de Anverso

Concluyendo con la limpieza de esta, se obtuvieron buenos resultados; y se estableció que el método más adecuado para la limpieza era utilizando hisopos de algodón los cuales se humedecían en la solución y se pasaban deslizándolos sobre el anverso teniendo cuidado de no provocar abrasiones y la lixiviación del color.

¹⁷ Definición ver referencia 37 en Retrato de la Señora de Talamaz

¹⁸ Definición ver referencia 38 en Retrato de la Señora de Talamaz



Fig. 34 Detalle de limpieza



ANTES DE LA LIMPIEZA



DESPUES DE LA LIMPIEZA

- Montaje en el bastidor original

Una vez concluidos los procesos de limpieza la pintura se monto en l bastidor original, previamente adecuado para ello. La tela se sujeto al bastidor por medio de grapas metálicas puestas en forma diagonal a la trama y urdimbre.



Fig. 35 Detalles del montaje de la obra en el bastidor

- Estuco de lagunas /nivelación

Las lagunas se nivelaron con una mezcla de tiza cola y unas gotas de aceite para que la masilla tuviera una mejor adherencia, se rebajaron para evitar que quedaran por encima de la capa de preparación original y se procedió a la reintegración cromática.



Fig. 36 imágenes del estucado. Nótese que se hizo una Masilla blanca del mismo color de la Base original.



- Barniz de retoque

Antes de continuar con la reintegración cromática se sellaron los estucos con un barniz de retoque aplicado con brocha. El barniz estaba compuesto por resina de Dammar muy disuelto en tolueno.

- Reintegración cromática

Dadas las características de la obra se reintegro con acuarelas por su reversibilidad y con el método de puntillismo por yuxtaposición de puntos, en una primera sesión se entono y posteriormente se termino de reintegrar con acuarelas con unos puntos de paraloid para nivelar los brillos del color y así saturarlo.



Fig. 37 Reintegración cromática con acuarelas

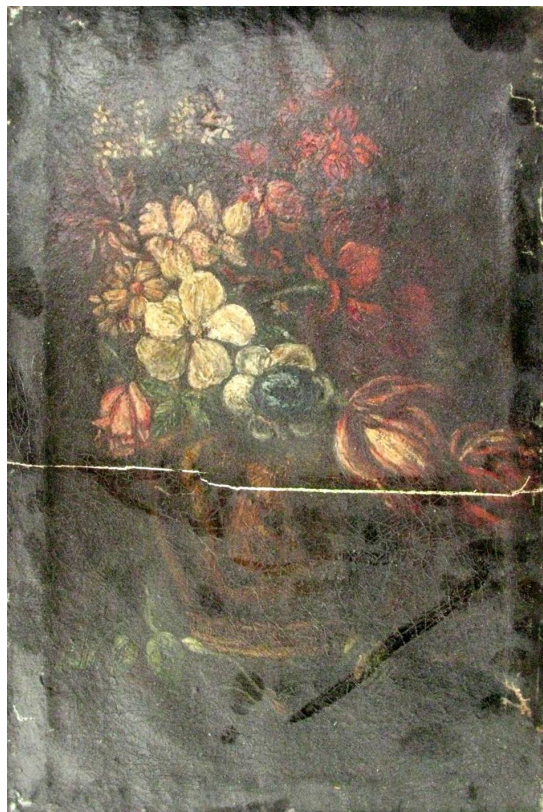
- Barnizado final

Para el barnizado final se utilizo resina de Dammar al 5% en tolueno

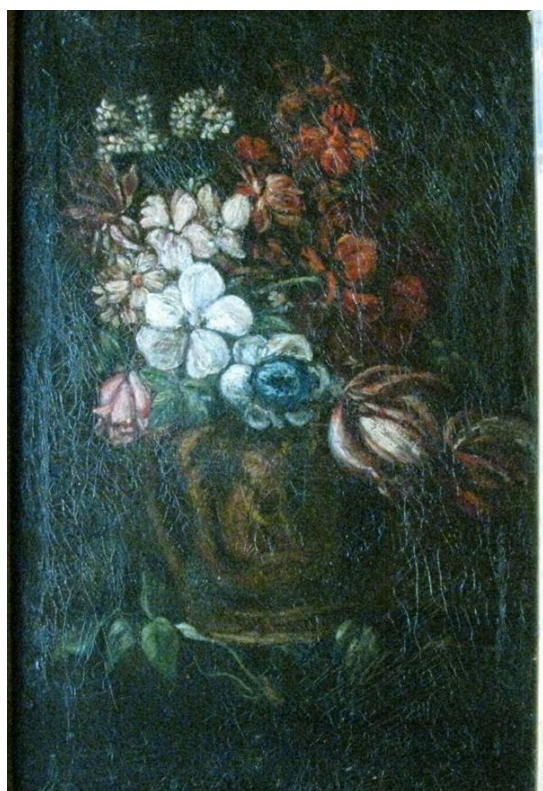
- Montaje final de la obra

Finalmente se la obra se monto en el marco, una vez se limpio

Antes de la intervención



Después de la Intervención



c. Marco

El marco se encontraba en buenas condiciones por lo que únicamente se decidió limpiar la suciedad superficial y polvo con hisopos de algodón y aguarrás

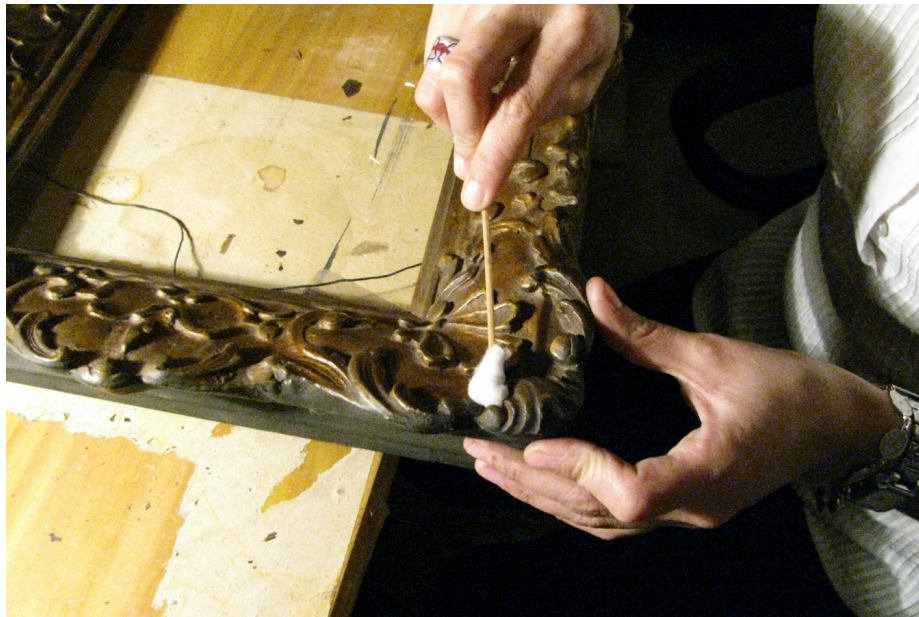


Fig. 38 Detalle de limpieza del marco

Justificación de Materiales

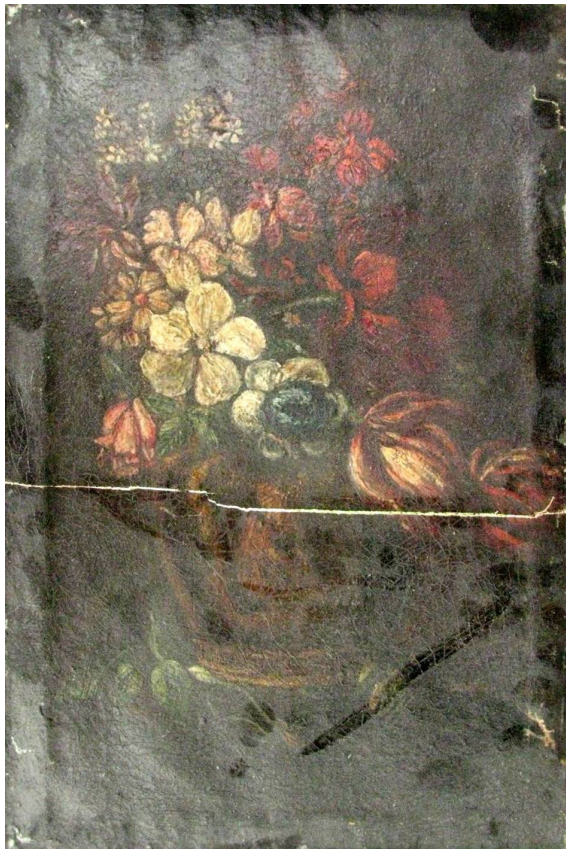
Limpieza: Acetona y Aguarrás estas por tener un alto grado de volatilidad, poca retención y porque removieron muy bien la suciedad y el barniz sin producir daños alguno a los colores, además por baja toxicidad, ya que la acetona tiene un MAC de 1000 ppm

Reintegración. Con acuarelas por su reversibilidad, baja toxicidad y estabilidad.

