



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Escuela de Postgrado

RESTAURACION DE TRES PINTURAS DE CABALLETE Colección Museo La Merced

**Proyecto final para optar al
Postítulo en Restauración del Patrimonio Cultural Mueble**

Por: MARIELA GALLEGOS MÉNDEZ

Profesora Guía:
CLARA BARBER LLATAS
Restauradora

SANTIAGO-CHILE

2011

“La restauración es un acto crítico en el que las disciplinas intelectuales de la historia y de la estética juegan un papel esencial paralelamente a la sensibilidad artística y a la competencia técnica”

Ségolène Bergeón

AGRADECIMIENTOS

Al Museo La Merced, en especial al curador Rolando Báez, por la oportunidad y la confianza entregada.

A la Profesora Clara Barber Llatas por sus conocimientos y aportes fundamentales en esta práctica.

A mis seres queridos por su apoyo comprensión

CONTENIDO

INTRODUCCION

CAPITULO 1.ANTECEDENTES HISTÓRICOS

<i>1.1 LA ORDEN MERCEDARIA EN CHILE</i>	9
<i>1.2 LA PINTURA DEL PERÍODO BARROCO AMERICANO EN CHILE</i>	10-12

CAPITULO 2.LA PINTURA DE CABALLETE 13

<i>2.1 Pintura sobre tabla</i>	13-15
<i>2.2 Pintura sobre lienzo</i>	15-16
<i>2.3 Materiales constitutivos de la pintura de caballete</i>	16-19

CAPITULO 3.CRITERIOS PARA RESTAURAR IMAGENES DE CULTO 20-21

CAPITULO 4.Obra N°1 “VIRGEN DE LA MERCED”

<i>4.1Aproximación a la obra</i>	22
<i>4.2 Aspectos compositivos</i>	23
<i>4.3 Análisis estético histórico</i>	23-25
<i>4.4 Ficha técnica</i>	26-27
<i>4.5 Estado de conservación</i>	28-33
<i>4.6 Restauraciones anteriores</i>	33
<i>4.7Cuadro organoléptico de daños</i>	34
<i>4.8Exámenes preliminares</i>	35-36
<i>4.9 Propuesta de intervención</i>	37

<i>4.10 Tratamientos realizados</i>	38-53
<i>4.11 Informe Análisis de Corte Estratigráfico</i>	54

CAPITULO 5. OBRA N°2 “SAN LIBORIO”

<i>5.1 Aproximación a la obra</i>	55
<i>5.2 Aspectos compositivos</i>	56
<i>5.3 Análisis Estético histórico</i>	56-57
<i>5.4 Ficha técnica</i>	58-59
<i>5.5 Estado de conservación</i>	60-64
<i>5.6 Restauraciones anteriores</i>	65
<i>5.7 Cuadro organoléptico de daños</i>	66
<i>5.8 Exámenes preliminares</i>	67-68
<i>5.9 Propuesta de intervención</i>	69
<i>5.10 Tratamientos realizados</i>	70-85
<i>5.11 Informe Análisis de Corte Estratigráfico</i>	86

CAPITULO 6. OBRA N°3 “ALEGORÍA A LA INMACULADA CONCEPCIÓN”

<i>6.1 Aproximación a la obra</i>	87
<i>6.2 Aspectos compositivos</i>	88
<i>6.3 Análisis Estético histórico</i>	88-89
<i>6.4 Ficha técnica</i>	90-91
<i>6.5 Estado de conservación</i>	92-98
<i>6.6 Restauraciones anteriores</i>	99

<i>6.7Cuadro organoléptico de daños</i>	100
<i>6.8Exámenes preliminares</i>	101-102
<i>6.9Propuesta de intervención</i>	103
<i>6.10Tratamientos realizados</i>	104-140
<i>6.11Análisis de fibras</i>	141-142
CONCLUSIONES	143-144
BIBLIOGRAFIA	145

INTRODUCCION

El presente trabajo, da cuenta de la labor que se abordó durante año y medio en el proceso de restauración de tres pinturas de caballete del Museo La Merced. Esta actividad, se realizó íntegramente al interior de las dependencias del Museo.

En primera instancia se procedió a seleccionar tres obras que se encontraran en mal estado de conservación, cuya intervención fuera un aporte para esa entidad. Las tres obras escogidas tenían en común haber permanecido por largo tiempo al interior del depósito, sin posibilidad de ser expuestas a la comunidad por su deterioro material y estético.

Apelando a los principios teóricos de Brandi en su libro *“Teoría de la Restauración”*, podemos decir que el momento de selección de las obras -motivo de restauración- es el paso donde se da inicio a la restauración, es el momento del reconocimiento de la obra como tal. “La obra de arte se recrea cada vez que es experimentada estéticamente” “Lo que significa que hasta que esta recreación o reconocimiento no se produce, la obra de arte es obra de arte solo potencialmente”¹, en ese momento entonces se gesta la vinculación entre la obra y la restauración, y su reingreso como obra al mundo.

La restauración entonces, no consiste simplemente en aplicar técnicas y planificar metodologías de intervención, sino más bien en percibir cada obra en particular como producto de la actividad humana, manifestándose en su consistencia física y en sus dos instancias estética - histórica, como indica Brandi.

Consecuente con ello, la labor del restaurador deberá regirse siempre bajo los criterios de la documentación exhaustiva, el apoyo científico, la legitimidad de los tratamientos y el criterio en todos los procesos.

Las tres obras restauradas en esta memoria son:

1. **“Virgen de la Merced”** atribuida a Gaspar Miguel de Berrio. Un óleo sobre tabla policromada de pequeño formato, perteneciente al periodo del arte barroco virreinal de fines del siglo XVIII.

2. **“San Liborio”** de autor anónimo. Un óleo sobre tabla de pequeño formato, perteneciente al periodo del arte colonial cusqueño del siglo XVIII.

3. **“Alegoría a la Inmaculada Concepción”** de autor anónimo. Un óleo sobre lienzo de formato medio, también del periodo colonial cusqueño, de finales del siglo XVIII.

Los daños que presentaban estas obras eran diversos, concentrándose principalmente en el envejecimiento de los materiales constituyentes, como la necesidad de limpieza, consolidación del soporte, consolidación de la capa de preparación y reintegración cromática. Estos procesos se realizaron considerando a cada obra como un *“unicum”* término utilizado por Brandi “o bien por la singularidad irrepetible de los hechos históricos, cada caso será un caso aparte y no un elemento de una serie de características similares”².

Finalmente, se tomaron con cautela las decisiones de experimentación y tratamiento, aplicando los principios de restauración crítica: respeto por el original, compatibilidad, mínima intervención, reversibilidad de los materiales y discernibilidad.

A continuación los invito a introducirnos en esta memoria, pasando por algunos conceptos históricos, definiciones, criterios referidos al tema, y posteriormente a las prácticas del proceso restaurativo, registro fotográfico y conclusiones.

¹ BRANDI, CESARE “TEORÍA DE LA RESTAURACIÓN” MADRID, ALIANZA EDITORIAL 1999. 14P

² BRANDI, CESARE “TEORÍA DE LA RESTAURACIÓN” MADRID, ALIANZA EDITORIAL 1999. 15P

CAPITULO 1.ANTECEDENTES HISTÓRICOS

1.1 LA ORDEN MERCEDARIA EN CHILE

La Orden religiosa de La Merced fue fundada en España el 10 de agosto del año 1218, por San Pedro Nolasco en Barcelona. Su misión particular era entregar misericordia a los cristianos que en aquella época caían cautivos en manos musulmanas. De esta manera se extiende su acción redentora por otras regiones de Europa.

Religiosos de esta orden llegan a América junto a Cristóbal Colón, en su segundo viaje el año 1493, construyendo la primera capilla dedicada a la Virgen de la Merced, en el Santo Cerro de Santo Domingo.

La llegada a Chile se remonta a 1535, con los padres Antonio Solís y Antonio de Almansa, quienes en su afán misionero y evangelizador, acompañan a don Diego de Almagro, dando inicio a la primera misa en nuestro territorio.

Se establecen en Chile bajo el título de la Merced en 1548, siete años después que Pedro de Valdivia fundara la ciudad de Santiago el 12 de febrero de 1541.

En 1548 El padre Antonio Correa, trae la primera imagen de Nuestra Señora de la Merced, la cual es venerada en el templo Basílica de Santiago. Desde ese momento y con rapidez, se extendió la devoción a la Virgen de la Merced en Chile.

Entre 1548 a 1554 los mercedarios atendieron la Ermita del Socorro, a los pies del Cerro Huelén, su lugar de residencia y donde se celebraba la Misa y adoctrinaba a los indios. La segunda residencia de los mercedarios fue construida en terrenos donados por Juan Fernández de Alderete y con los quince mil pesos donados por Rodrigo de Quiroga. Este lugar corresponde según algunos historiadores a la actual ubicación de la Basílica de La Merced, en el corazón de la ciudad de Santiago.

En 1565 estaba terminada la iglesia, casa y monasterio y en 1608 la Real Audiencia de Santiago, nombra a la Virgen de la Merced su patrona. De este modo la devoción a la Virgen de la Merced se difundió por todo el territorio nacional.

1.2 LA PINTURA DEL PERIODO BARROCO AMERICANO EN CHILE

Las derivaciones americanas del barroco hispánico, en su fusión hispano-aborigen alcanzarán un brillante desarrollo sobre todo en México, Ecuador y Perú. El influjo y subordinación tanto políticas, administrativas y económicas de la remota Capitanía de Chile, provenían del poderoso Virreinato del Perú.

Chile seguía los patrones estéticos provenientes desde la zona andina y la producción pictórica dependía directamente de los artistas que llegaban desde Lima, Huánuco y Huamanga, o bien de la imitación influenciada por el arte de Cuzco y de Potosí.

“El Marqués de Losoya en su *Historia del Arte Hispánico* escribe <<Es una pintura casi exclusivamente religiosa, con gran afición a los temas anecdóticos y a los pormenores pintorescos, con fondos de paisajes y arquitecturas convencionales. En su técnica se une la dulzura, un poco amanerada de la pintura religiosa europea de los siglos XVII y XVIII, con el hieratismo de las actitudes y el primitivismo de la técnica. Los pintores cuzqueños pintan sobre tabla o lienzo, a veces sobre lámina de metal o pergamino, nunca al fresco, cuya técnica ignoran y se sustituye por grandes lienzos murales. Los temas predilectos son la Sagrada Familia, en las actitudes más tiernas y emotivas; imágenes reproducidas con todos sus pormenores suntuarios, escenas de la vida de los santos, en los más sugestivos pasajes de la <<Leyenda Aurea>>. Se pinta al óleo con los colores puros del iris y profuso empleo del oro, a la manera medieval, en los tondos y en los estofados de las vestimentas. El valor ornamental de esta pintura, sobre todo cuando se encuentra en riquísimas tallas, es extraordinario, y en su tiempo no tiene paridad sino con los íconos pintados del siglo XVIII por los monjes rusos, y que son también un caso de supervivencia medieval; pero en el Cuzco son mucho mayores la riqueza temática y las facultades inventivas, pues los pintores no estaban sujetos a los rígidos cánones de la iconografía bizantina. No son raros en los accesorios los detalles de origen indígena. La técnica que tan bien se avenía con su gusto nativo, la aprendieron sin duda los cuzqueños de las imágenes medievales que la devoción hacia venir de España>>”³.

³ PEREIRA S., EUGENIO HISTORIA DEL ARTE EN EL REINO DE CHILE. SANTIAGO, BARCELONA EMPRESA INDUSTRIAL GRÁFICA 1965. 59-60P

El desarrollo del arte (pintura y escultura) en este período se determinó más bien por un concepto psicológico que por el gusto estético o libertad creadora. Los artistas anónimos del altiplano fueron más bien parte de la concepción teológica que se venía transmitiendo persistentemente desde la época románica europea y heredada por las nuevas tierras Americanas.

El pintor americano utilizaba un lenguaje simbólico, las escenas religiosas tenían un ordenamiento simétrico rígido e idealizado de acuerdo a la siempre viva tradición bizantina. El lenguaje pictórico suponía conocimientos teológicos, por ejemplo un halo marcaba la santidad, pero para distinguir a la máxima santidad se dibujaba en su cabeza un nimbo crucífero. En Arte todo pasó a ser símbolo, las flores, las joyas, el rosario, etc. Cada santo tenía carácter individual, con una imagen fija y definida. Cada escena del evangelio tenía su ordenamiento inmutable e indiscutible.

“La temática de los cuadros cuzqueños no estaba solamente inspirada únicamente en los evangelios, sino que también representaba escenas de libros apócrifos, episodios folklóricos de la tradición judeo- oriental, que arraigaron profundamente en tierra americana; entre otro citaremos, la escena del pesebre con los animales populares que no se encuentran en los libros canónicos, la historia de los parientes de la virgen; Los episodios del embarazo y del parto de María acompañada por las matronas que lavan los pañales en los cancos de greda, la caída de los ídolos a la entrada de la Sagrada Familia en Egipto, etc.”⁴

El colorido también tenía una función religiosa, por ejemplo la Inmaculada siempre vestía de celeste y blanco, San José de verde y ocre, San Juan de verde y rojo, etc.