Reentelado. Gacha; porque conviene para todas las intervenciones de reentelado clásico. Gran flexibilidad del reentelado. Reversibilidad perfecta.

Barniz de Protección Resina de Dammar disuelto en Tolueno, este es un barniz con característica adecuadas para la conservación de las pinturas de caballete.

Antes de la intervención



Después de la Intervención



Conclusiones

Según lo cita **Brandi** en su libro teoría de la restauración “*comúnmente se entiende por restauración cualquier intervención dirigida a devolver la eficacia a un producto de la actividad humana*”, desde este parámetro es importante resaltar que los objetos, las obras de Arte y todos aquellos elementos que dan cuenta de hechos históricos, cotidianos, de denuncia, entre otros y que por algún motivo se encuentran en peligro de desaparecer se validan, están vigentes, son activos gracias a la mirada de la restauración, pues es claro y pertinente pensar que son la suma de esos muchos objetos la que compone la historia de un pueblo, una cultura, una época, un pensamiento, un lugar, un hecho político o simplemente un código de identidad.

Las reflexiones de este trabajo son muchas ya que la intervención de un objeto requiere de un compromiso arduo por parte del restaurador, el cual llega a conocer y reconocer a tal punto la intimidad de una obra que identifica en esta potencialidades y discursos olvidados o simplemente inexplorados; una de las grandes enseñanzas, es que una obra de Arte es un todo y que no existen recetas ni libros recetarios cuando se debe asumir el reto de enfrentarse a la materialidad, lenguaje estético y legado histórico de una pintura, es por esto que cada caso debe ser estudiando uno a uno, solo de esta manera se logra un conocimiento amplio de las problemática particulares a tratar, otro de los aspectos fundamentales en la tarea del restaurador es comprender los límites de las intervenciones no sobrepasándose, conociendo el verdadero sentido de la paciencia y disciplina de la investigación.

En el caso particular de las tres obras referenciadas en este escrito, se tomo el tiempo necesario para hacer un análisis adecuado y pertinente de las intervenciones a seguir, estando siempre alerta a la búsqueda de la decisión o decisiones más acertada(as), con el fin de asegurar la permanencia en el tiempo.

“La obra de Arte supone una doble exigencia: la instancia estética, que corresponde al hecho básico de la calidad de lo artístico por el que la obra es obra de Arte, la instancia histórica que le concierne un producto humano realizado en un cierto tiempo y lugar y que se encuentra en un cierto tiempo y lugar”. **Cesare Brandi**.

En la primera pintura intervenida de corte histórico, que relata hechos ocurridos entre Flandes y España, fue importante entender que se trataba de un documento histórico y patrimonial, y como tal fue tratado desde el principio hasta el final, la principal preocupación y reto que se inició con esta obra era devolver la unidad estética y estructural que había perdido a causa de la acción directa del hombre, que se traduce en manipulaciones inadecuadas, pero también es claro destacar que la misma acción del tiempo ejerció un desgaste en la pintura, que si bien se seguía conservando a pesar de los daños necesitaba un tratamiento urgente y respetuoso que devolviera su estabilidad estructural y lectura estética que en gran medida se veía comprometida; es por esto que se pensaron en muchas alternativas de restauración y se llegó al consenso de realizar un tratamiento en el que primero la estabilidad estructural del lienzo y el restablecimiento de la lectura estética de la pintura. Para ello fue necesario valerse de diferentes fuentes bibliográficas, y de disciplinas como la historia la cual contribuyó en gran medida a reconstruir la unidad visual de la obra; así se encontraron grabados, escritos, citas; que sirvieron de soporte teórico fundamental, para restablecer la unidad potencial de la pintura. *“La obra de Arte goza de una singularísima unidad por la cual no puede considerarse compuesta de partes; en segundo lugar; esta unidad no puede ser equiparada a la realidad orgánico funcional de la realidad existencial”*. Desde la perspectiva que nos plantea Brandi con la unidad potencial de la obra de Arte, es pertinente resaltar, que los tratamientos llevados a cabo sobre las obras, no deben disgregar o separar la “huella formal” que ha sobrevivido con el paso del tiempo.

Teniendo como pilar las reflexiones anteriores es importante mencionar que en la segunda obra Retrato de la Señora de Talamaz, pintura atribuida a Juan Manuel Blanes la restitución de la unidad potencial de la obra jugó un papel primordial en la propuesta de intervención a seguir, ya que el lienzo cuyo estado de alteración y deterioro era crítico, debió a causas de tipo humano – accidente estructural- hubo que diseñar una propuesta que articulara en primer lugar lo que requería la obra para su estabilización y en segundo lugar no alejarse de los principios éticos de la restauración; teniendo muy presente que se debía detener el deterioro, devolver su unidad potencial y su función de documento histórico; para esto el trabajo se centró en varios principios claves de la restauración como lo son: *“la reintegración debe ser reconocible siempre y con facilidad; pero sin que por esto haya que llegar a romper esa unidad que precisamente se pretende reconstruir”* y un segundo principio referente a la materia *“la materia es insustituible únicamente donde colabore directamente a la figuración de la imagen, es decir, en cuanto es aspecto, pero no tanto en cuanto es estructura. Siempre en armonía con la instancia histórica”*

De la anterior intervención quedan claros varios principios la restitución estructural debe hacerse siempre y cuando el objeto así lo requiera en lo posible, conservar la mayor cantidad de materiales originarios de un lienzo es lo ideal, sin embargo no se puede ser ajeno a la realidad, en la restauración convergen muchos aspectos que finalmente condicionan el actuar; hay que situarse en el contexto real de las obras, en su grado de deterioro, en las necesidades básicas, en las teorías existentes y en el actuar ético pertinente, todas estas confluencias son las que llevan a actuar de manera consciente y ética frente al trabajo.

En la tercera obra se planteo retos diversos y diferentes a las dos anteriores, se requería de abordar su problemática poniendo en juego el escenario de donde provenía la pintura, lo que el mismo lienzo necesitaba y los principios básicos de la restauración, la elección de materiales, la elección de los métodos eficaces para obtener los mejores resultados fueron las directrices tenidas en cuenta en la restauración de esta pintura, es importante aclarar y en este caso se vio muy cerca que no todos los métodos por ser nuevos e “interesantes”, se puedan aplicar a todas las obras, ya que la materialidad y particularidad de las mismas exigen de una u otra manera la aplicación incluso de métodos tradicionales que llevados a la práctica con mucha cautela aseguran resultados óptimos.

Concluyendo es importante destacar que la labor del restaurador es una tarea que requiere de paciencia, responsabilidad, ética, conocimiento y del trabajo constante de estudio, investigación e interdisciplinariedad, nada se logra siendo una isla, en la medida que el intercambio de experiencias y conocimientos se den el conocimiento se activa, se hace provechoso y las acciones como profesional se cualifican permitiendo el desarrollo y avance de las diferentes disciplinas.

Un cuadro vive por su leyenda, no por ninguna otra cosa. Y entonces es indiferente si un cuadro dura o no dura. Más tarde lo restauran.

Pablo Picasso

BIBLIOGRAFIA

1. BARRIO. Néstor. "El examen de la fluorescencia". Buenos Aires- Argentina. inédito. 1991
2. BARBER. LL. Clara. "La conservación y restauración de pintura de caballete". Guía para el curso de pintura de caballete, postítulo de restauración Universidad de Chile.
3. BRANDI. Cesare. "Teoría de la restauración". Editorial Alianza. Versión de María Ángeles Roger. 1999
4. CALVO. Ana. "Conservación y restauración de pintura sobre lienzo". Editorial del Serbal. 2002
5. CORRADINE. Juan. "Cuadros bajo la lupa". Editorial la Mandrágora. 1956
6. FUNDACIÓN TAREA. "Las sibilas de la parroquia de SAN Pedro G. Telmo", un trabajo de conservación y de crítica Histórica. Argentina. 2005
7. FUNDACIÓN TAREA. "Una serie de pinturas Cuzqueñas de Santa Catalina de Siena", Historia, Restauración y Química. Argentina. 1998.
8. FUNDACIÓN ANTORCHAS. "Proyecto Castagnino", restauración de 11 obras primera etapa, Museo Bellas Artes Juan B Castagnino. inédito
9. FUNDACIÓN TAREA. "Tarea de diez años". Buenos Aires Argentina. 2000
10. GAIR. Ángela. "Manual completo de Artista". Editorial Blume. 1997
11. GÓMEZ. María Luisa. "La restauración examen científico aplicado a la conservación de obras de Arte". Segunda edición. Editorial Cátedra. 2000
12. GONZALEZ .P. Dolores, "Informe de restauración pasantía Instituto de restauración y Conservación de Madrid". Inédito. España.
13. GONZALEZ. P. Dolores. "Informe de la pasantía en el taller de restauración Tarea". Inédito. Buenos Aires Argentina. 1994
14. HAUSER. Arnold. "Historia Social de la literatura y el Arte". Editorial Debate. Volumen 2 2003
15. KNUT. Nicolaus. "Manual de Restauración de Cuadros". Ediciones Española. 1999
16. "La Química en la Restauración". Traducción de Bruno Emiliano y León Giuliana. Editorial Nerea. 2001

17. MACARRÓN. M. Ana María. “Historia de la conservación y la restauración desde la antigüedad hasta finales del siglo XIX”. Editorial Tecnos. 2001
18. MARTINEZ. J. María José. “Historia y teoría de la conservación y Restauración artística”. Editorial Tecnos. Segunda edición. 2001
19. MASSCHELEIN-KLEINER.L. “Los solventes”. Instituto real de Patrimonio Artístico, curso de conservación 2. Bruselas. 1981
20. MASSCHELEIN-KLEINER.L. “Aglutinantes, Barnices y Adhesivos”. Bruselas. 1981
21. SAROL.C. Zayra. “Ensayo sobre Limpieza y Conservación de Pinturas de caballete”. Profesora principal de Restauración de Pintura de Caballete, Centro Nacional de Conservación, restauración y Museología de la Habana- CENCREM. 2010
22. SAULINO. Daniel, BARRIO. Néstor, y otros. Artículo. “Imágenes de lo visible, adquisición y análisis de imágenes infrarrojas”. Revista Eadem ISSN1885-7221.2008
23. PASCUAL. Eva, PATIÑO. Mireia.”Restauración de pintura”. Ediciones Parramón. 2002
24. RIOSECO. Macarena. “Restauración de tres pinturas en el taller Tarea”. Buenos Aires Argentina. 2008
25. ROSTAIN. E. “Reintoilage et transposition des tableaux”

ANEXOS

TAREA- Centro de producción e investigación
En restauración y conservación artística y bibliográfica



| | |
|--|-----------------------------------|
| 1-DESCRIPCIÓN | Examinador DR |
| Título/denominación: La gran retirada del incomparable Duque de Parma- Serie de campañas de Alejandro Farnesio | Examen 4 de Agosto de 2009 |
| Autor/atribución Anónimo | Inicio de trabajo 10 de Agosto |
| Firma: No aparece | Fin de trabajo 4 de diciembre |
| Técnica: Al parecer óleo sobre Lienzo | |
| Medidas Ancho 137 cm Alto 99 cm | |
| Propietario: Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Museo de Arte Español Enrique Larreta. | |
| Procedencia. Dr. Enrique Larreta | |

| |
|--|
| 2- ANTECEDENTES HISTÓRICOS- TÉCNICOS |
| Bibliografía: |
| <p>Informes de tratamiento:</p> <p>Aunque esta obra no tuvo restauraciones anteriores desde la apertura del Museo se encontraba puesta de acuerdo a los lineamientos dados por el Dr. Enrique Larreta.</p> <p>Al no haber sido tocada, permite ver los bordes que se encuentran clavados al bastidor. Probablemente fue cortada, dado que algunas figuras hacia los bordes aparecen incompletas.</p> |
| <p>Fotos anteriores:</p> <p>N.I-42 Foto en blanco y negro</p> <p>CD: Comedor Larreta- Año 1918 Revista "Plus Ultra"</p> |
| Exposiciones: |
| <p>Alejandro Farnesio</p> <p>Hijo de Octavio Farnesio y de Margarita de Parma. Se educó en España y estudió en la Universidad de Alcalá con Don Juan de Austria y el príncipe Carlos. Intervino en la batalla de Lepanto. Cuando Don Juan de Austria fue nombrado gobernador de Flandes, tuvo que llamar al poco tiempo a los tercios de Italia, en cuyo frente estaba Alejandro Farnesio. Muere Don Juan y nombra sucesor a Alejandro, ratificado por Felipe II. Fue hábil diplomático, antes que capitán. Los</p> |

países bajos se dividieron en dos fracciones de distinta religión: católicos y protestantes. Lo deseos de Felipe II de ganar el trono de Francia, llevaron a Farnesio a este nuevo escenario de la política Española. La liga católica Francesa, sin jefe eficiente, se encontraba en una situación muy difícil, hábilmente superada por Enrique IV que tenía puesto sitio a Paris. Felipe II ordena a Farnesio entrar a en su ejército en Francia, dejando indefenso el territorio reconquistando a los protestantes en los países bajos. Enrique IV levanta el sitio en Paris y se retira. Farnesio ocupa Corbeil, entrando victorioso en Paris.

Luego de entrar a Paris en 1590, Farnesio regresa a la desguarnecida Flandes; en Nimegea recibe otra orden de Felipe II para entrara nuevamente a Francia. En 1592 sitio Caudebec, donde fue herido de bala en un brazo y después de burlar a Enrique IV, cruzo el Sena y abasteció a Paris. (1)

Descripción de la obra

Paisaje dominado por columnas y ondulaciones del terreno, cielo apenas esbozado. En segundo plano y en la lejanía se ve un conjunto de numerosas embarcaciones. Hay un grupo de figuras muy abigarradas en el primer plano y en el segundo, alejadas, las embarcaciones, la determinación espacial está dada por planos o pantallas, técnica típicamente Flamenca, paleta fría con predominio e Azules, grises y verdes. Los deterioros de la tela impiden la lectura de la cartela inferior. (2)

Según informe del departamento de dibujos y grabados de la biblioteca Nacional de Madrid, de noviembre de 1999, existen obras idénticas a esta serie, grabadas en agua fuerte por el gobernador Romeyn de Hooghe sobre composiciones de Juan Ledesma las cuales fueron incluidas en la obra de Guglielmo Dondini “De lo que hizo en Francia Alejandro Farnesio”, colonia 1681.

*Según la investigación histórica que actualmente se viene realizando en el centro por parte de la historiadora Dr. Gabriela Siracusano, al parecer esta serie fue pintada a partir de los grabados de Romeyn de Hooghe, los cuales como se escribe anteriormente fueron hechos sobre los dibujos de Juan de Ledesma.*³

Es importante mencionar, que de las batallas de Alejandro Farnesio, hay varias series pintadas, que se encuentran en Chile y en Perú, probablemente con otro tipo de factura; y actualmente en el taller se encuentran 3 obras que se encuentran expuestas en el Museo de Larreta.

1. Información suministrada por el Museo de Arte Español Enrique Larreta.

2. Descripción realizada por la Lic. Gloria Agid

3. Información suministrada por la Dr. Gabriela Siracusano. Historiadora y Coordinadora Académica Centro de Producción e investigación en restauración y conservación artística y bibliográfica Tarea.

3- MARCO

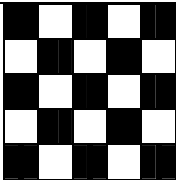
Presenta una moldura delgada de madera, con bordes redondeados color dorado con patina color café oscuro, esta moldura solo esta puesta en la parte inferior y lado derecho de la obra; se encontraba fija con clavos pequeños. En la esquina inferior derecha de la moldura se encuentra una placa con un número grabado, parece estar adherida con cola.

Sistema de Colgado

Se mantenía sujeto a la pared por medio de clavos fijados a la extensión superior del marco de la puerta madera, la tela se encontraba en el reverso en contacto con papel adherido a una membrana asfáltica, al estilo de las viejas membranas, la que actúa como aislante a la pared. (4)

También es importante resaltar que los tacos puestos por el reverso del bastidor, los cuales son 7, se encontraban empotrados a la pared, y servían de sujeción a la pintura.

(4) Información tomada de la ficha adjunta por el Museo

| | |
|---|---|
| 4- SOPORTE | |
| <p>Tela- Fibra: Al parecer es Lino Fibra de tipo vegetal</p> |  <p>Tejido: delgado/ poco Fino Tafetán</p> |
| <p>Densidad: Trama : 20 hilos (cm)² Urdiembre: 13 hilos (cm)²</p> | <p>Colocación: Esta sujeto al bastidor con tachuelas.</p> |
| <p>Técnica de manufactura Al parecer Telar artesanal Sellos/ inscripciones: No presenta</p> | |

| | |
|--|---------------|
| BASTIDOR | |
| Nº de elementos: 4 | Ancho: 8 cm |
| Construcción: Fijo con Angulo de 45º | Espesor: 1 cm |
| <p>Observaciones (sellos, etiqueta, inscripciones) No presenta, presenta una rotura en la esquina superior derecha.</p> | |

| | |
|---|--|
| 5. ESTADO DE CONSERVACION DEL SOPORTE PRINCIPAL | |
| <p>Deformaciones Presenta Ondulaciones por el anverso, producto de los parches y endurecimiento del adhesivo (cola) puestos por el reverso. Estos deformaciones están ubicadas en el cuadrante derecho superior, cuadrante inferior derecho, cuadrante izquierdo superior, y cuadrante izquierdo inferior</p> <p>(ver esquema y croquis de daños)</p> <p>Es importante destacar, que el bastidor en la esquina superior izquierda se encontraba suelto con lo cual se afecto el sistema de encaje, generando inestabilidad en el soporte, aunque esta es mas una patología termino por ocasionar perdida de tensión y por tanto deformaciones en esta zona del soporte.</p> | |
| | |