Llegaron a Chile numerosas obras, que se trasladaban a través de rutas comerciales en recuas de mula desde el Cuzco y desde la Villa Imperial de Potosí. La cantidad es incalculable y demuestra que el arte en los círculos del Cuzco y Potosí era una verdadera industria artística de gran producción para el mercado externo.

⁴ PEREIRA S., EUGENIO HISTORIA DEL ARTE EN EL REINO DE CHILE. SANTIAGO, BARCELONA EMPRESA INDUSTRIAL GRÁFICA 1965.

Dentro del período colonial existen dos temáticas fuertemente abordadas dentro de la escena pictórica, la pintura religiosa y el retrato, donde la gran mayoría de las obras eran de autores anónimos. En Chile según los documentos de la época, se presume que el artista oficial de la época debe haber sido Damián Muñoz, quien habría pintado numerosos encargos, muchos se deben haber perdido o dañado en catástrofes y movimientos telúricos.

La Iglesia de San Francisco, puede considerarse el museo de pintura colonial religiosa más importante de Chile, y entre sus obras las de mayor relevancia son sin duda, las que conforman la serie de la "Vida de San Francisco". Algunas fibras de estas obras se han analizado y su datación se remonta al 1668 y 1684. Aunque aún no se ha determinado fehacientemente su autenticidad, ni si fueron realizadas en el Cuzco o dentro Chile o si fueron realizadas por uno o varios autores. Existen diversos estudios e hipótesis al respecto, con variados pronunciamientos que no mencionaremos en esta ocasión.

CAPITULO 2. LA PINTURA DE CABALLETE

La pintura de caballete, es aquella que se relaciona directamente con las características específicas de un soporte móvil, el cual se podía transportar con facilidad en contraposición a las pinturas fijas o murales. Entre los soportes más habituales esta la madera y la tela, aunque también se utilizaron de otro tipo, como el mármol, la pizarra, el pergamino y después del siglo XX derivados de la madera.

El uso de estos materiales ha estado condicionado por la evolución de las técnicas pictóricas, la facilidad de transporte, la moda, la economía y la estabilidad de los materiales. La pintura de caballete en general está constituida por varias capas, partiendo por el material soporte, capa de preparación o imprimación cuya finalidad es eliminar deformaciones del soporte y garantizar la adecuada adhesión de la pintura, la capa pictórica que contiene los pigmentos más aglutinantes y la capa protectora o barniz.

Si analizamos la evolución del arte pictórico a través del tiempo, queda de manifiesto que existe una relación directa entre evolución técnica y uso del soporte.

2.1 La pintura sobre tabla:

El soporte leñoso fue ampliamente utilizado en la producción pictórica desde el antiguo Egipto, hasta el siglo XVI, donde hace su aparición el lienzo, que con sus características de ligereza y economía, desplaza paulatinamente a la tabla.

Las primeras manifestaciones pictóricas relacionadas con la madera vienen del antiguo Egipto, donde era habitual policromar los sarcófagos de las momias.

En la época grecorromana los retratos de difuntos fueron producto de una fusión entre las tradiciones egipcias y el mundo clásico. Estos retratos se insertaban en las ropas o vendas de las momias y también sobre cabezas de yeso. Tuvieron una gran popularidad en Hawara, Rubayat, Antinoopolis y especialmente importantes son las de Al Fayum.

Luego, en Bizancio surge la producción de iconos que datan de los orígenes del cristianismo, estos eran semejantes a las imágenes de Al Fayum en Egipto, pero su origen ortodoxo y litúrgico representaban principalmente a Cristo, la Virgen y los santos. Los más antiguos datan del siglo VI y VII y están conservados en el monasterio de Santa Catalina en el Monte Sinaí.

A partir del siglo VI la iglesia autoriza la veneración de iconos, tomando estos un lugar preponderante hasta el año 726, donde se produce la guerra iconoclasta por León III en Bizancio, y se considera un sacrilegio toda representación imaginada de la divinidad.

Sin embargo, la pintura de iconos sobrevivió por otras regiones de oriente, principalmente Rusia, haciéndose estas muy populares. Las técnicas utilizadas eran básicamente la encáustica y al temple. La pintura románica que abarca los siglos XI, XII y en algunos lugares de Europa el XIII, tiene una marcada continuidad temática con respecto a la pintura medieval, pero se produce en menor cantidad sobre tabla debido a que tuvo mayor aceptación la pintura mural y el mosaico.

Es a partir del siglo XIII con el gótico, que hay que destacar la importancia de la pintura sobre tabla en Italia, se forman talleres importantes con artistas como Giotto, los cuales seguían fielmente las tradiciones bizantinas. En toda Europa se produce una intensa difusión de la pintura sobre tabla, siendo los altares y retablos la prueba más importante de esta expansión y hegemonía. Esto tuvo su mayor expresión en Europa durante los siglos XIV y XV, donde también surgen algunos tratados de pintura y de arte en general.

A partir del siglo XVI en Florencia y Venecia, comienza a tomar protagonismo la tela, valorándose como un material más versátil y económico, donde era posible conseguir grandes formatos y fácil transportación.

La prohibición por el Monarca Carlos III en 1777 de que se siguiera construyendo retablos con madera por el peligro de incendios, lo cual era bastante habitual, termina de agudizar el declive del retablo barroco a fines del siglo XVIII, llegando al rococó,

donde comienza el gusto por los acabados marmóreos, lo que acaba casi con la utilización de la tabla.

Durante el Barroco existen famosas tablas pintadas por Pedro Pablo Rubens “Las tres gracias”, Fray Angélico “La anunciación”, El Bosco “El jardín de las delicias” y Leonardo Da Vinci “La Gioconda”.

2.2 La pintura sobre lienzo:

“Se denomina lienzo a todo tejido que es soporte de una pintura y que generalmente, responde a un ligamento simple de trama y urdiembre perpendiculares llamado tafetán”⁵

Las telas pintadas más antiguas conservadas, son los retratos funerarios helenístico-romanos de Al Fayum, siglos I-III d.C. Según algunos estudiosos se presume que utilizaban el soporte de lino siempre que el retrato se realizara posterior a la muerte de personaje, siendo parte del ritual envoltorio del cuerpo de la momia, mientras que las tablas se ejecutaban con el personaje en vida.

En la Edad Media se utilizó la tela como parte de la preparación de las tablas, muchas veces sustituyendo el uso del pergamino, para cubrir la madera y ocultar las juntas de las tablas.

Durante el siglo XV en Flandes, Centroeuropa y España, se pintaba profusamente sobre tela, donde se diferenciaban claramente los gremios de los pintores de cortinas murales de los pintores de paneles de madera. Se conservan alguna de estas pinturas de Mantegna, Brueghel, y Durero.

Se presume que las primeras pinturas sobre lienzo, tal y como las conocemos hoy en día corresponden a la Florencia del 1400, pero su desarrollo fue más lento que en Venecia.

En Venecia se difundió rápidamente como la forma de conseguir grandes formatos en

⁵ CALVO, ANA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE PINTURA SOBRE LIENZO, EDITORIAL SERBAL BARCELONA 2002. 85P

sustitución de los frescos y las tablas. Siendo esta difusión directamente ligada al uso de la técnica del óleo.

Desde el siglo XV hasta la actualidad, el uso del lienzo se constituye como el soporte preferido por los artistas, teniendo un amplio desarrollo en los siglos XVII y XVIII, tanto en las estancias de palacio, como los recintos religiosos y las residencias de la burguesía.

2.3 Materiales constitutivos de la pintura de caballete

La pintura, sobre todo sobre madera o tela son claros ejemplos de técnicas que requieren numerosos materiales para su creación. Pero es importante tener en cuenta que existe un esquema de estructura básica en la conformación de este tipo de obras, las que están conformadas por distintas capas que se pueden observar en un corte transversal:

1. Soporte
2. Capa o capas de preparación
3. Capa o capas pictóricas
4. Capa de protección, que puede no existir.

1. Soporte: El soporte es la estructura sobre la que se trabaja y en la que se aplican los distintos materiales de acuerdo a la forma, tamaño y composición de este. En general los soportes se dividen de acuerdo a su origen, que puede ser orgánico e inorgánico.

Entre los inorgánicos más utilizados están las piedras, cerámicas, metales, etc. Entre los orgánicos destacan la madera, el papel y los tejidos, aunque también hay otros como pergaminos, cueros, marfil, etc.

La madera:

La madera es definida por la Real Academia Española como “la parte sólida de los arboles cubierta por la corteza”, es decir la parte del tronco de un árbol sin la corteza y las hojas.

Las maderas se pueden diferenciar en dos tipos:

- De coníferas: maderas blandas o resinosas
- De frondosas: maderas duras.

Las coníferas poseen sus semillas en estructuras llamadas conos o piñas, donde no quedan cubiertas totalmente, la mayoría de ellos tiene silueta cónica y sus hojas tienen forma de aguja o escama, las que no caen en otoño. Ejemplos: abeto, pino, cedro, picea, secuoya, enebro, etc.

Los frondosos son árboles de hoja ancha, sus hojas pueden caer o no en otoño. Ejemplos: roble, fresno, arce, abedul, etc.

En ambos grupos la composición química de la madera consta de los mismos elementos, aunque en proporciones distintas según la especie.

Los elementos químicos básicos en la madera son:

- Carbono (C), entre un 48 y un 52%
- Oxígeno (O) , entre un 42 y un 46%
- Hidrógeno (H), entre un 5 y un 6%

Las sustancias que la conforman son:

- Celulosa entre 40 y 50%
- Hemicelulosa entre 20 y 30%
- Lignina entre 22 y 30%
- Componentes secundarios o extractivos: resinas, sustancias gomosas, taninos, colorantes, etc.

El tejido:

El tejido es un material elaborado por el entrelazado de hilos. Un hilo es una hebra larga y delgada que se forma retorciendo las fibras de una materia textil. Una fibra es un filamento largo, fino y flexible.

Las fibras se clasifican según su origen:

- Naturales: extraídas directamente de animales, plantas o minerales

- Artificiales: Se fabrican a partir de sustancias naturales y se tratan químicamente.
- Sintéticas: Se obtienen sintetizando químicamente polímeros, a partir de distintas sustancias.

Los tejidos se comenzaron a utilizar como soporte de pintura en el siglo XV, al principio se usaban tejidos naturales, sobre todo vegetales, como el lino y en algunas ocasiones el cáñamo o el algodón.

Las fibras vegetales se constituyen principalmente por celulosa y se obtienen de distintas partes de la planta, como tallos, hojas y semillas. Los ejemplos más utilizados en pintura de caballete son:

- ✓ El lino: Se extrae del tallo de la planta del mismo nombre, *Linum*. Al microscopio es una fibra de forma tubular seccionada. El lino puede ser desde blanco, el de mejor calidad, a marrón, el menos fino. Se compone en un 70% de celulosa, unida a péptidos o lignina.
- ✓ El algodón: Se extrae del algodnero, *Gossipium*, es una fibra que cubre la semilla. Al microscopio tiene forma de tubo aplanado con tres partes. No son fibras muy homogéneas, su color es blanco mate, aunque puede parecer amarillento o grisáceo. Se compone en más de un 90% de celulosa.
- ✓ El cáñamo: Se extrae de los troncos de la *Cannabis Sativa*. Son fibras blandas y blancas, muy parecidas al lino química y físicamente, al microscopio son fibras agrupadas y cilíndricas, con tabiques transversales y planas en los extremos. Contiene entre un 70 y 80% de celulosa y entre 2 y 6% de lignina.

2. Capa de preparación: Sirve para conseguir una buena superficie para aplicar el color, dejando el soporte nivelado y en las mejores condiciones para recibir la pintura. En algunos casos para crear efectos si es coloreada.

Se compone de una carga inerte y un aglutinante. Eran de color blanco en un comienzo, pero en los siglos XVI y XVII solían ser coloreadas y desde finales del siglo XIX volvieron a ser blancas. A veces sobre esta capa aparece otra más delgada con

poca carga inerte y mucho aglutinante, que se llama imprimación, puede aplicarse en toda la obra o en ciertas áreas, suele ser de color sirviendo de base.

3. Capa o capas pictóricas: Es la mezcla de pigmentos y aglutinantes fundamentalmente, aunque a veces presentan componentes como cargas inertes, secativos, colorantes para las veladuras, láminas metálicas, como el pan de oro o de plata, etc.

4. Capa de protección: En el caso de que exista, suele ser de barniz, formado generalmente por una resina y un disolvente. El barniz es un líquido que se aplica sobre una superficie pintada y que cuando seca deja una película transparente, aunque a veces de color, flexible, durable, dando mayor o menor brillo y protegiendo a la misma.

⁶ EL CONTENIDO DE 2.3 MATERIALES CONSTITUTIVOS DE LA PINTURA DE CABALLETE CONTIENE INFORMACIÓN EXTRAÍDA DE LOS TEXTOS:

VALGAÑÓN, VIOLETA BIOLOGÍA APLICADA A LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN. EDITORIAL SÍNTESIS MADRID 2008. 2. MATERIALES DE ORIGEN BIOLÓGICO RELACIONADOS CON LAS OBRAS DE ARTE. 39-55P.