| | |
|---|--|
| <p>Roturas: Presenta 2 roturas grandes ubicadas en los cuadrantes derechos tanto superior como inferior (ver esquema) y 2 roturas mas, de menor tamaño en los cuadrantes tanto derecho como izquierdo en la parte superior e inferior (ver esquema), además presenta 7 cortes ubicados de la siguiente manera 1 en la parte superior del cuadrante superior izquierdo 1 en el cuadrante izquierdo inferior y 5 en el cuadrante derecho inferior. (ver esquema)</p> | <p>Manchas por el Reverso Presenta marcas de color rojo, marcas café oscuro y manchas café más tenues a lo largo de todo el reverso. Presencia de restos de cola donde están adheridos los parches de la intervención anterior.</p> |
| | <p>Merms: merms como roturas, cortes, agujeros. (Ver esquema).</p> |
| | <p>Intervenciones anteriores: Presenta 4 parches puestos por el reverso, una particularidad de esos parches es que son de tela probablemente de la misma obra, en esta se evidencia en algunas zonas capas de preparación y pictórica, estos parches están fijados por el reverso al soporte con cola y al parecer los restos de pigmento ayudaron también a fijarlos.</p> |
| <p>Observaciones En el reverso se presentan Guirnaldas de tensión muy marcadas, lo particular del caso es que solo se presentan en el borde superior y borde izquierdo, por lo tanto se procedió a comparar la ubicación de estas marcas con las que se presentaban en las otras dos obras de la serie, lo que dio como resultado al estudio de observación la presencia de guirnaldas muy marcadas también solo en dos lados de las otras dos obras, con lo cual una de las primeras preguntas que surgen es si esta serie pudo haber sido pintada en una gran tela, la cual fue en algún momento cortada en partes más pequeñas, de donde posiblemente salieron cada una de las pinturas que actualmente se tienen? Y otra de las hipótesis o grandes interrogantes a investigar es a partir de la anterior observación de cuantas partes se compondría esta “gran tela”?, es importante recordar que estos interrogantes surgen de la particularidad donde aparecen las guirnaldas en las telas y la continuación de algunas figuras hacia los bordes, donde se observa que fueron recortadas las telas.</p> | |

| | |
|--|--|
| <p>6. ESTADO DE CONSERVACION DEL SOPORTE ACCESORIO</p> | |
| <p>Deformaciones</p> | <p>Merms</p> |
| <p>Roturas En la esquina superior izquierda se encuentra roto, presenta agujeros producto de los clavos con los que está sujeta la tela y oxidación.</p> | <p>Agentes Biológicos No presenta daños Biológicos</p> |
| <p>Observaciones Fijo con ángulo a 45°</p> | |

El bastidor es de pino
 Presenta aristas vivas, no presenta ningún tipo de rebaje
 El estado del bastidor a nivel general es malo.

| | |
|---|---|
| 6. FONDO | |
| Médium Al parecer es acuoso | Distribución Fino- homogéneo- liso |
| Sustancia inerte: Al parecer tierras | Espesor Según las muestras de las estratigrafías de un espesor considerable. |
| Color: Gris oscuro | Observaciones |

| | |
|---|--|
| 8-ESTADO DE CONSERVACION DEL FONDO | |
| Mermas. Presenta desprendimientos dejando a la vista el soporte principal. Y en general son coincidentes con los daños del soporte. | Desprendimientos: Ubicados especialmente en los cuadrantes Superiores tanto derecho como izquierdo. Aunque hay que aclarar que hay muchos en casi toda la obra de menor tamaño. |
| Grietas: Presenta grietas continuas y ordenadas. | Adhesión : Presenta problemas de adhesión, ya que se observan desprendimientos de la capa de fondo. |
| Cohesión: Regular | Intervenciones anteriores No presenta. |
| .Observaciones Hay que aclarar que en algunas zonas se observen desprendimientos exclusivamente de la capa pictórica, sin que hayan de la capa de fondo con lo cual sería interesante averiguar la compatibilidad de las capas constitutivas de la obra. | |

| | |
|--|---|
| 9. CAPA PICTORICA | |
| Médium Al parecer oleoso | Colores Rojos, azules, verdes, blanco, ocre y bermellón, tierras, mezclas. |
| Descripción de la Técnica Esta obra fue pintada sobre un fondo de color gris oscuro, probablemente acuoso y de espesor considerable, sobre una tela de lino medianamente gruesa, la cual fue copiada al parecer del grabado titulado “La Gran Retirada del Incomparable Duque de Parma”-de <i>Romeyn de Hooghe</i> - y este realizado a partir de los dibujos de Juan de Ledesma. El dibujo fue hecho directamente sobre el fondo, al parecer según lo observado probablemente con un color claro posiblemente blanco | |

dadas las características de la capa de preparación, teniendo en cuenta las radiografías el dibujo es bastante preciso y calculado en un espacio determinado. La escena principal, es decir el grupo de personajes que se encuentran en el ángulo derecho inferior fue pintada primero y directamente sobre el fondo, posteriormente se pintaron los planos de colores del paisaje, luego los del cielo en los cuales se observan superposiciones de colores no tan translucidos y agrisados; una vez listos estos planos y con una buena definición de los colores, se procedió a pintar el resto de los personajes, los cuales fueron hechos con lacas transparentes sobre estos planos, es interesante observar la precisión y detallismo aplicado en la elaboración de estos personajes. Posteriormente como capa final se observa la presencia de un barniz al parecer proteico.

Es también interesante destacar que se observa la presencia de veladuras muy finas en la terminación del ropaje de los personajes principales y rostros de igual manera. La composición, los colores y su naturaleza, como la distribución de las escenas de la obra se acerca a las de la pintura flamenca; es decir cabría la posibilidad que esta pintura fuera realizada a la manera flamenca; es interesante recordar que en las pinturas flamencas se utilizaron tintas fluidas y transparentes aplicadas por medio de veladuras, como la utilización de colores al temple y óleo; en el caso particular de esta obra al parecer existe una técnica mixta de colores de composición proteica y otros al óleo, con una paleta de colores fría para el paisaje y el cielo, como grises, verdes, azules y una de colores mas cálidos sobre todo para los personajes principales como son los rojos, amarillos, ocre. En Cuanto a la composición de la pintura la escena principal está concentrada a un lado y el resto de las escenas aparecen superpuestos, hasta llegar a una línea de horizonte que justo se hace en el cielo, en la parte superior de la obra. Este hecho también recuerda a la perspectiva caballera de la pintura flamenca. *"perspectiva caballera" o "a vista de pájaro", consistente en representar la escena como si el pintor se hallase situado en un punto de vista elevado (como una persona que va a caballo), de manera que los objetos supuestamente más próximos al espectador se disponen en la parte inferior del cuadro, en primer plano, desde donde se van superponiendo en vertical a medida que se les supone más alejados, escalando el cuadro hasta su parte más alta, donde con frecuencia se dibuja la línea del horizonte"*5.

5. Características técnicas de la pintura flamenca

Efectos ópticos y Veladuras

Presenta veladuras (zonas como detalles de ropajes y rostros)

Arrepentimientos

Observaciones

10- ESTADO DE CONSERVACION DE LA CAPA PICTORICA

Merms

En general coincidentes con las de la capa de fondo, aunque hay que aclarar que en algunas zonas solo se presentan desprendimientos exclusivos de la capa pictórica, quedando a la vista la capa de fondo.

Desprendimientos

Esta es la capa quizá más afectada de todo la obra, ya que hay muchas zonas donde es evidente el desprendimiento y por tanto pérdidas considerables de la pintura, con lo cual se altera en cierta medida la lectura de la misma.