CALVO, ANA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE PINTURA SOBRE LIENZO, BARCELONA EDICIONES SERBAL 2002. 73P

CAPITULO 3. CRITERIOS PARA RESTAURAR IMÁGENES DE CULTO

Comenzaremos con la definición de icono según la Real Academia Española: Del francés *icône*, este del ruso *ikona*, y este del griego bizant. εικών, -όνος.1.m. Representación religiosa de pincel o relieve, usada en las iglesias cristianas orientales.

Las imágenes religiosas constituyen un mensaje simbólico para hacer visible aquello que no lo es y además tienen la capacidad de llegar a lo más íntimo de los individuos, esta doble capacidad de representar (volver a presentar) y además conmover (evocar sentimientos), es lo que las caracteriza y las hace tan complejas a la hora de aplicar métodos restaurativos. Estos dos aspectos se profundizan aún más, cuando el sentido de estas imágenes tiene que ver con las creencias colectivas y con la fe de una comunidad específica. Es a través de este lenguaje visual que los creyentes van buscando entender la presencia de Dios en la creación y de los personajes de las sagradas escrituras, como la Virgen y los Santos.

Al restaurar imágenes de culto, se debe tener presente que no solo enfrentamos la doble polaridad estética e histórica⁷ descrita por Brandi, sino que estos objetos pueden tener una necesidad que va más allá de los pilares que han sustentado el quehacer del conservador-restaurador, como la autenticidad, objetividad, reversibilidad, legibilidad y universalidad a la cual aspiran las acciones restaurativas. Resulta pertinente citar las reflexiones de Muñoz Viña (2003) en un principio básico “Los objetos de restauración se caracterizan porque gozan de una consideración especial por parte de ciertos sujetos, que no son necesariamente, ni siquiera mayoritariamente restauradores: la relación entre todos estos objetos es su carácter simbólico”⁸.

⁷ BRANDI, CESARE TEORÍA DE LA RESTAURACIÓN. MADRID, ALIANZA EDITORIAL 1999. 15P

⁸ SEGUEL Q. ROXANA, BENAVENTE C. ÁNGELA, OSSA I. CAROLINA RESTAURACIÓN DE IMÁGENES DE CULTO: PROPUESTA TEÓRICA METODOLÓGICA PARA INTERVENCIÓN DE OBJETOS DE DEVOCIÓN. REVISTA CONSERVA BICENTENARIO (15):47P 2010.

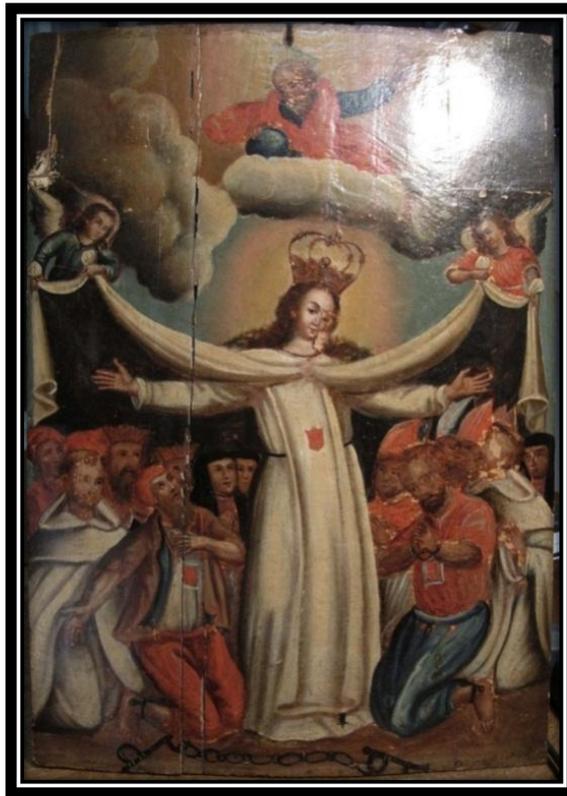
La conservación y restauración de imágenes de culto, es entonces un desafío complejo, pues toda intervención sobre el trinomio materia-forma-contenido, implica una intervención en la relación imagen-símbolo, en donde el creyente al observar esta imagen esperará ver su significado.

Bajo estos conceptos, el restaurador debe indagar cuales son los referentes que otorgan sentido a la práctica devocional, cuales son los atributos que la comunidad valora y legitima de la imagen para que cumpla su fin, solo entonces estamos en condiciones de responder y buscar estrategias metodológicas y técnicas.

CAPITULO 4. OBRA N°1 “VIRGEN DE LA MERCED”

4.1 Aproximación a la obra

La obra “**Virgen de la Merced**” pertenece a la colección del Museo La Merced y se encontraba al interior del depósito del Museo, en mal estado de conservación. Para evitar un mayor deterioro se consideró necesario y pertinente un tratamiento de restauración, considerando aspectos de conservación.



4.2 Aspectos compositivos

El cuadro se compone de una figura central de la Virgen de la Merced, la cual esta vestida de túnica blanca, con una corona dorada y el emblema de la Merced de color rojo. A los costados entre nubes se encuentran dos arcángeles sosteniéndole el velo. Al centro superior se encuentra Dios Padre sobre una nube. En los costados inferiores se ubican trece personajes arrodillados en torno a la virgen, entre ellos se encuentran tres religiosas, tres personajes con toca papal, dos personajes con corona, dos con túnica color blanco, y dos con vestimenta común con el símbolo de la Merced colgando del pecho. En la parte más inferior se ve una cadena abierta de color negro.

4.3 Análisis estético histórico

Devoción de la Virgen María:

Respecto de la devoción mariana propiamente tal, esta alcanzó apogeo en el siglo XIII de la mano de San Bernardo. El interpretó los cantares de los cantares como una alegoría en que la novia del poema se identificaba con María. Esto fue fuente de inspiración iconográfica para muchos artistas. La devoción entonces tomó formas plásticas, sueltas y más amables. Se multiplicaron las advocaciones con Virgen de la Misericordia, Mater Dolorosa, Inmaculada Concepción y Virgen del Rosario.

Otro gran hito fue la Reforma protestante donde los luteranos negaron que la Virgen fuera venerable, para ellos María era un personaje histórico importante, como la madre de Cristo, pero no venerable. De este modo la Contrarreforma Católica respondió a los ataques protestantes con una fuerte devoción mariana. María se transformó en la defensora del catolicismo. Tanto los protestantes Europeos como los indígenas recién evangelizados veían en esta nueva imagen iconográfica una advertencia ante la disidencia.

La imagen visual se transformó en una bandera de lucha, nutrida de tradiciones culturales y de distintos estilos imperantes.

En América, en el contexto de la contrarreforma, las imágenes religiosas sirvieron en el proceso de conquista espiritual y colonización del territorio. La imagen visual dejó en evidencia su efectividad y eficacia, superando problemas de lenguaje y comunicación.

Desde que Colón se encomienda a la Virgen y bautiza una de sus naves como la Santa María, ya se reflejaba la importancia que tendría en el proceso de conquista. Se traen muchas imágenes de Vírgenes desde Europa, logrando en cada lugar de devoción, características propias.

Gaspar Miguel de Berrio:

La obra fue atribuida a este pintor del Alto Perú, activo entre 1736 y 1761. Fue discípulo de Melchor Pérez de Holguín, quien puede ser considerado el mejor pintor colonial de Sudamérica.

“Practicó durante su vida dos géneros distintos de pintura: una que era totalmente académica y otra en la que usaba generosamente del “brocateado” (hoja de oro aplicada directamente sobre la tela), característica de la escuela cuzqueña. Cabe destacar particularmente su Patrocinio de San José (1737), en la iglesia de Las Mónicas, en Potosí.”⁹

⁹BETHEL, LESLIE HISTORIA DE AMÉRICA LATINA. BARCELONA, DOMINGREF, S.L. MOLLET DEL VALLÉS 2000. 289P

Obras de similares características: En las obras coloniales de temática religiosa es común la repetición de la composición y personajes.



Figura 2

“Nuestra Señora de La Merced”

siglo XIX

Autor: José Gil de Castro

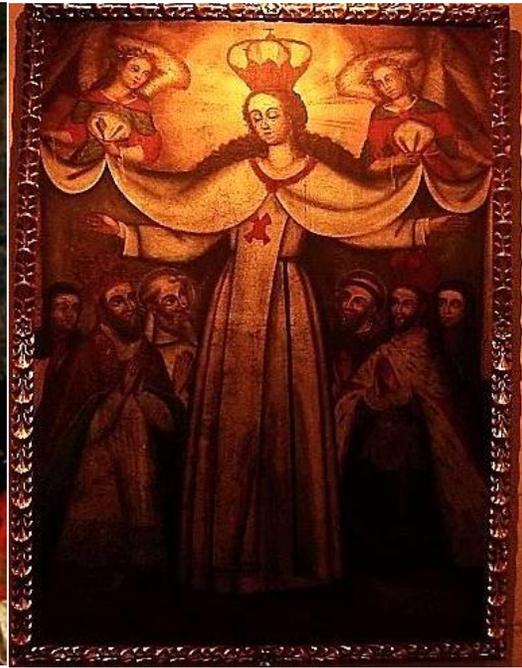


Figura 3

“Patrocinio de la Virgen de La Merced”

siglo XVIII

Museo Santa Catalina de Arequipa

4.4 FICHA TECNICA

Identificación

Título: "Virgen de la Merced"

Autor: atribuido a Gaspar Miguel De Berrio

Época: colonial cusqueño, 1ª mitad siglo XVIII.

Técnica: óleo sobre tabla.

Dimensiones: 39,7 x 28,2 cm.

Marco: no tiene

Nº inventario: 33 a

Procedencia: Museo de La Merced, Santiago. Adquirido por anticuario el año 1982, en Santiago.



Figura 4. Anverso



Figura 5. Reverso

Aspectos técnicos:

El soporte: Madera no identificada.

Forma: rectangular vertical

Capa pictórica: pigmentos al óleo.

Capa de preparación: De color blanco, no identificada.

Capa de protección: barniz no identificado.

Añadidos:

- Cinco grapas metálicas en el reverso.
- Tres trozos de madera con adhesivo por el reverso
- Un gancho metálico para colgar.
- Inscripciones: Una inscripción manuscrita AL reverso que dice “Gaspar Berrio cuzco”



Fig. 6. Grapa metálica



Fig.7.Inscripción manuscrita

4.5 Estado de Conservación

Estado del soporte:

- Defecto del plano: superficie irregular por absorción de humedad. (Fig.8)



Fig.8.

- Falta de consolidación del soporte por fendas verticales. (Fig. 9)



Fig. 9.



Fig.10

- Orificio en la parte superior con pérdida de soporte. (Fig.10)

- Suciedad superficial y restos del adhesivo utilizado para sujetar los trozos de madera del reverso. (Fig.11)

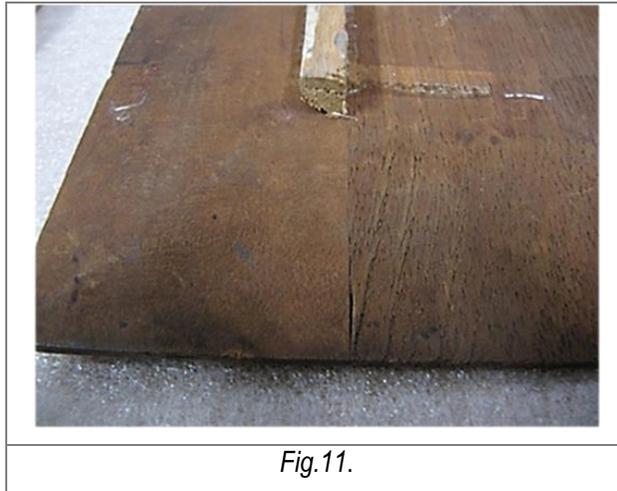


Fig.11.

- Orificio pequeño en zona superior. Sin presencia de signos de ataque biológico (Fig.12)

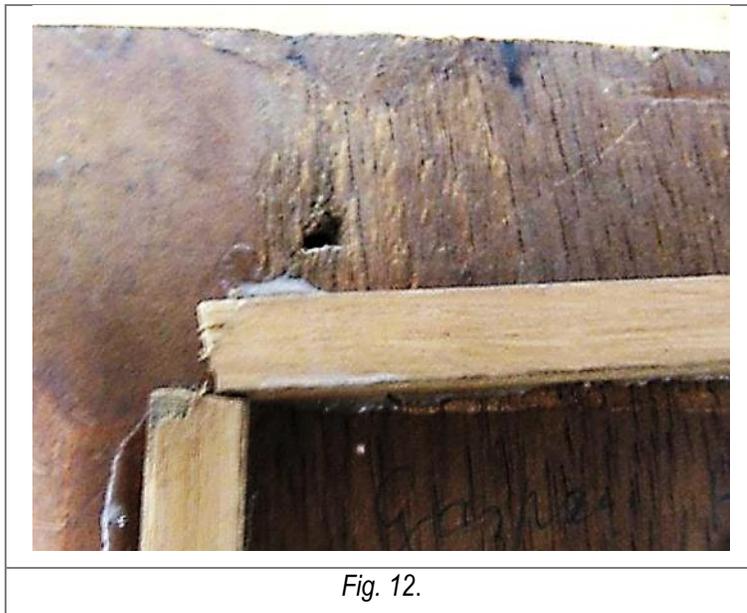


Fig. 12.