| | |
|---|--|
| | |
| <p>Grietas /localización</p> <p>En general son coincidentes con las grietas de la capa de preparación. Las grietas son continuas y uniformes y están localizadas en casi la totalidad de la obra.</p> | <p>Forma</p> <p>Presenta formas más bien geométricas y continuas, también son pequeñas y aparecen con poca separación entre ellas.</p> |
| <p>Distribución:</p> <p>Homogénea a largo de toda la superficie</p> | <p>Bordes</p> <p>Estuvieron pintados y ahora se observan con muchos desprendimientos de la capa pictórica, de preparación y faltantes de soporte. La tela en los bordes donde estaban puestas las tachuelas presenta hoyos donde hay presencia de oxidación de la tela en la zona. Además están redondeados e irregulares.</p> |
| <p>Apertura delgada</p> | <p>Causa posible</p> <p>Al parecer los desprendimientos de la capa pictórica se dieron por mala manipulación de la obra.</p> |
| <p>Adhesión al fondo</p> <p>Esta bastante debilitado, dado que la capa al tacto se desprende con facilidad.</p> | <p>Abrasión</p> <p>Probablemente estuvo doblado o manipulado de manera inadecuada causo abrasión, que termino por generar perdidas del estrato pictórico.</p> |
| <p>Cohesión</p> <p>Regular</p> | <p>Alteración cromática.</p> <p>En general se presenta oscurecimiento en la totalidad de los colores.</p> |
| <p>Intervenciones anteriores No presenta repintes, pero tiene dos parches que probablemente están pintados con pigmentos similares a los de la obra.</p> | |

| | |
|--|-------------------------------|
| 11- CAPA DE PROTECCION | |
| <p>Especie: al parece podría tratarse de una resina natural (proteica)</p> | <p>Técnica de aplicación:</p> |
| <p>Acabado: semi mate</p> | <p>Color: amarillo</p> |
| <p>Espesor: delgado</p> | |
| <p>Observaciones: se presenta en algunas zonas como una acumulación de esa capa y se ven como una mancha amarillenta más gruesa en algunos lugares que en otros.</p> | |

| 12- ESTADO DE CONSERVACION DE LA CAPA DE PROTECCION | |
|---|---|
| Merzas: | Oxidación: presenta mucho amarillamiento general de capa |
| Abrasión: | |
| Alteración cromática y / o óptica Se observa esta capa con mucho amarillamiento por algunas zonas brillantes por otras zonas mate. | Blancuzco |
| azulado | Oscurecido Es general y relativamente homogéneo, en toda la superficie de la obra. |
| Otro: | |
| Grietas/localización | Forma |
| Distribución: | Bordes |
| Apertura: | Causa posible |
| Defectos de la técnica | |
| Observaciones | Intervenciones anteriores No presenta |
| | |
| Suciedad superficial, manchas y oscurecimiento por toda la superficie. | |
| Deyecciones de insectos | |

| 13- OBSERVACION CON RADIACIONES Y ESTUDIOS FOTOGRÁFICOS | |
|---|---|
| Rasante: | Con luz rasante se intensifican las deformaciones del soporte, levantamientos de la capa de fondo y de preparación |
| Transmitida: | |
| Especular: | |
| Sodio: | |
| Ultravioleta: | En las imágenes con luz ultravioleta se presenta una característica particular, la cual se repite en los tres cuadros que se encuentran en el taller (de la serie de las batallas de Alejandro Farnesio); al exponer la pintura a UV, existen zonas donde se marca un fuerte contraste, al parecer se trata de una absorción de luz, la cual hace que se observe un oscurecimiento específicamente en los colores verdes (aunque algunos de estos verdes son muy similares incluso en la serie, hay otros verdes que no son iguales, pero sin embargo reaccionan de la misma forma ante la exposición) a simple vista podría confundirse con un repinte, hecho que se descarta dadas las características de la morfología de las manchas que se presentan (<i>véase referencia "El examen de la fluorescencia de la pintura"</i>) |

Néstor Barrio. Buenos Aires 1991).6

6. El análisis morfológico de las manchas oscuras que observamos en la pintura al proyectar sobre ella las radiaciones UV constituye una cuestión vital para determinar si se trata de retoques, de otras anomalías o simplemente de la fluorescencia propia de algunos colores.

Comúnmente los retoques poseen un grafismo muy característico adoptando la forma de trazos verticales, puntos, líneas o también manchas amorfas caprichosamente localizadas con respecto a la imagen de la obra. Un cotejo inmediato a la luz visible – preferiblemente completado con una lupa, sobre cada uno de los sectores sospechosos develará seguramente si las áreas coincidentes con las manchas son efectivamente adiciones posteriores o corresponden a los materiales originales. Este tipo de control resulta indispensable para orientar al examinador a fin de lograr una interpretación adecuada.

Placas de radiografía

Se intensifican las zonas de deterioro, también se observa con claridad un dibujo muy preciso y al parecer con un espacio pensado para cada uno, las zonas de luz se observan más blancas (posiblemente con más materia o probablemente una característica de tónica del material) y las zonas de oscuridad se observan más transparentes.

Fotografía de fluorescencia UV:

Reflectografía.

Se observó en la banda IR 1 con la luz del equipo no se obtuvo ningún resultado, pues la capa de fondo no es reflejante lo que hace que las condiciones no serían las óptimas para adquirir información.

fotomicrografías

Fotografías existentes

14- Cortés Estratigráficos

Nº de identificación

1. verde pecho hombre a caballo
2. verde punta castillo o torre
3. Negro/ Blanco cartela
4. Blanca cartela
5. Azul faja
6. Rojo manga personaje a caballo
7. Azul mar
8. Laca túnica del personaje entre cañón y caballo
9. Verde pared fortaleza
10. Verde faja personaje a caballo
11. Verde manga personaje pecho
12. Verde espalda

Localización sobre fotografía




| | |
|--|--|
| 13. Verde (posible manga) árboles del fondo 14. Azul cielo | |
| Observaciones | |

| 15-PROBLEMÁTICA PRINCIPAL | | | | | | | |
|--|--|---------|--------------------|-------------|--------------------|------|--------------------|
| Desprendimiento de la capa pictórica producto de la mala manipulación de la pintura. Deterioros estructurales, pérdida de soporte y deformaciones, con lo cual se ha tendido a perder la lectura precisa de la obra. | | | | | | | |
| Tratamiento Propuesto | Tratamiento Realizado | | | | | | |
| <p>1. Sanear el soporte:</p> <ul style="list-style-type: none"> a. velado de protección b. Retiro de parches reverso c. Limpieza de reverso d. Elaboración de incrustaciones e. Sutura de hilos f. Entelado <p>2. Tratamiento de Anverso</p> <ul style="list-style-type: none"> a. Retiro de protección b. Limpieza química del anverso c. Estucado de lagunas d. Montaje nuevo bastidor e. Barniz de retoque f. Reintegración cromática g. Barnizado final h. Acabado final | <p>Retiro de molduras existentes en el anverso.</p> <p>Retiro de los tacos del bastidor.</p> <p>Velado de protección con cola de conejo y papel japonés.</p> <p>Retiro del bastidor</p> <p>Velado de protección con kraft y engrudo, la cual ayuda a eliminar deformaciones del soporte</p> <p>Retiro mecánico de parches del reverso</p> <p>Limpieza mecánica de reverso con bisturí siguiendo la trama y urdiembre de la tela.</p> <p>Elaboración de incrustaciones con tela de la misma densidad, ya usada siguiendo la trama y urdiembre de la tela.</p> <p>Soldadura de hilos, con hilos de cáñamo impermeabilizados en mowilith B501, con espátula caliente.</p> <p>Entelado con tela de lino previamente Decatizado con agua caliente y posteriormente impermeabilizada con mowilith B 501 diluido en agua en una proporción 3 a 1. En la mesa caliente y de presión a una temperatura de 65°C.</p> <p>Anverso</p> <p>Retiro del papel de protección</p> <p>Limpieza química de anverso con:</p> <p>Citrato de triamonio al 5%</p> <table data-bbox="797 1785 1120 1896"> <tr> <td>Tolueno</td> <td>50 cm³</td> </tr> <tr> <td>Isopropanol</td> <td>60 cm³</td> </tr> <tr> <td>agua</td> <td>15 cm³</td> </tr> </table> | Tolueno | 50 cm ³ | Isopropanol | 60 cm ³ | agua | 15 cm ³ |
| Tolueno | 50 cm ³ | | | | | | |
| Isopropanol | 60 cm ³ | | | | | | |
| agua | 15 cm ³ | | | | | | |

| | |
|--|--|
| | <p>Diclorometano 50 cm³ Formiato de etilo 50 cm³ Acido Fórmico 2 cm³</p> <p>El primero fue utilizado para remoción de suciedad superficial, la segunda mezcla termino de remover suciedad y la tercera mezcla característica para remover barnices proteicos sirvió para limpiar el barniz oxidado que se encontraba muy adherido en la superficie, para realizar esta limpieza se utilizo hisopos de algodón y en forma circular, apenas humedecido el barniz se procedió a limpiarlo, obteniendo un buen resultado.</p> <p>Barniz de retoque con Dammar y xileno, aplicado con muñequilla en forma uniforme y circular sobre la superficie.</p> <p>Estucado de lagunas con masilla hecha de tiza cola de conejo y aceite de lino, adicionalmente se le agregaron colores en pigmento para obtener el gris oscuro de la masilla original de la pintura.</p> <p>Reintegración cromática con pigmentos en polvo aglutinados con alcohol Isopropílico y diacetona alcohol con unas gotas de Paraloid y colores Maimeri con puntos.</p> <p>Montaje nuevo bastidor.</p> <p>Saturación y ajuste de colores</p> <p>Barnizado final.</p> |
|--|--|

**TAREA-Centro de producción e investigación
En restauración y conservación artística y bibliográfica**

PINTURA DE CABALLETE

| | |
|---|--|
|  | <p>Inventario n° Referencia 112.18.08.09</p> |
|---|--|

| | |
|--|---|
| <p>1-DESCRIPCIÓN</p> | <p>Examinador: DR</p> |
| <p>título/denominación: Retrato de la Señora de Talamaz</p> | <p>Examen 18 de agosto</p> |
| <p>autor /atribución se le atribuye a Juan Manuel Blanes</p> | <p>inicio del trabajo: 18 de Agosto</p> |
| <p>firma: No presenta</p> | <p>fin del trabajo: 30 de Noviembre</p> |
| <p>técnica: Óleo sobre tela</p> | |
| <p>medidas: Ancho 93 cm Alto 74.5 cm</p> | |
| <p>Propietario Graciela Fernández Ivern</p> | |

| | |
|---|--|
| Procedencia: Colección Julieta Rodríguez, Según lo registrado en la ficha que se encontraba en la obra. | |
|---|--|

2-ANTECEDENTES HISTÓRICO-TÉCNICOS

La obra esta atribuida a Juan Manuel Blanes, la cual fue comprada en la galería Zurbarán de Buenos Aires, según la propietaria no se encontraba en la exhibición si no en la trastienda de la galería. Inicialmente fue adquirida por parte de la galería en la ciudad de Montevideo Uruguay, aunque se desconocen los detalles de la procedencia en esta ciudad de la misma; en el momento de la compra junto con la pintura se adjunto la carta que autentifica la originalidad de esta, de la cual se anexara una copia.