Estado de la capa de preparación:

- Faltantes en la zona con fendas verticales. (Fig. 13 a 16)



Fig. 13

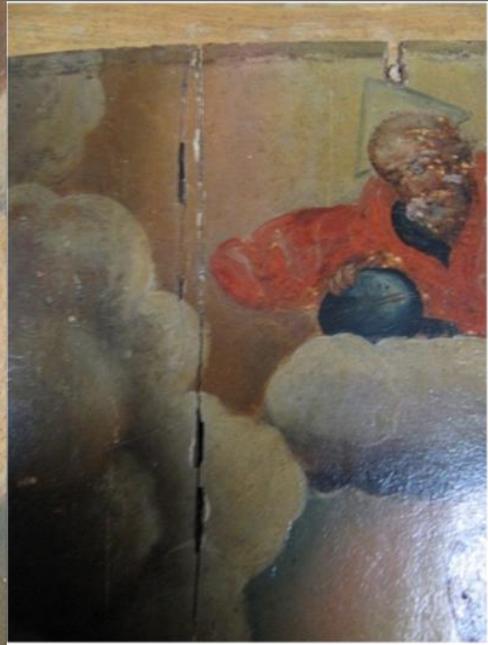


Fig.14

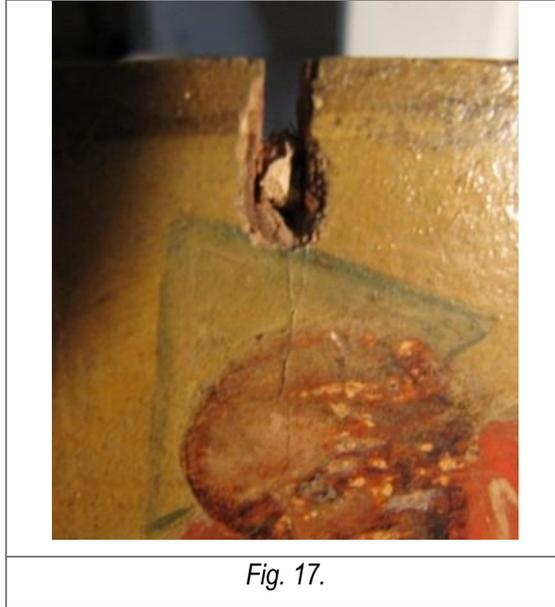


Fig. 15

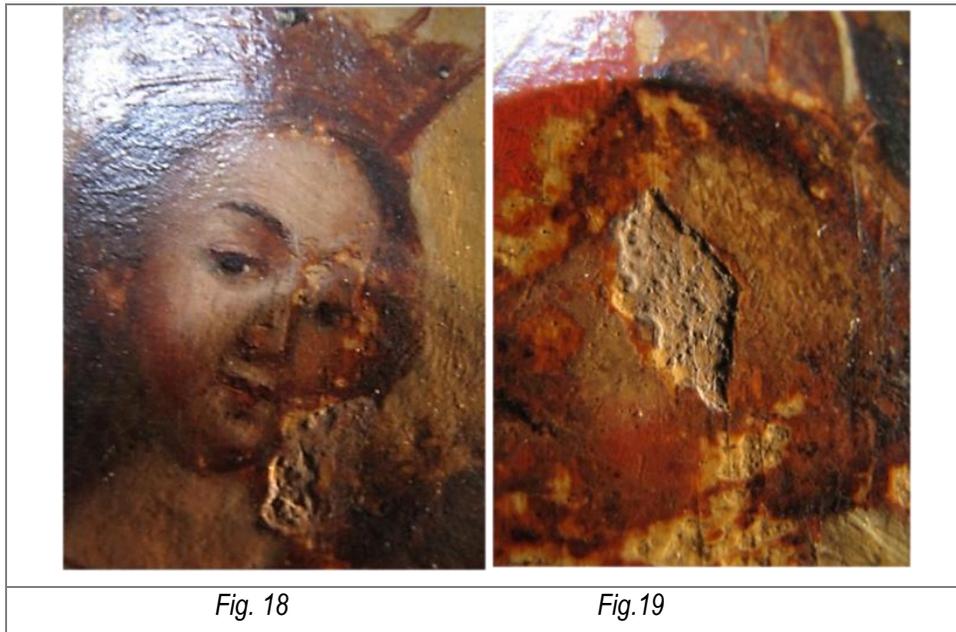


Fig. 16

- Falta capa preparación en el orificio de la parte superior central. (Fig.17)



- Perdida de capa de preparación en el costado derecho del rostro de la virgen (Fig.18) y de un fiel. (Fig.19)



Estado de la capa pictórica:

- Pérdida de capa pictórica en zona de las fendas verticales. (Fig. 13 a 16)

Ver página 31

- Pérdida de capa pictórica en diversas zonas como: En la parte superior izquierda (Fig.20), lagunas parciales en el rostro de algunos personajes (Fig. 21, 22 y 23), en el costado derecho rostro de la virgen (Fig.18) y el rostro de un fiel .(Fig.19)



Estado de la capa de protección: Tiene una capa de barniz no identificado, dispuesto de manera uniforme y con un tono amarilleado.

“La Fenda¹ es una raja longitudinal en el soporte de una pintura. Se origina por un tratamiento deficiente de la madera, aunque también puede ser consecuencia de la separación de las tablas que la componen”.¹⁰

4.6 Restauraciones anteriores:

-Por el reverso se observan grapas en la unión de la fenda principal y restos de adhesivo, esta es una intervención que probablemente se utilizó para evitar la separación total de las tablas o para volver a unir las.

-No se observaron restauraciones por el anverso.



Fig. 24. Vista de las grapas

Fig. 25. Detalle

¹⁰ GIANNINI, C Y ROANI, R., DICCIONARIO DE RESTAURACIÓN Y DIAGNÓSTICO, SAN SEBASTIÁN EDIT. NEREA 2008. 92p

4.7 Cuadro Organoléptico de daños

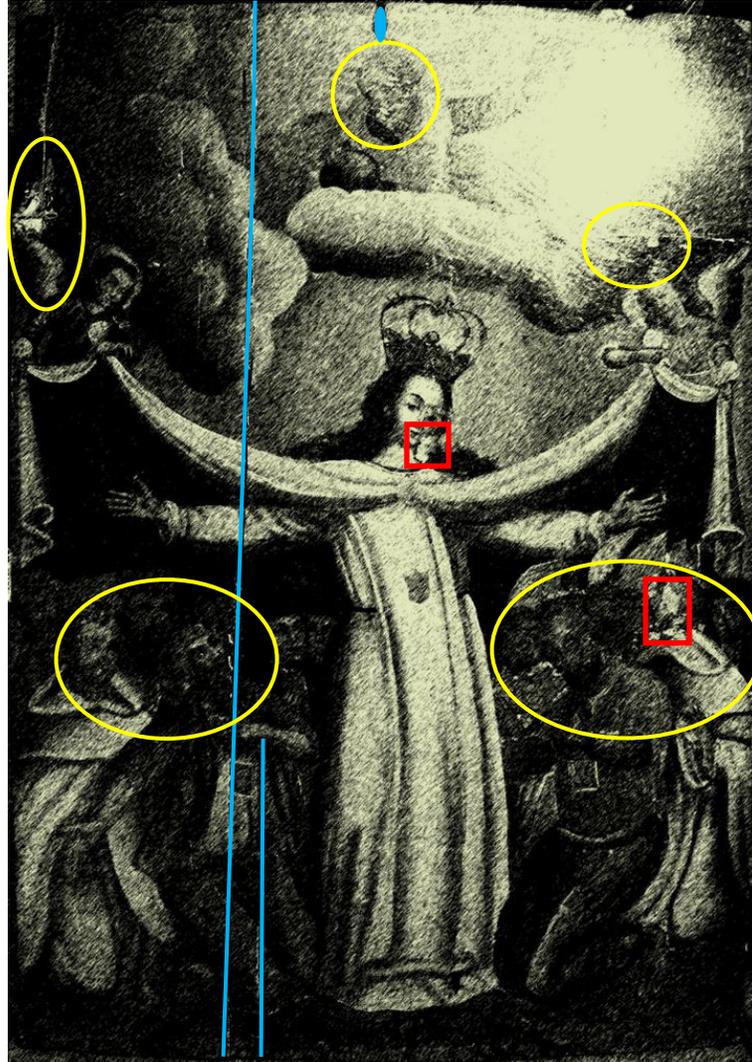


Figura 26

■ Faltante de soporte +faltantes de capa de preparación + faltantes de capa pictórica

■ Faltantes de capa de preparación +faltantes de capa pictórica.

■ Faltantes de capa pictórica.

4.8 Exámenes preliminares:

DISTINTAS ILUMINACIONES

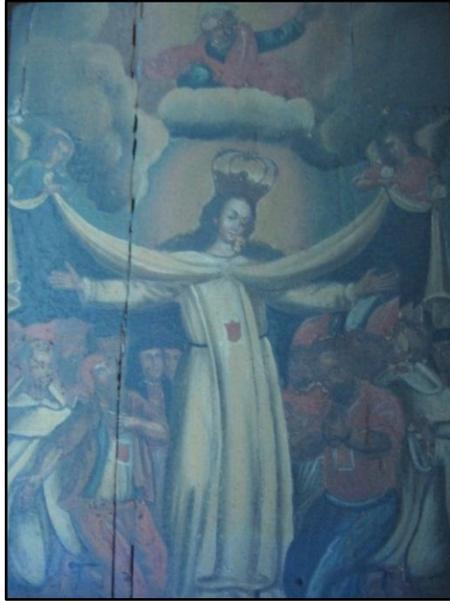


Fig. 27. Registro con luz ultravioleta Fig. 28. Registro con luz rasante

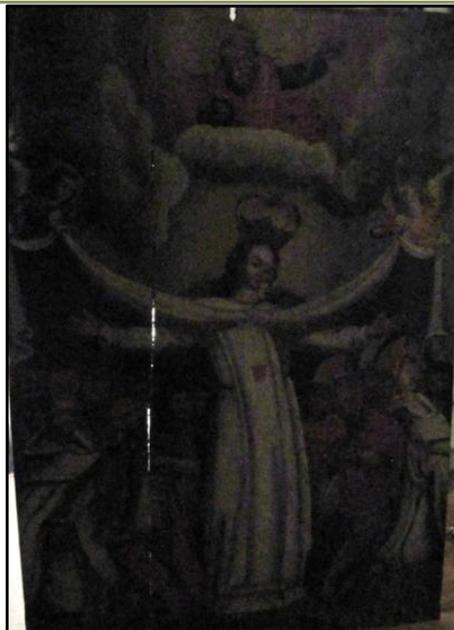


Fig. 29. Registro con luz transmitida

Utilidades de la iluminación:

“La luz ultravioleta (UV) se realiza con una lámpara Wood en cámara oscura. La diferente fluorescencia de los materiales permite determinar el estado de la superficie, barnices, repintes, adiciones, y sirve de ayuda en procesos de limpieza”¹¹.

“La iluminación con luz rasante o tangencial, con un ángulo que puede variar entre 0° y 30°, pone de manifiesto las irregularidades o rugosidades de la superficie”¹².

“La luz transmitida que se consigue colocando una fuente de luz detrás del objeto, permite apreciar detalles de sus alteraciones o de su constitución”¹³

Observaciones:

- Iluminación Ultravioleta: No se observaron repintes ni variaciones en el barniz.(Fig.27)

- Luz rasante: Se observan las irregularidades del soporte, curvatura de la tabla, orificio en la zona superior y se marca la fenda vertical.(Fig.28)

- Luz transmitida: Se logra observar fácilmente la separación de las tablas en la zona de la fenda vertical y el orificio de la zona superior.(Fig.29)

^{11, 12, 13} CALVO, ANA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE PINTURA SOBRE LIENZO. EDICIONES DEL SERBAL BARCELONA 2002. 62 A 64P.

4.9 Propuesta de intervención:

De Documentación:

- Fotografías de todos los procesos.
- Realización de un estudio estético – histórico para obtener más antecedentes de la obra.

De Conservación:

- Limpieza del soporte Lígneo y retiro de añadidos de madera y restos de adhesivo del reverso.
- Aplicación de un marco de madera para proteger la obra.

De Restauración:

- Limpieza de suciedad superficial por el anverso.
- Eliminación de capa de barniz envejecido.
- Consolidación del soporte en zonas de fendas y grietas verticales
- Reintegración del estuco (capa de preparación) en zonas faltantes.
- Aplicación de un barniz de retoque.
- Reintegración cromática en zonas de lagunas.
- Aplicación de un barniz de protección final.

Realización de análisis científico:corte estratigráfico.

4.10 Tratamientos Realizados:

De Restauración:

1. Limpieza de suciedad superficial del anverso:

Primera limpieza se realizó con 100% de agua destilada, donde se eliminó la suciedad superficial mediante un hisopo.



Figura 31. Limpieza sobre el velo



Figuras 32 y 33. Limpieza con agua destilada al 100%



“Entenderemos por limpieza la operación que consiste en la eliminación selectiva de una materia accesoria a la obra, que altera la visión de la pintura -ejemplo polvo y humo o que no cumple ya la función protectora o estética -por ejemplo barnices alterados”¹⁴.

¹⁴CALVO, ANA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE PINTURA SOBRE LIENZO, BARCELONA EDICIONES SERBAL 2002. 251P

2. Eliminación de barniz envejecido. Segunda limpieza con disolventes

Tabla de prueba	25% en agua destilada	50% en agua destilada	80% en agua destilada	100%
Alcohol etílico	Sin reacción	sin reacción	Sin reacción	Baja reacción
White Spirit	-----	-----	-----	Sin reacción
Amoniaco	-----	-----	-----	Sin reacción
Acetona	Sin reacción	Baja reacción	Media reacción	Alta reacción

Finalmente se remueve el barniz con hisopos sumergidos en una solución de acetona al 80% y al 100%, alternándolos debido a la sensibilidad de algunos pigmentos, sobre todo el rojo y el azul, donde se producía un leve arrase de capa pictórica.

“De todo el grupo de cetonas la acetona es la menos tóxica lo que permite que sea uno de los disolventes más utilizado dentro de la limpieza de cuadros. Sin embargo tienen un inconveniente y es que debido a su rápida evaporación y su acción específica sobre ciertos componentes del aceite produce en mayor o menor medida una lixiviación no deseada de la película, que se acompaña de cierto blanqueamiento en la pintura”¹⁵.

Figura 34. Proceso de limpieza química y física



¹⁵VIVANCOS R., VICTORIA LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE PINTURA DE CABALLETE PINTURA SOBRE TABLA, MADRID EDITORIAL

TECNOS 2007. 270P

SEGUNDA LIMPIEZA



Figuras 35 y 36.



Figuras 37 y 38. Efecto de pasmado después de la aplicación del disolvente

“Pasmado: Opacificación de la capa pictórica debido a la humedad y sus consecuencias o la alteración de los barnices. Muchas veces el pasmado, entendido como empobrecimiento del color, se produce después de la limpieza. Los disolventes provocan la formación de microfisuras en la película pictórica que alteran el índice de refracción del sistema pigmento-aglutinante-barniz y dan lugar a la difusión de la luz y al efecto lechoso”¹⁶.

¹⁶ GIANNINI, C Y ROANI, R., DICCIONARIO DE RESTAURACIÓN Y DIAGNÓSTICO, SAN SEBASTIÁN EDIT. NEREA 2008. 92P

En algunas zonas no se insistió debido a que arrastraba parte de la capa pictórica, principalmente los tonos rojos y marrón.



Figura 39. Restos de barniz amarilleado en el hisopo.



Figura 40. Vista de la obra sin barniz.

DETALLES SIN BARNIZ



Figura 41. Detalle de la Virgen sin barniz



Figura 42. Detalle de religiosas sin barniz

Se despeja el soporte original retirando los añadidos de madera del reverso, esto se realizó removiendo los restos de adhesivo con un hisopo humedecido en agua destilada tibia, logrando lentamente el desprendimiento de estos. Con un bisturí se eliminaron los restos de adhesivo mediante acción mecánica.



Figura 43. Remoción de añadidos y adhesivo

3. Consolidación del soporte:

Para la consolidación del soporte de madera y rellenar las fendasse utilizó una resina epoxídica, la que se conforma de la mezcla de dos componentes, Araldite SV427 y Endurecedor HV 427, estos se mezclan en proporción 1:1 y se amasan formando una pasta homogénea de color café, que es insertada sobre el espacio faltante, dándole la forma deseada de acuerdo al soporte.

Posteriormente se termina de dar la forma por un período de una a cuatro horas, tiempo de consolidación de la resina donde esta se rigidiza.

CONSOLIDACION DEL SOPORTE



Figura 44. Primero se consolidó el reverso

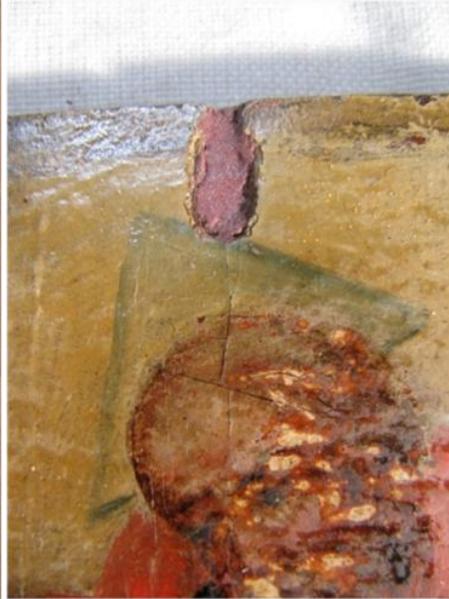
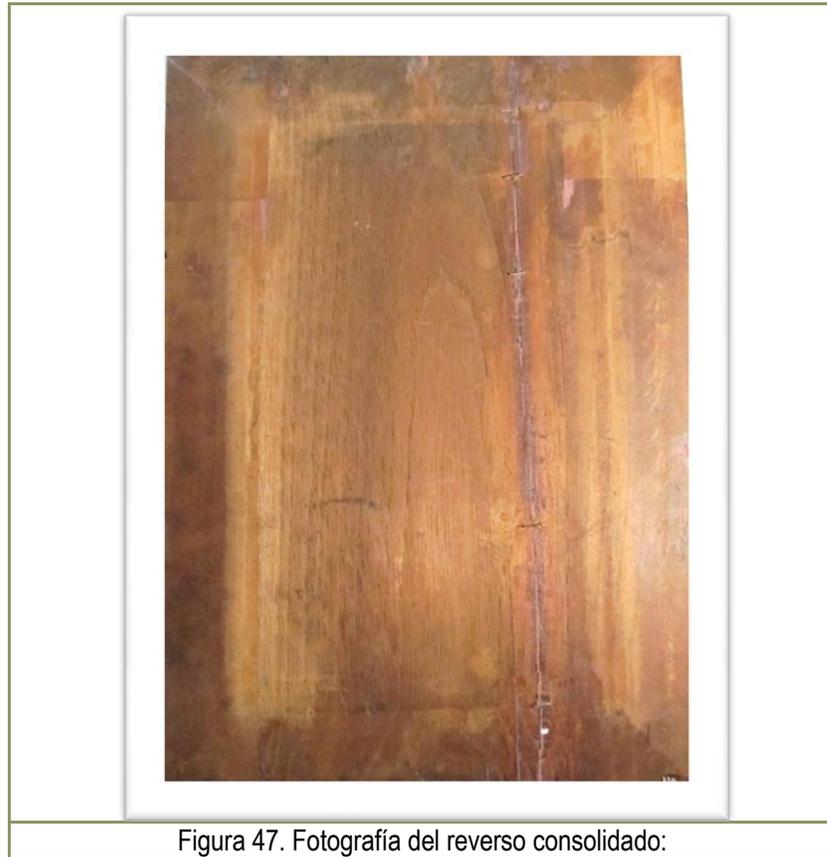


Figura 45. Luego se consolida el anverso



Figura 46



“Consolidación: Operación para devolver la cohesión y la estabilidad a un material. Se realiza en caso de pérdida de cohesión de una capa o un elemento de la estructura de una obra, con la consiguiente disminución de la consistencia, la elasticidad y la resistencia a los esfuerzos mecánicos”¹⁷.

¹⁷GIANNINI, C Y ROANI, R., DICCIONARIO DE RESTAURACIÓN Y DIAGNÓSTICO, SAN SEBASTIÁN EDIT. NEREA 2008. 59P

4.- Reintegración de estuco o capa de preparación:

Se aplicó barniz de retoque a la obra para proteger el original de las partículas de estuco.

La capa de preparación o estuco es muy importante en un soporte de madera, ya que es la encargada de dejar una superficie adecuadamente nivelada, donde se van a aplicar posteriormente los pigmentos. Para consolidar los faltantes de esta capa se preparó un estuco conformado con un aglutinante (cola de conejo) hidratado por 24 horas y calentado a baño maría hasta disolver los grumos, luego se le agregó una carga inerte (carbonato de calcio), hasta conseguir la consistencia deseada de masilla y se aplica siempre a temperatura tibia. Luego de secado se nivela mediante un corcho humedecido.



OBRA ESTUCADA



Figura 51 Reintegración de capa de preparación en distintas áreas.

5.- Reintegración cromática de la obra:

Entendemos por reintegración, la reconstrucción de una laguna, donde según las premisas de restauración moderna, se utilizaron materiales totalmente reversibles como la acuarela, respetando al máximo la originalidad de la obra. Los colores están formados de pigmentos y aglutinante, en el caso de la acuarela es goma arábica. La técnica de reintegración aplicada fue Rigatino en la zona de la fenda y Puntillismo en lagunas muy pequeñas.



Figura 52. Reintegración con acuarela

“Reintegrar significa en términos generales, restituir una parte perdida”¹⁸

¹⁸ CALVO, ANA. CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE PINTURA SOBRE LIENZO, BARCELONA EDICIONES SERBAL 2002. 273P

REINTEGRACION CROMATICA



Figura 53. Proceso de reintegración cromática.

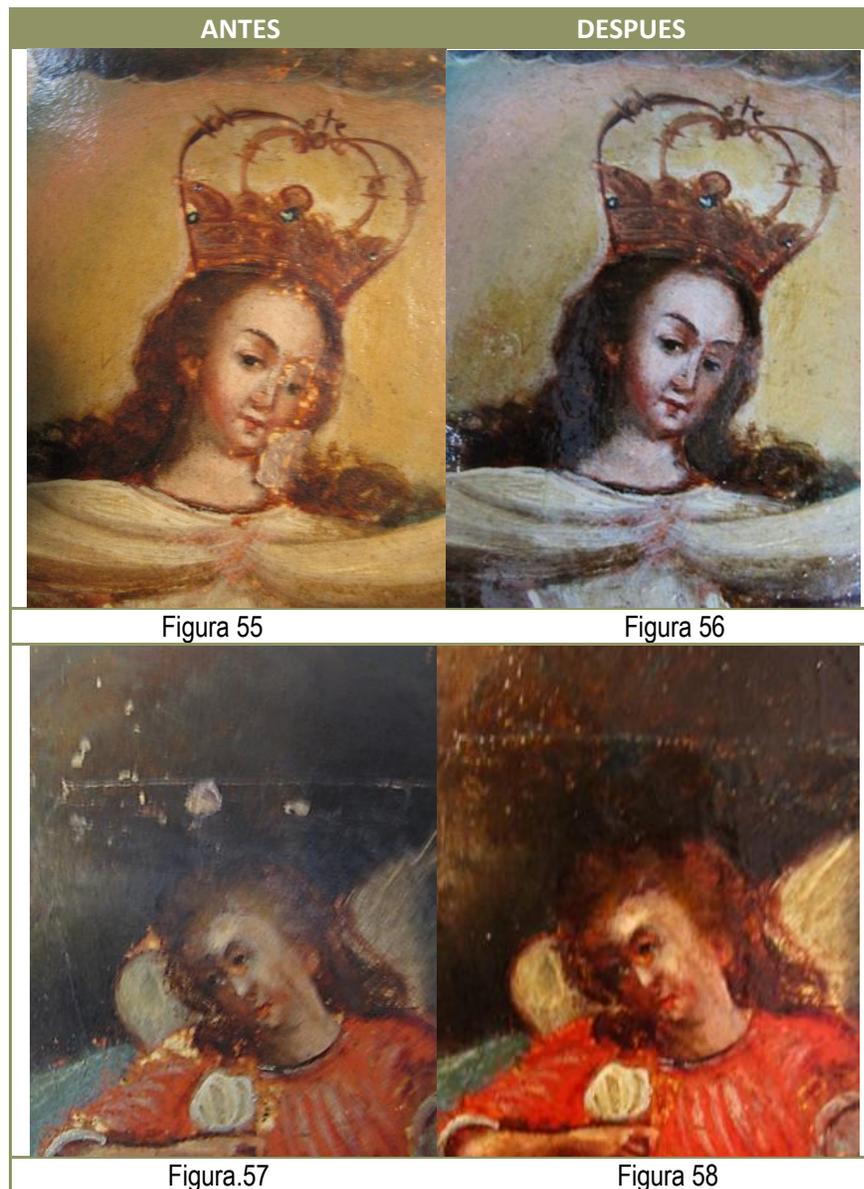


Figura 54. Reintegración en proceso

5.- Aplicación de un barniz de protección:

Después de la reintegración cromática se aplicó un barniz de retoque marca Talens, y para finalizar con un barniz "matt Varnish removable" Windsor & Newton como capa de protección final.