Una vez ingresa al taller el estado de conservación es crítico, pues el gran numero de roturas, tajos faltantes de soporte y oxidación de la tela, la convertía en un soporte bastante frágil. Según los datos proporcionados la pintura sufrió continuos golpes producto de manipulaciones inadecuadas lo que hizo que se encontrara en este grave estado.

Otro antecedente de la obra es la ficha anexa que se encontraba por el reverso, en la cual se lee que la pintura en mención fue expuesta como parte de una exposición titulada: "Retrospectiva de maestros uruguayos" organizada por ZURBARAN.

Juan Manuel Blanes

Nacido el 8 de junio de 1830 en Montevideo un mes antes de conseguir su patria la soberanía, está sentado en los umbrales de la pintura uruguaya como un todopoderoso. Afortunado fue el Uruguay de contar desde sus primeros años entre sus ciudadanos, a quien era capaz de dejar creada por su arte y oficio y su responsabilidad patriótica, la imagen documentada y bella de la gesta de su Independencia recientemente conquistada y de los años de consolidación de su libertad. El relator, documentador e ilustrador de la historia nacional en sus comienzos, era de una tal categoría y de una multiplicada acción que el pueblo oriental lo ha elevado a un plano excepcional, asimilándolo a las filas de sus mejores héroes. "Ningún pintor en Sur América consiguió la admiración de Juan Manuel Blanes", dice José León Pagano en su Historia del Arte Argentino. Luego de la muerte, la consideración de su pueblo continúa intacta. Con su nombre se denominan calles principales e importantes instituciones.

El pueblo aún hoy sigue prefiriendo, por encima de las interpretaciones de otros artistas que trataron iguales temas, las esfigies que Blanes pintara de los patriotas uruguayos; las escenas de su costumbrismo las elige por más vividas y floridas. Frente a esta preferencia popular inalterable se debe considerar la faz pictórica de Juan Manuel Blanes, posiblemente nunca tan alejada como hoy de las normas estéticas que guían a los creadores de arte. Fue Juan Manuel Blanes un académico naturalista; uno de esos grandes académicos naturalistas que se dan en el siglo XIX, de oficio impecable en su solvencia y en su aliento vigoroso y fuerte; uno de esos grandes académicos que de tanto en tanto desbordan en alguna obra importante el férreo corsé al que se han sometido. Desde los estudios se advierte a artista que hace vibrar al molde. Véanse sus dibujos de trazados de perspectiva y proyecciones: tienen la exactitud geométrica más cuentan también con la animación artística; las anatomías son tan fieles como sensibles.

Su ciudadanía le dio a este académico la senda preferente del naturalismo. La poca frecuentación de museos le quitó felizmente el gusto de la alegoría neoclásica escasamente presente, en su obra, y en la que se hundieron numerosos cultores del academismo europeo, cuyas obras resulta insoportable mirar por estar vacías de todo sentido o aplicación actual. Maestro de su propia vida, no perdió el tiempo en motivos seudo clásicos, como también muy raramente excedió sus trabajos en las anécdotas pueriles. Lo que pintó lo lego a la historia de hombres, de hechos y de

costumbres. Fue en esta misión algo más que un mero cronista o ilustrador, artesano artístico del mundo oficial. Tuvo unidos a su solvencia de oficio, severidad de información, cultura de indagación, convencimiento patriótico y dignidad de su labor; fue, en consecuencia, un excelente pintor de la historia.

La razón que guió toda su obra y toda su vida de artista, poderosamente juiciosa y estática, le indicó la senda del relato histórico, aunque también la misma razón le privó de más altas intenciones estéticas: la de sacar provecho de sus arranques o intuiciones artísticas. Si gran parte de la obra de Juan Manuel Blanes ha tomado el camino de los museos y archivos históricos, vale decir, que se ha comprendido que su valor estético está puesto sólo al servicio de una imagen documental, demostrando a las claras la intencionalidad extra-artística de Blanes - oficialismo a veces confundido con el aparato y la teatralería, o convencionalismos de la dignidad - no es menos cierto que mucho valor propio de las artes y del espíritu sostienen el vigor de la narración de sus imágenes.

Juan Manuel Blanes inicia en Montevideo su aprendizaje con maestros locales o mejor aún, con admiraciones locales.

Son éstas sendas marcadas por los retratistas y costumbristas extranjeros; en un sentido, Cayetano Gallino, que imponía en sus retratos un ritmo de composición que no tomó el uruguayo, y en otro, la influencia de la obra descriptiva de Besnes e Irigoyen. Cuando Blanes viaja a Europa para realizar su gira de perfeccionamiento y de terminación de estudios ha pintado ya mucha obra. Es algo más que un estado potencial o promisorio con algún trozo de presencia. Ya ha pintado a la edad de 30 años - que es cuando parte para Italia - una cantidad bastante apreciable de retratos, e incluso ostentaba el título de decorador del Palacio San José, la residencia del presidente argentino justo José de Urquiza en Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Rep. Argentina) donde desarrolló el tema de las batallas ganadas por el ilustre militar argentino y cuadros religiosos para la capilla del palacio.

En la obra de Blanes la labor de retratista ocupa buena parte de ella. Retrata los grandes hombres de su patria; retrata de encargo a la sociedad de su tiempo; retrata con placer a sus familiares y a sus amigos predilectos. 1

Una zona especial de la creatividad de Blanes está integrada por los retratos aunque fueron realizados en su mayoría por razones de supervivencia, logro transmitir en algunos de ellos peculiar estética y emotividad.

En obras como retrato de la madre del pintor de 1866, autorretrato 1875, retrato de don Juan Manuel Besnes e Irigoyen 1866- 1879 retrato de doña Carlota d Ferreira de Regunaga de 1883 de destaca el impecable y sólido oficio académico, pero también una de sus más sensibles vetas pictóricas estas obras integraron lo más relevante de su producción retratista y revelan sus dotes más sobresalientes, son óleos profundos que documentan la potencia pictórica del artista. Enfrentado a modelos que lo conmovían, en ellos el pintor obtiene delicada tersura de claroscuros penumbras sensibles o claridades sensuales.

En su trayectoria artística los bocetos fueron un área en la que Blanes alcanzó verdaderas alturas expresivas a través de la pincelada vivaz y dinámica.

Asesinato del general Venancio Flores es una de las obras más notables de la pintura Uruguaya aquí Blanes plasmo el alevoso ataque que terminó el 19 de Febrero de 1868 con la vida de este

| |
|--|
| <p>ministro gobernante, caudillo y dictador.</p> <p>Blanes realizó también obra académica de tema religioso y algunas alegorías aunque no le interesó demasiado por lo que integraban una zona muy pequeña de su creatividad. 2</p> <hr/> <p>1. Documento tomado de : Las Artes Plásticas del Uruguay : desde la época indígena al momento contemporáneo / José Pedro Argul. -- Montevideo: Barreiro y Ramos, 1966.</p> <p>2. Catalogo Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo Uruguay 2001. Juan Manuel Blanes, la Nación Naciente 1830- 1901 Exposición Noviembre 2001 Mayo 2002.</p> |
| informes de tratamiento: No se conocen |
| fotos anteriores: No se conocen |
| <p>exposiciones:</p> <p>Zurbarán retrospectiva de Maestros Uruguayos- Marzo de 1992 N° 1. Buenos Aires- Argentina.</p> |
| |

| | | | | | | | | | | | | |
|--|-----------------|------------------|------------------|---------|-------|-------|-------|-------|---------|------|---------|------|
| <p>3-MARCO</p> <p>Marco de varilla Italiana mediana (1), con acople de varilla pequeña interna (2) y suplemento lateral, el suplemento lateral (2) dorado al agua en oro con patina muy delgada y la varilla mediana (1) dorada a la hoja y patina oscura.</p> <p>Dimensiones</p> <table> <tr> <td>Varilla(1) Alto</td> <td>111.5 cm</td> <td>Varilla (2) Alto</td> <td>96.5 cm</td> </tr> <tr> <td>Ancho</td> <td>93 cm</td> <td>Ancho</td> <td>78 cm</td> </tr> <tr> <td>Espesor</td> <td>7 cm</td> <td>Espesor</td> <td>3 cm</td> </tr> </table> <p>Como característica a resaltar el marco presenta una placa en la parte inferior hacia al centro que dice JUAN MANUEL BLADES “Retrato de la Señora de Talamaz” 1880 (ver fotografía)</p> <p>sistema de colgado:</p> <p>presenta 2 argollas laterales (una en la derecha, otra en la izquierda) metálicas fijadas a 36 cm del borde superior del marco donde a cada lado se fijo un cordón metálico para ser colgado; el bastidor se encontraba fijo al marco con clavos distribuidos uniformemente.</p> | Varilla(1) Alto | 111.5 cm | Varilla (2) Alto | 96.5 cm | Ancho | 93 cm | Ancho | 78 cm | Espesor | 7 cm | Espesor | 3 cm |
| Varilla(1) Alto | 111.5 cm | Varilla (2) Alto | 96.5 cm | | | | | | | | | |
| Ancho | 93 cm | Ancho | 78 cm | | | | | | | | | |
| Espesor | 7 cm | Espesor | 3 cm | | | | | | | | | |

| | |
|--|----------------------------------|
| 4-SOPORTE | |
| tela-fibra: Probablemente lino de fabricación industrial. | tejido: Tafetán, plano 1:1 |
| densidad: 20 trama 18 urdiembre | colocación: con Grapas metálicas |
| <p>sellos/inscripciones:</p> <p>En el cuadrante superior izquierdo por el reverso, está adherido un recorte de periódico el cual se encontraba tapado por un parche.</p> <p>En la parte inferior por el reverso la tela presenta una marca al parecer un sello en el cual se lee “motiner” ver imagen.</p> | |

| | |
|--|---|
| BASTIDOR | |
| Nº de elementos: 4 | ancho: 7 cm |
| construcción: Caja y espiga a 90° con chanfle Y cuñas en los vértices | Espesor 1 : 2 cm Espesor interno: 1.6 cm |
| observaciones(sellos, etiquetas, inscripciones): | |
| <p>por el anverso se encuentra adherida al bastidor una ficha al parecer técnica de la obra que dice lo siguiente</p> <p>“ZUBARAN ”</p> <p>El arte de los argentinos</p> <p>Autor Blanes Juan Manuel</p> <p>Título SRA. DEL. GRA. TALAMAZ</p> <p>Técnica óleo sobre lienzo</p> <p>Alto 93cm</p> <p>Ancho 74 cm</p> <p>Nº 1464</p> <p>Año c. 1880</p> <p>Antecedente En Zurbarán, “Retrospectiva de maestros uruguayo” marzo 1992 Nº 1</p> <p>Ex colección Julieta Rodríguez Talamaz.</p> | |

| | |
|-----------------|----------------|
| PANEL | |
| veta: | corte: |
| nºde elementos: | observaciones: |
| estructura: | |

| |
|--------------|
| OTROS |
|--------------|

| | |
|---|---|
| 5-ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL SOPORTE PRINCIPAL | |
| Deformaciones: Ondulaciones producto de pérdida de soporte y parches de reverso | manchas: Por el reverso la tela presenta manchas oscuras con mayor concentración en el centro de la tela. |
| Roturas: presenta grandes roturas en el cuadrante superior izquierdo, cuadrante superior derecho, cuadrante inferior derecho (ver esquema). | mermas: varias, pero localizadas con mayor intensidad en el cuadrante superior izquierdo (ver esquema) |
| agentes biológicos: No se observan | intervenciones anteriores: Se observan 4 parches puestos por el reverso, como también bandas de refuerzo en los bordes, pues estos presentan muchos tajos que por sectores están prácticamente sueltos del resto de la tela. |

observaciones:
 La tela presenta muchos tajos y faltantes que hacen que se comporte como una estructura muy frágil, también se encuentra en un alto grado de oxidación, esto probablemente le ha provocado pérdida de flexibilidad y rigidez.
 Por el anverso la tela presenta marcas producto de las aristas vivas del bastidor.

| 6-ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL SOPORTE ACCESORIO | |
|---|--|
| Deformaciones: Presenta un ligero ondulación en la esquina superior | mermas: Presenta gran cantidad de agujeros, al parecer donde habían clavos se intensificaron mas. |
| Roturas: presenta rotura en uno de los acoples. | agentes biológicos: no presenta |
| observaciones: es un bastidor típico de las pinturas del siglo XIX Argentinas, la madera al parecer es pino, con aristas vivas, se observa un poco oscurecido y tiene adherido gran cantidad de papel muy oxidado y sobre este se observa otro papel, con el cual se sostenía el marco, de igual forma la madera se encuentra muy deteriorada y con muchos agujeros. | |

| 7-FONDO | |
|--|---|
| 2 Capas 1. Acuosa 2. Oleosa | |
| Médium Al parecer presenta una primera capa acuosa, y otra segunda capa oleosa probablemente la primera capa sirvió para rellenar imperfecciones y la segunda capa para dar un acabado liso y homogéneo; esto era muy característico de las pinturas de este siglo. | distribución: homogéneo y liso |
| sustancia inerte: al parecer blanco de plomo | espesor: Medio |
| color: blanco un poco amarillento (beige) | observaciones: ver fotomacrografías Se realizó una prueba de solubilidad con agua a las dos capas: en la primera el resultado fue positivo ya que se removió y se disolvió fácilmente, en la segunda capa el agua no causó ninguna reacción Con lo que se puede concluir que se trata de una primera capa acuosa y una segunda capa oleosa. |

| 8-ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL FONDO | |
|---|--|
| Merms: coincidentes con las pérdidas de soporte y presenta otras pequeñas que no son coincidentes con las pérdidas del soporte, en una escala muy reducida. | desprendimientos: son muy escasos y los que existen son pequeños |
| Grietas: Uniformes y continuas a manera de red de polígonos homogéneos, hay que destacar estas | Adhesión: Buena |

| | |
|--|----------------------------|
| se hacen más juntas hacia el centro y mas separadas a los extremos justo donde la tela descansa sobre el bastidor. | |
| cohesión: buena Buena | intervenciones anteriores: |
| observaciones: | |

| 9-CAPA PICTÓRICA | |
|---|---|
| médium: Oleoso | Colores: tierras, blanco, Amarillo, rojos, verdes, mezclas. |
| <p>descripción de la técnica:</p> <p>La obra está pintada en tela de lino, sobre un fondo claro, el cual, al parecer está compuesto por 2 capas una primera acuosa y sobre esta una oleosa de acabado liso y homogéneo, donde se realizo un dibujo preparatorio, “<i>según lo observado con IR en algunas zonas como: contornos del rostro, ropaje y pliegues se puede observar algunas líneas del dibujo</i>”, en las zonas más grandes la pincelada es larga fundida y en diagonal, (dato que se puede observar claramente en la imágenes de IR), con superposición de colores. En las áreas del rostro y manos se hizo por veladuras finas de color, los ropajes con pincelada fundida, larga y direccionada dependiendo los pliegues de este, por último como capa final de dio un barniz brillante de apariencia lisa y homogénea.</p> <p>Es interesante destacar que el rostro está definido con gran detalle, precisión y buena factura, las manos se observan menos definidas que el rostro; el ropaje, los pliegues del mismo, los detalles de accesorios están hechos más sueltos con un menor nivel de detalle con respecto a lo observado en el rostro. En algunas zonas muy pequeñas como el anillo, collar y aretes existen algunos empastes. La paleta está entre las tierras, verdes, amarillos, blanco, rojos y rosa.</p> <p>En cuanto a la descripción formal de la pintura, se observa una figura central de tres cuartos perfil izquierdo, esta figura aparece muy contrastada con respecto al fondo el cual es más bien liso, con pocos detalles y en algunas zonas se observan sutiles degradaciones, el ropaje del personaje está compuesto por colores más oscuros que los del fondo. Los colores del retrato se observan con una mayor luminosidad y los detalles del mismo más realistas que los de las manos y ropaje.</p> | |
| Veladuras: si presenta en las zonas de los rostros y manos. Algunos ropajes también. | |
| arrepentimientos: No se observan a simple vista | |
| Observaciones: | |

| 10-ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA CAPA PICTÓRICA | |
|--|---|
| mermas: coincidentes con las mermas de soporte | desprendimientos: Los que se observan son escasos, se presentan cazoletas, en la zona central que corresponde al ropaje de la figura principal |
| grietas/localización: En general coincidentes con las del fondo | forma: Son uniformes, continuas a manera de red de polígonos, se hacen mas juntas hacia el centro y mas separadas a los extremos justo donde la tela |