Detalles de la obra restaurada



ANTES



Figura 59

DESPUES



Figura 60



Figura 61



Figura 62

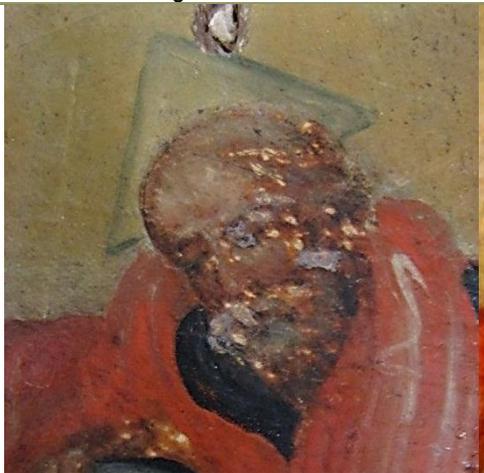


Figura 63



Figura 64

OBRA RESTAURADA



Figura 65



Figura 66



Figura 67

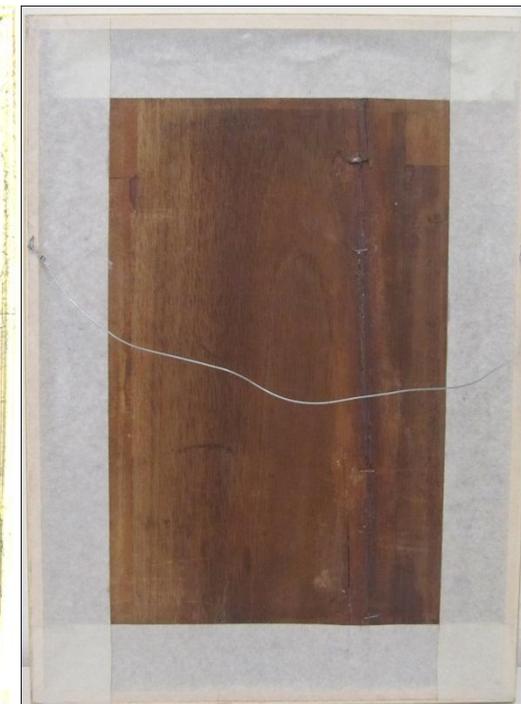
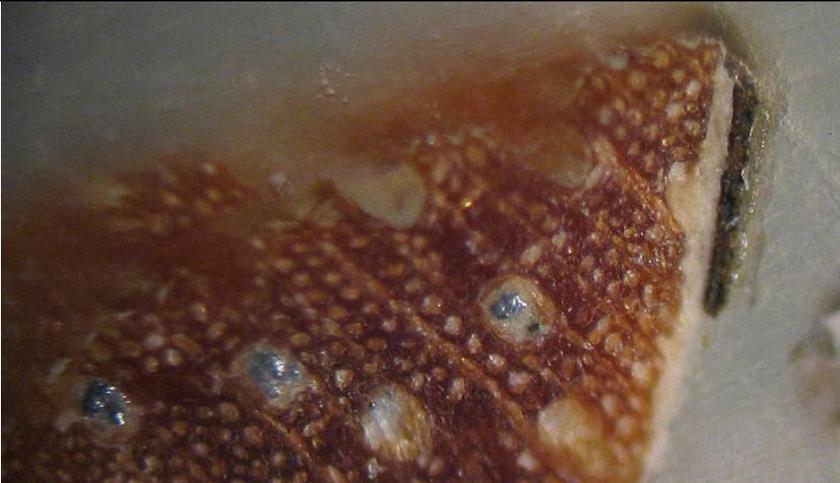
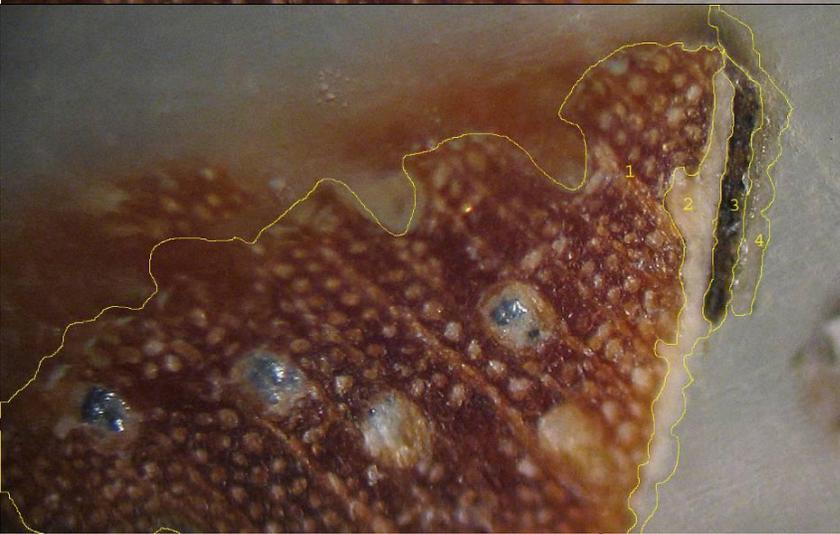


Figura 68

INFORME ANÁLISIS DE CORTE ESTRATIGRÁFICO
 ANALISTA: MARÍA PAZ LIRA EYZAGUIRRE

Muestra 1	Virgen de la Merced
	
 <p style="text-align: center;">ESQUEMA DE ESTRATIGRAFÍA</p>	
<p>Base de preparación: La muestra fue montada con todos sus estratos en la capa 1 se observa la madera soporte de la obra con corte transversal, posible madera dura latifoliada por la presencia de poros circulares. En el nivel 2 se observa la capa de preparación de color blanco con una granulometría fina, homogénea y regular, semi traslucida con pigmentos opacos y traslucidos.</p>	
<p>Capa pictórica: Existe una capa pictórica de tonalidad verde oscuro de granulometría gruesa y heterogénea en la cual también se observan granos de pigmentos carmín rojizo, azules y ocre amarillo (3).</p>	
<p>Capa de protección: Se observa capa de barniz translucido con pigmentos color ocre amarillo, distribuido en forma regular sobre la superficie (4).</p>	

CAPITULO 5. OBRA N°2 “SAN LIBORIO”

5.1 Aproximación a la obra

La obra “**San Liborio**” pertenece a la colección del Museo La Merced, encontrándose en el depósito de éste en mal estado de conservación. Posteriormente descubrimos que la imagen había perdido su sentido devocional. Estos fueron los factores que se consideraron para un tratamiento de restauración.



Figura 69.

5.2 Aspectos compositivos

El cuadro se compone de una figura central única, dispuesta con el cuerpo semi diagonal y mirando hacia el espectador. Su vestimenta es una túnica de color blanco y sobre esta una capa de color rojo anaranjado pálido con diseños curvados en tono más oscuro y una piedra o prendedor color negro al centro del pecho sujetando la capa. Sobre la cabeza lleva una mitra o sombrero de obispo del mismo tono que la capa. Bajo la mano derecha lleva apoyado un báculo de color café, con su mano indicando hacia una biblia que apoya sobre la mano izquierda. Además porta un crucifijo. La obra tiene dos inscripciones "S.Liborio".

5.3 Análisis estético histórico

San Liborio, por lo general se lo considera el cuarto Obispo de Le Mans, Francia, pero es difícil determinar exactamente la época en que ejerció este ministerio. Lo que sí se sabe, es que fue alrededor del 380, y que estuvo en él durante 49 años. En algunos documentos se cuenta que uno de sus sucesores, el Obispo Aldrico, al consagrar la catedral (el 21 de junio de 835) quiso que uno de los altares fuera dedicado al santo del lugar: Liborio. En el año 836, el Obispo de Paderborn envió una delegación a Le Mans para conseguir alguna reliquia del Santo por haber tenido noticias de sus milagros. Entre las dos Diócesis se estableció una suerte de "Fraternidad" por la cual San Liborio se convirtió también en Patrono de Paderborn. Es el protector de los enfermos de cálculos renales y sus imágenes suelen representarlo como un anciano obispo, dándole como atributo identificador unas pequeñas piedras en recuerdo del legendario milagro producido durante la traslación de las reliquias. Su culto se difundió mucho en Francia, Alemania, España e Italia¹⁹.

¹⁹ SANTORAL EL MÁS COMPLETO DE LA RED, BREVE BIOGRAFÍA. <<http://es.catholic.net/santoral/articulo.php?id=11377>>
CONSULTA [03 DE SEPTIEMBRE DEL 2011]

Obras similares aludiendo a San Liborio.

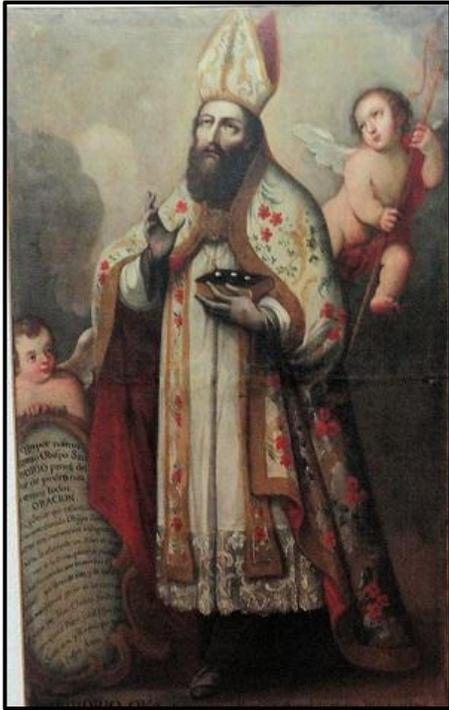


Figura 70.

Obra: "San Liborio Obispo"

Museo de Bellas Artes Montevideo.

Óleo sobre tela



Figura 71.

Obra: "La Virgen con el niño y San Liborio"

Autor: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos

Óleo sobre tela. 164cm x 102cm. Bogotá 1710.

Museo Nacional de Colombia.

5.4 FICHA TÉCNICA

Identificación:

Título: "San Liborio"

Autor: Anónimo

Época: Colonial cusqueño, Siglo XVIII.

Técnica: óleo sobre tabla.

Dimensiones: 35 x 26,7 cm.

Marco: si tiene

Procedencia: Museo de La Merced, Santiago. Adquirido A COMERCIANTE el año 1982, en Santiago.

Nº inventario: 86 a



Fig.72. Anverso



Fig.73. Reverso

Aspectos técnicos:

El soporte: Madera de dos tablas unidas, no identificada.

Forma: rectangular vertical

Capa de preparación: no se observa claramente.

Capa pictórica: pigmentos probablemente óleo.

El marco: madera tallada y DORADA, sujeto mediante clavos por el reverso de la obra

Inscripciones: Una dedicatoria escrita en letra manuscrita al reverso de la tabla que dice

“AL R. P. LUIS M. IGLESIAS

Este cuadrito antiguo fue adquirido por nuestro querido hijo Manuel durante su viaje a cuzco (ix 1934) se lo dedicamos con todo el cariño que Ud. se merece. Arturo y rebecca. Calvo Hurtado. Santiago 03-iv-1935”



Fig. 74. Clavos que sujetan el marco

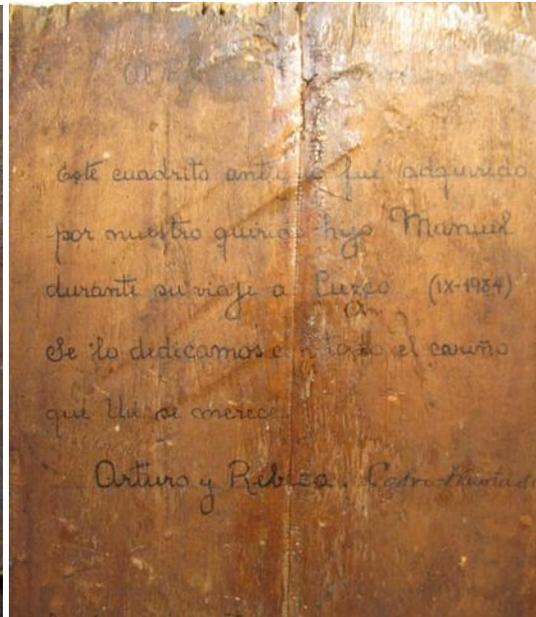


Fig. 75. Dedicatoria al reverso

5.5 Estado de Conservación

Estado del soporte:

- No presenta defectos en el plano del soporte por absorción de humedad.
- Faltantes de soporte en bordes superior e inferior del reverso. (Fig. 76 a 78)
- Suciedad superficial del reverso.
- No presenta signos de ataque biológico