| | |
|---|---|
| | descansa sobre el bastidor, posiblemente debido a que la madera ejerce una amortiguación en la absorción de la humedad ambiental protegiendo la tela. |
| distribución: Uniforme | Bordes: hay evidencia de capa de preparación, los bordes son irregulares y están fijados a un borde de refuerzo con grapas. |
| apertura: Delgada en el centro y mas grandes a los extremos | Causa posible: Probablemente ocasionadas por el envejecimiento propio de los materiales por el paso del tiempo. |
| adhesión al fondo: Buena | abrasión: no se observa |
| cohesión: Buena | alteración cromática: |
| intervenciones anteriores: Donde estén los parches probablemente algún tipo de repinte; también hay también evidencia de repinte en las manos y fondo. | |
| observaciones: observan ampollas en el cuadrante superior justo donde había un parche esto debido probablemente a exceso de calor en la zona. | |

| | |
|--|------------------------|
| 11- CAPA DE PROTECCIÓN | |
| especie: probablemente resinoso | técnica de aplicación: |
| acabado: Brillante | color: Amarillo |
| espesor: Medio | |
| Observaciones: cuando se observó con luz ultravioleta el barniz florecía completamente verdoso y era uniforme este fenómeno sobre casi toda la superficie de la obra, lo que probablemente hace que se trate de un barniz muy antiguo. | |

| | |
|---|--------------------------------------|
| 12-ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA CAPA DE PROTECCIÓN | |
| mermas: | oxidación: Amarillamiento general |
| abrasión: | |
| alteración cromática y /u óptica: Amarillamiento general | blancuzco: No se observa |
| azulado: | oscurecido: Homogéneo |
| otro: | |
| grietas/localización: | forma: |
| distribución: | bordes: |
| apertura: | causa posible: |
| defectos de técnica: No se observan | intervenciones anteriores: |
| observaciones: | |
| suciedad superficial: Por toda la extensión | |
| deyecciones de insectos: No se observan a simple vista | |

| |
|---|
| 13. OBSERVACION CON RADIACIONES Y ESTUDIOS FOTOGRÁFICOS |
| Rasante |
| Transmitida Se intensifican las zonas de las roturas y los faltantes. |
| Especular |
| Sodio |
| Ultravioleta Al ser expuesta la pintura a la luz UV se observa una capa amarilla verdosa homogénea sobre casi la totalidad de toda la superficie, en la parte inferior del rostro (mentón) y en la cabeza (cien) aparecen manchas oscuras amorfas muy contrastadas, en las manos, fondo, ropaje aparecen un tipo de mancha o zona oscura por debajo del color amarillo verdoso. Se podría llegar a interpretar que probablemente primero se trate de un barniz antiguo y oxidado, aplicado de manera homogénea sobre la superficie; siguiendo con el análisis al parecer existes repintes ya que la morfología de las manchas oscuras que aparecen en el cuadro así lo dejan ver, de igual manera se puede establecer que de estos repintes unos son más antiguos pues se han mimetizado con la capa de barniz y otros más recientes ya que se observan muy oscuros y contrastados. Ver referencia Néstor Barrio |
| Placas de Radiografía |
| Fotografía de fluorescencia UV |
| Observación con IR La obra fue observada con la banda IR2, con una longitud de onda que va aproximadamente desde los 900 a 1100 nanómetros, para esto se utilizo luz reflejada y luz transmitida. Con la primera no se tuvo ningún resultado Con la luz transmitida se obtuvo un buen rendimiento, se vieron: Líneas del dibujo, tipo y direccionalidad de la pincelada, hecho interesante desde el punto de vista estilístico de la obra; en el fondo monocromático se ve una pincelada larga y en diagonal, en el ropaje esta pincelada se hace mas direccionada dependiendo de los pliegues de este, otro dato interesante es que en la parte superior de la cabeza se marca una aureola muy contrastada que recubre toda la zona, en el resto de la pintura (ropajes, carnaciones) se observan claramente líneas del dibujo previo. 3. Ver referencia Daniel Saulino y otros. Imágenes de lo invisible adquisición y análisis de imágenes Infrarrojas. Pp.161-186. En 3. La utilización de la radiación IR aplicada a la observación de obras de Arte permite desarrollar diversas técnicas de detección “no destructiva”, que pueden revelar dibujos subyacentes, alteraciones en la capa pictórica, escritura y firmas ocultas en obras de Arte. A través de esta aplicación podemos conocer importantes características de la técnica de composición o impresión, incluso en estadios tempranos, y establecer la diferencia entre un original y una copia. |
| Fotomacrografías Detalle de las capas de preparación. Se observa con claridad restos de la primera capa en los intersticios de la tela a manera de granos muy finos, en la segunda capa se observa una estructura compacta, más lisa y homogénea que la anterior. |

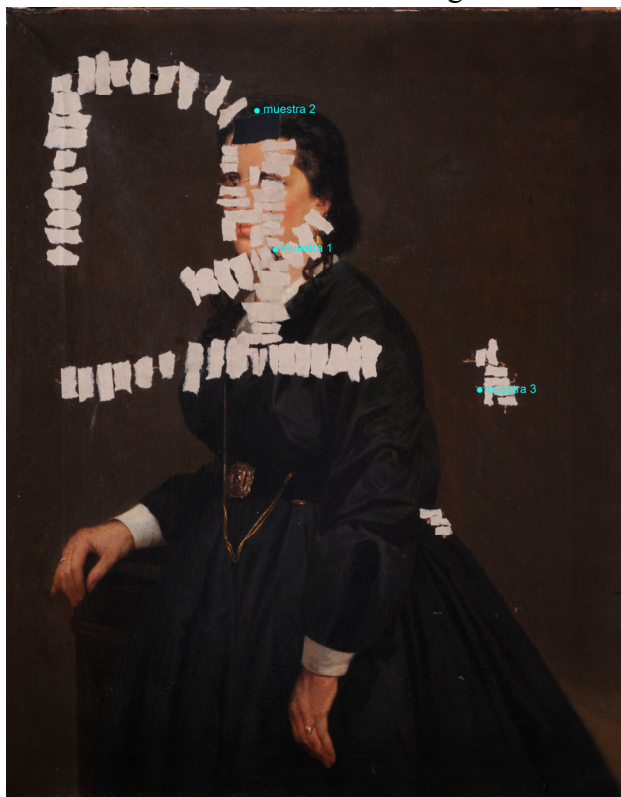
14- Cortés Estratigráficos

Nº de identificación

3

1. Carnación
2. pelo
3. fondo

Localización sobre fotografía



Observaciones

PROBLEMÁTICA PRINCIPAL

Roturas, pérdidas y oxidación del soporte principal, especialmente en las zonas del rostro de la pintura, ocasionada por golpes y/o una manipulación.

| Propuesta de Tratamiento | Tratamiento Realizado |
|--|--|
| <p>Retiro del Marco Fijación de pintura por el anverso Retiro de Parches reverso Arreglos estructurales: Realización de puentes Realización de incrustaciones Retiro del bastidor Retiro de las bandas perimetrales. Estucado de faltantes y nivelación de las masillas Limpieza química de Anverso Velado de protección</p> | <p>Fijación con cinta engomada de roturas y partes sueltas Retiro del marco Fijación localizada por el anverso con lámpara infrarroja y cola de conejo. Retiro de parches por el reverso mecánicamente Arreglos estructurales del soporte realización de puentes con hilos, papel japonés y mowilith B 501 disuelto en agua Realización de incrustaciones con tela de la misma densidad, Con mowilith B501 y papel japonés (teniendo en cuenta trama y urdiembre).</p> |

| | |
|---|--|
| <p> Limpieza de reverso Entelado Arreglos y acondicionamiento del bastidor original Montaje en el bastidor original Nivelación de estucos Barniz de retoque Reintegración cromática Montaje final de la obra en el Marco. </p> | <p> Unión del borde al resto de la estructura donde se encontraba suelto con puentes de hilo y papel japonés y mowilith. Realización de incrustaciones del borde. Limpieza química de Anverso con: <ul style="list-style-type: none"> • Tolueno e Isopropanol 50: 50 • White Spirit 25:75 • Acetona y Aguarrás 50:50 Con las dos primeras removía pero pasaba un poco los colores, por tanto se decidió finalmente utilizar la tercera mezcla que removía bien la suciedad y adelgazo la capa de barniz. La forma de limpieza fue hecha con algodón a manera de muñequilla, limpiando con la mano en forma circular sobre la superficie. Primer estucado y nivelación de masillas. Velado de protección con papel kraft y engrudo de harina. </p> <p> Limpieza de reverso con bisturí en sentido de la trama y urdiembre. </p> <p> Entelado con Beva film y tela de lino en la mesa caliente y de baja presión. La temperatura a la cual fundió la Beva fue a 65°C. Arreglos y adecuación del bastidor original. Nivelación de masillas Barniz de retoque con barniz Dammar disuelto en xileno. Para la aplicación de este barniz se utilizó brocha Montaje en el bastidor Original Reintegración cromática con colores Maimeri y Gamblin. Con puntos y veladuras Barnizado localizado con aerógrafo con dammar muy disuelto en xileno Ajustes final de color Barnizado final con Dammar y xileno, aplicado por medio del método de pulverencia. Montaje en el marco Original. </p> |
|---|--|