Fig. 76



Fig. 77



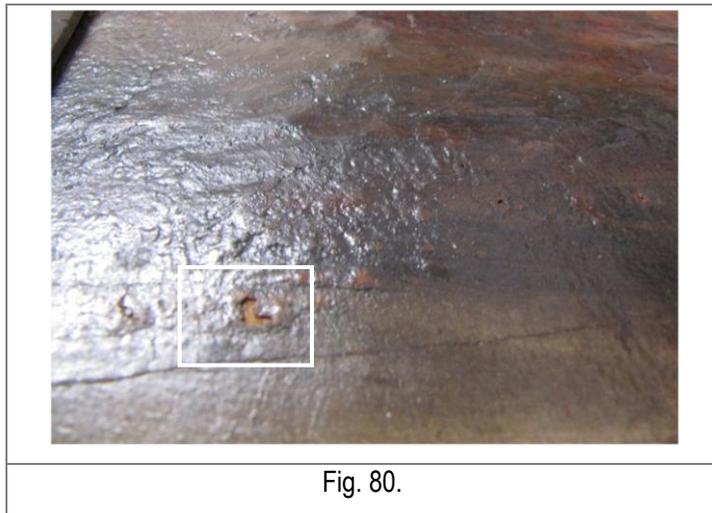
Fig. 78

Estado de la capa de preparación:

- Faltantes de capa de preparación en la zona de unión de las tablas. (Fig.79)



- Falta capa preparación en pequeñas lagunas. (Fig.80)

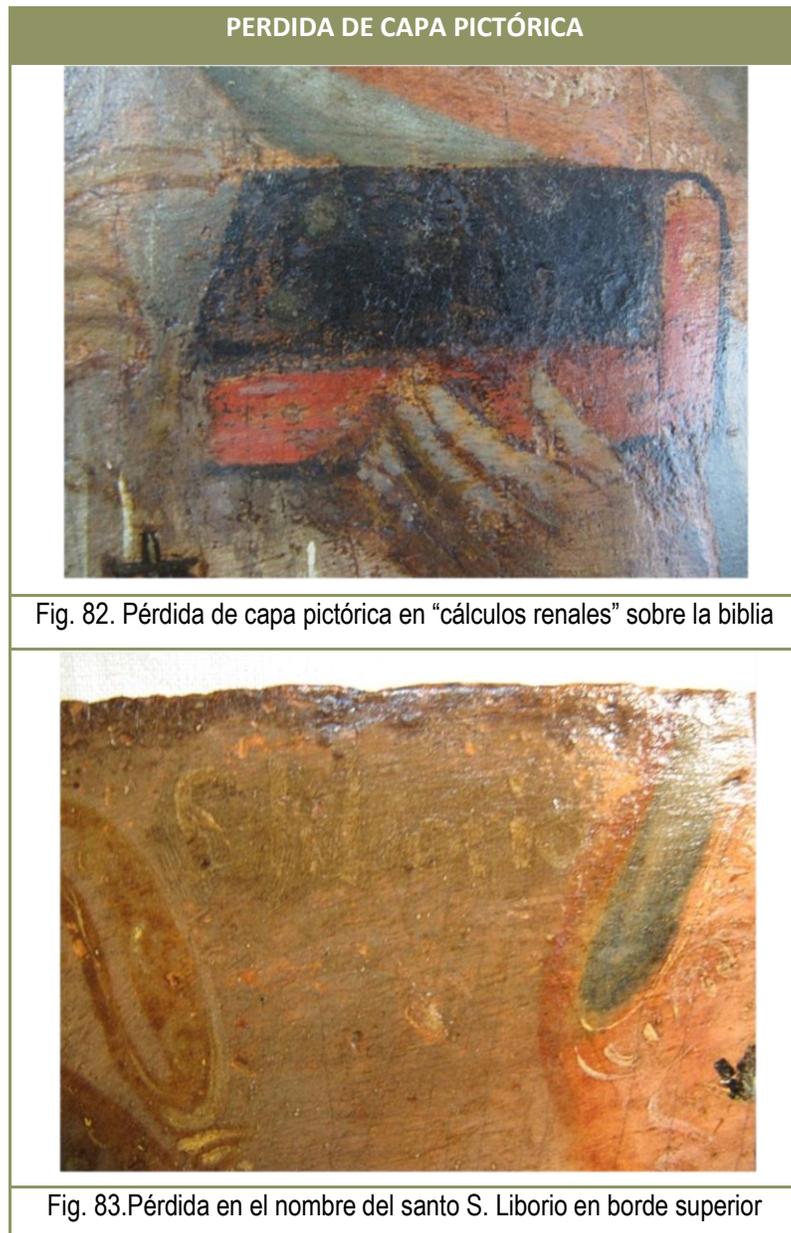


Estado de la capa pictórica:

- Pérdida de capa pictórica en la zona de unión de tablas. (Fig.81)
- Pérdida de capa pictórica en la zona de pequeñas lagunas. (Fig.81)
- Pérdida en la zona del ojo derecho, en cuello y zona superior. (Fig.81)



- Pérdida de capa pictórica en los cálculos renales que se ubicaban sobre la biblia y en el nombre. (Fig.83 y 84)
- Grietas en la capa pictórica, sin peligro de desprendimiento. (Fig.85)



GRIETAS EN LA CAPA PICTÓRICA



Fig. 84.



Fig. 85.

Estado de la capa de protección:

Presenta una capa gruesa de barniz, amarilleado y con brillo.

5.6 Restauraciones anteriores:

1.- Se observan algunas zonas desniveladas por el anverso, se estima la posibilidad de que se haya puesto una especie de estuco encima a modo de restauración, el cual creó irregularidades en la superficie.



Figura 86. Irregularidad por estuco mal aplicado



Figura 87. Desnivelado en zona inferior izquierda.

5.7 Cuadro organoléptico de daños.



Figura 88

■ Faltantes de capa de preparación +faltantes de capa pictórica.

■ Faltantes de capa pictórica.

■ Zona desnivelada - posible restauración anterior

5.8 Exámenes preliminares

DISTINTAS ILUMINACIONES



Figura 89. Luz Ultra Violeta



Figura 90. Luz rasante



Figura 91. Detalle del rostro con Luz U.V.



Figura 92. Luz rasante por el reverso

Observaciones:

- Iluminación U.V.: Como hemos definido anteriormente, con la iluminación Ultravioleta se observa principalmente el estado del barniz y los posibles repintes. En este caso la obra no presenta mayores alteraciones en el barniz, ni se observan repintes claramente definidos. Si se puede ver la irregularidad de la zona inferior izquierda y en el ojo.
- La iluminación con luz rasante: Con esta iluminación fue posible observar claramente todas las irregularidades de la superficie del cuadro, tanto en el anverso, como las irregularidades del soporte por el reverso.
- No se realizó el registro fotográfico con luz transmitida, ya que el grosor de la tabla era de 1cm aproximadamente, por lo que a simple vista se podía observar que no presentaba daños que se pudieran visualizar con este tipo de iluminación (transmisión de luz).

5.9 Propuesta de tratamiento:

De Documentación:

- Fotografías de todos los procesos.
- Realización de un estudio estético – histórico para obtener más antecedentes de la obra.

De Conservación:

- Limpieza del soporte.

De Restauración:

- Consolidación del soporte en zonas faltantes.
- Limpieza de suciedad superficial por el anverso.
- Eliminación de la capa de barniz envejecido.
- Restauración del plano con estuco en la zona de unión de tablas y en lagunas.
- Aplicación de un barniz de retoque diluido en trementina.
- Reintegración cromática en zonas estucadas y en lagunas.
- Aplicación de un barniz de protección final.

Realización de análisis científico: corte estratigráfico.

5.10 Tratamientos realizados:

De conservación:

1.- Limpieza del soporte por el reverso:

Se realiza una limpieza del soporte con hisopos humedecidos en agua destilada, donde se remueve la suciedad superficial de la madera.

De restauración:

1.-Consolidación del soporte por el reverso:

Posteriormente comienza el proceso de consolidación de la madera mediante Araldite madera, una resina epoxídica que está compuesta por dos ingredientes: una carga SV427 y un endurecedor HV 427, que al unirlos en proporción 1:1 se produce un efecto catalizador que endurece el producto. En este soporte en específico las zonas más dañadas eran los extremos superior e inferior, de modo que la masilla se fue insertando mediante una espátula metálica y los dedos, dándole la forma deseada de acuerdo a la continuación del soporte.

Posteriormente se dejó secar aproximadamente 1 hora, tiempo donde comienza a endurecerse la resina, aunque el endurecimiento permanente se logra aproximadamente en 4 horas.



Figura 93. Proceso de aplicación de la resina epoxídica

CONSOLIDACIÓN DEL SOPORTE



Figura 94. Aplicación de Araldite madera



Figura 95. Aplicación de resina en la parte superior.



Figura 96. Se observa la consolidación del borde inferior derecho de la tabla



Figura 97. Emparejamiento mecánico mediante un bisturí



Figura 98. Se emparejan las irregularidades principales de la tabla

2.- Limpieza superficial con agua destilada al 100%:

Se realiza una limpieza superficial mecánica, mediante hisopos humedecidos en agua destilada, donde no se observan cambios importantes:



Figura 99. Primera limpieza

3.- Eliminación de barniz envejecido. Segunda limpieza con disolventes:

Tabla de prueba	50% en agua destilada	80% en agua destilada	100%
Acetona	-----	-----	Sin reacción
White Spirit	-----	-----	Sin reacción
Amoniaco			Sin reacción
Alcohol etílico	Media reacción	Media reacción	Alta reacción

“Los alcoholes son derivados de los hidroxilos se caracterizan por ser disolventes con gran polaridad siendo especialmente activos en la eliminación de barnices de resinas naturales. Existen diferentes tipos atendiendo a sus características químicas: el alcohol etílico o etanol, el alcohol isopropílico o propanol, isobutanol o butílico, el alcohol diacetónico y el isoamílico. El alcohol etílico ya fue conocido como agente limpiante en la antigüedad y es uno de los alcoholes que tiene un mayor poder de penetración por su bajo peso molecular a la vez que es uno de los menos tóxicos”²⁰.



Figura 100. Segunda limpieza con alcohol etílico al 80% y 100%

²⁰VIVANCOS R., VICTORIA LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE PINTURA DE CABALLETE PINTURA SOBRE TABLA, MADRID EDITORIAL TECNOS 2007. 271p.

Registro del proceso de limpieza con disolvente - Alcohol etílico: En este proceso de debió tener mucho cuidado de no arrastrar la capa pictórica, sobre todo el color del vestuario rosa –anaranjado y el color verde.

SEGUNDA LIMPIEZA



Figuras 101 y 102. Limpieza del barniz en el rostro.



Figuras 103 y 104. Imágenes sin barniz.

OBRA SIN BARNIZ



Figura 105. La obra "San Liborio" sin barniz:

4.- Restauración del plano en zona de unión de tablas y de lagunas:

En esta obra, no fue posible observar la existencia de una capa de preparación, es posible que haya sido pintada directamente sobre la madera o con una imprimación muy delgada.

Para restaurar el plano de la superficie, se preparó un estuco mezclando un aglutinante (cola de conejo hidratada por 24 horas) calentado a baño maría hasta disolverse y una carga inerte (carbonato de calcio), más agua destilada. De este modo se aplica sobre los huecos de la unión de tablas y sobre las lagunas en bajo relieve.

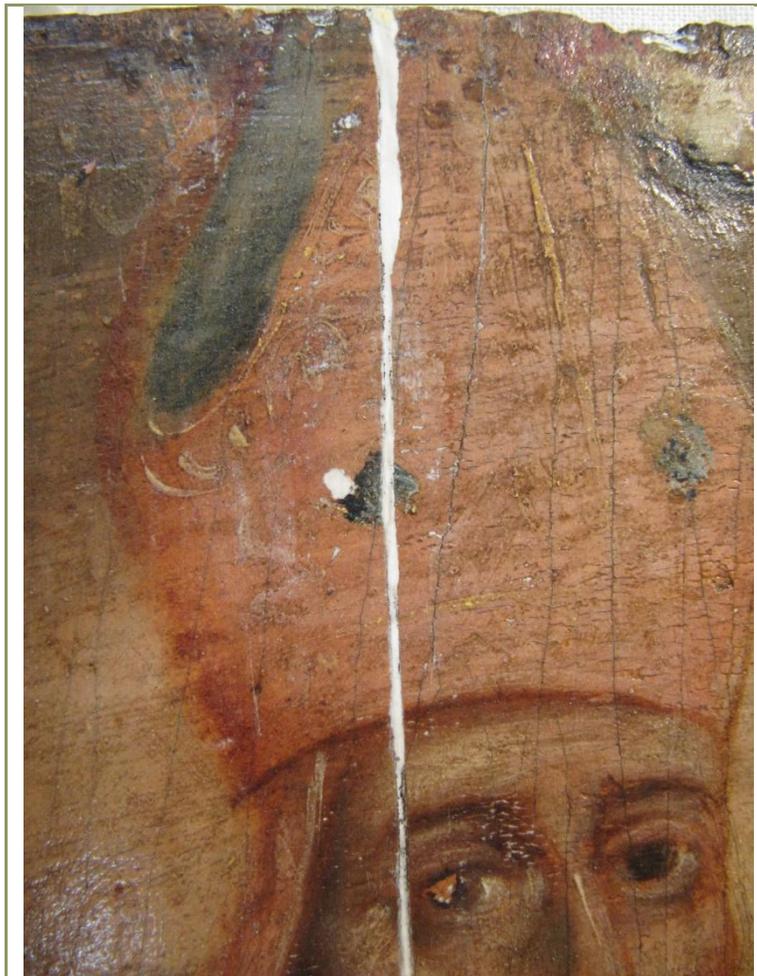


Figura 106. Registro de zonas estucadas

PROCESO DE ESTUCADO



Figuras 107 y 108. Aplicación del estuco sobre zonas de unión de tablas y lagunas.



Figura 109. Se empareja el estuco mediante un corcho humedecido.

OBRA ESTUCADA



Figura 110. Vista de la obra completa estucada

Al finalizar el proceso, se aplica goma laca sobre las zonas estucadas y emparejadas, esto se realiza para aislar e impermeabilizar el estuco y permitir la aplicación adecuada de los pigmentos en la reintegración de color.

4.- Reintegración cromática de las zonas estucadas y de lagunas:

Se utilizaron dos tipos de técnicas de retoque: “El rigatino, técnica de retoque utilizada en esta reintegración, es un método creado por Cesare Brandi y el matrimonio Mora en la década de los cuarenta, consiste en trazar pequeños y fino trazos verticales y paralelos de colores puros de corta longitud, se suelen hacer con pincel”²¹. “El puntillismo tal y como su nombre lo indica se realiza a base de pequeños puntos de colores puros que se van mezclando paulatinamente hasta encontrar el tono deseado, especialmente usado para laguna de pequeño tamaño y aplicarlas en forma de veladuras.”²²

Se aplicó un barniz de retoque previamente a la reintegración cromática para aislar el estuco del pigmento. El tipo de pigmentos utilizados fue acuarela, debido a su reversibilidad, su fácil aplicación y eliminación en caso de error. “La acuarela es un material muypreciado por los restauradores ya que tiene una aplicación fácil, es muy transparente, altamente reversible, es muy estable, y casi siempre se pueden conseguir unos acabados definitivos”²³



^{21, 22, 23} VIVANCOS R., VICTORIA. LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE PINTURA DE CABALLETE PINTURA SOBRE TABLA, MADRID EDITORIAL TECNOS 2007. 297P, 299P, 303P.



Figura 112. Tipos de grafismos²⁴

²⁴ EL RETOQUE PICTÓRICO, ES UN PROCESO MERAMENTE ESTÉTICO QUE VIENE A COMPLETAR LA UNIDAD PLÁSTICA DE UNA OBRA.

VIVANCOS R., VICTORIA. LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE PINTURA DE CABALLETE PINTURA SOBRE TABLA, MADRID EDITORIAL TECNOS 2007. 300p.

REINTEGRACION CROMATICA

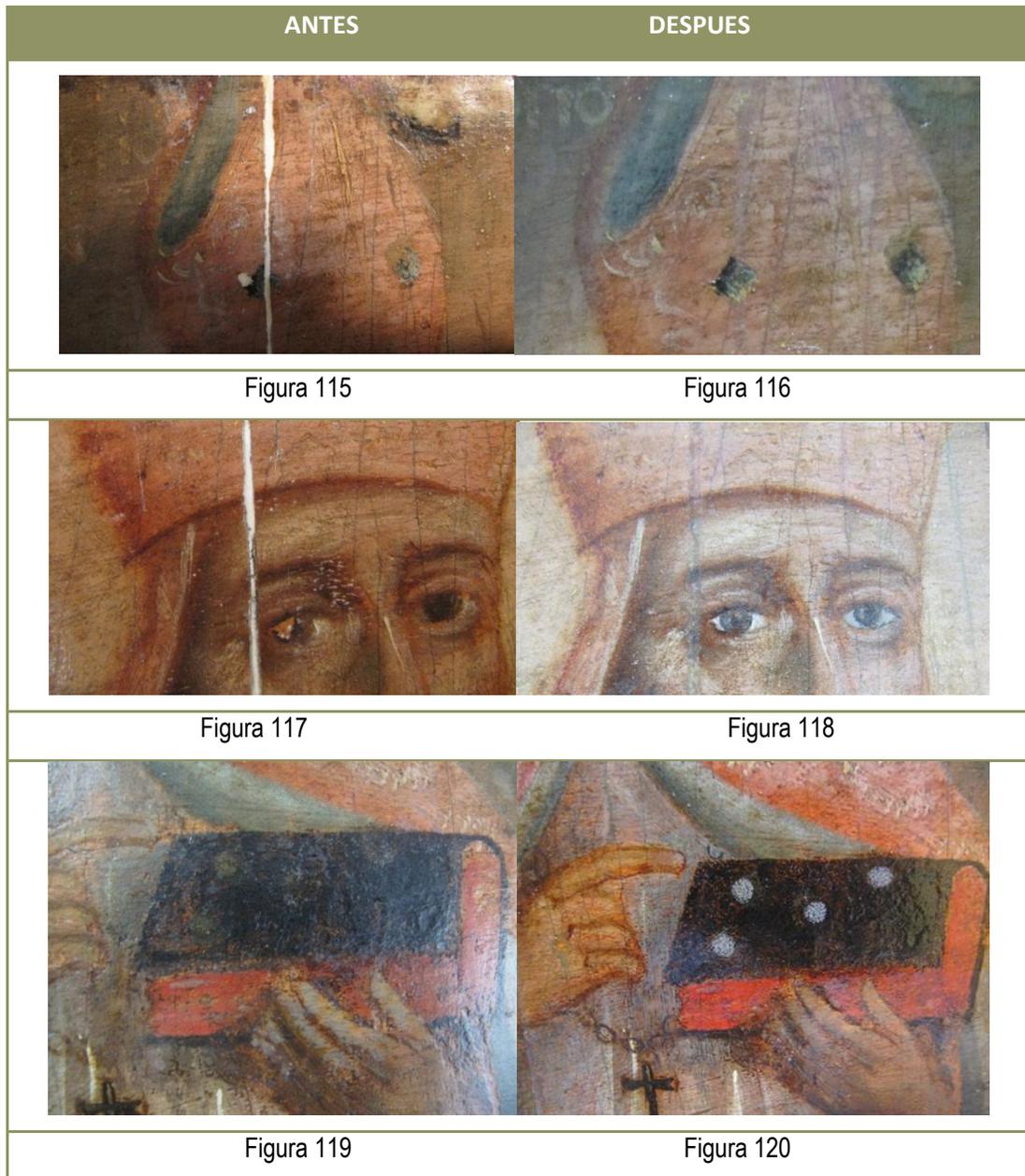


Figura 113. Registro fotográfico del proceso de reintegración.



Figura 114.

Detalles de la obra restaurada



La reintegración cromática de los “cálculos renales” fue un tema importante respecto del criterio. Se optó por reintegrarlos y se justificó esta acción de restauración estética en primer lugar, porque existe un vestigio visual en la obra, que es una evidencia leve pero concreta de que formaron parte de la obra en el pasado. En segundo lugar,

basándose en el principio máximo de respeto por el original en su identidad estética e histórica, que en este caso se encuentra íntimamente ligada al sentido devocional de la figura, al sentido originario de su creación representando una alegoría como objeto de fe y protección en relación a una enfermedad. En este caso la figura al perder estos elementos estéticos, pierde también su sentido e identidad.

Alegoría: Del lat. *allegoría*, y este del gr. ἀλληγορία).**3.** f.*Esc.yPint.* Representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras, grupos de estas o atributos.²⁵

5.- Aplicación de barniz de protección final:

Se aplica un barniz final en spray “matt Varnish removable” marca Windsor & Newton como protección.

²⁵ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, DICCIONARIO. <[HTTP://WWW.RAE.ES](http://www.rae.es)> CONSULTA [03 DE SEPTIEMBRE DEL 2011]

OBRA RESTAURADA



Fig.121



Fig.122

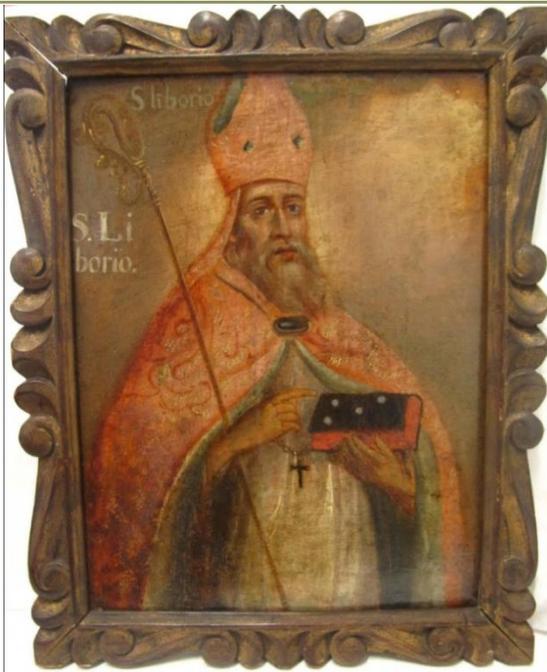


Figura 123



Figura 124

INFORME ANÁLISIS DE CORTE ESTRATIGRÁFICO
ANALISTA: MARÍA PAZ LIRA EYZAGUIRRE

Muestra 1	San Liborio
	
 <p data-bbox="683 1367 1045 1398" style="text-align: center;">ESQUEMA DE ESTRATIGRAFÍA</p>	
<p>Base de preparación: Se observa una capa de preparación de tonalidad crema con granulometría homogénea, regular con granos translucidos de tonalidad blanquecina, y distintas tonalidades de crema. También se observan algunos granos de color violeta (1).</p>	
<p>Sobre esta capa hay otra muy delgada y transparente de color crema oscura (2).</p>	
<p>Capa pictórica: Existe una capa pictórica de tonalidad crema con granulometría fina y homogénea en la cual también se observan algunos granos de pigmentos rojo de gran tamaño, ocre amarillo y blancos de menores dimensiones (3).</p>	
<p>Capa de protección: Se observa capa de barniz translucido con un nivel de oxidación medio distribuido como una gruesa capa, en forma regular sobre la superficie de la muestra (4).</p>	

CAPITULO 6.OBRA N°3 “ALEGORIA A LA INMACULADA CONCEPCIÓN”

6.1 Aproximación a la obra

La obra “**Alegoría a la Inmaculada Concepción**” pertenece a la colección del Museo La Merced, encontrándose en el depósito de éste en mal estado de conservación. La preocupación por impedir un mayor deterioro del lienzo y su recuperación estética fueron los factores que se consideraron para un tratamiento de restauración.



Figura 125.

6.2 Aspectos compositivos

El cuadro se compone de una figura central, con los pies sobre una flor. Su vestimenta es una túnica de color blanco y sobre esta una capa de color celeste, en su mano derecha tiene una flor. En el plano inferior se encuentran dos personajes: Santa Ana y San Joaquín inclinados hacia la virgen. La primera viste con una túnica color café y sobre el cabello un tapado blanco. San Joaquín viste una túnica color verde y una capa roja. Ambos de persignan. En el plano superior se encuentran dos figuras: La de Cristo sosteniendo una cruz, el que viste semi cubierto por una capa de color rojo. Al costado derecho superior se encuentra Dios creador, vestido de una túnica de color blanco, sentado sobre una esfera color azul. Ambos personajes miran desde arriba en dirección a la Virgen y sostienen una corona.

6.3 Análisis Estético- Histórico:

El tema de la inmaculada concepción de María es un tema abordado desde muy antiguo y sus variaciones a lo largo de la historia han sido bastante pocas, proliferaron cuadros con este tema principalmente en el barroco español.

“La tradición relativa a Santa Ana y San Joaquín, los padres de la Virgen se encuentran en los evangelios apócrifos, especialmente en el *Protoevangelio de Santiago*, del cual algunos capítulos se redactaron en el siglo II. El *Pseudo Mateo*, del siglo VI, y del *Nativitate Mariae*, posiblemente del siglo XI”²⁶. Joaquín y Ana, ambos de la estirpe de David, vivían en Jerusalén. Después de muchos años de matrimonio no podían concebir hijos. Joaquín fue reprendido y expulsado del templo, y ambos lamentándose por separado, reciben la anunciación de parte de un ángel, que les anuncia que tendrán una hija que se llamará María, concebida por obra de Dios, y que ha de ser bendita entre todas las mujeres. A los tres años la niña es ofrecida al Templo, como había prometido Santa Ana en sus súplicas.

²⁶ CARMONA MUELA, JUAN ICONOGRAFÍA DE LOS SANTOS. MADRID, EDICIONES ISTMO 2003. 23P

Obras de referencia en el Barroco Europeo:



Figura 126. Obra: "Inmaculada de los Venerables"
Autor: Esteban Bartolomé Murillo. Barroco Español
Óleo sobre tela. 1676-1678.
Museo Nacional del Prado.



Figura 127. Obra: "Inmaculada Concepción"
Autor: Giambattista Tiepolo. Escuela Italiana
Óleo sobre tela. 281cm x 155cm. 1767-1769.
Museo Nacional del Prado.

6.4 FICHA TÉCNICA

Identificación

Título: "Alegoría a la Inmaculada Concepción"

Autor: Anónimo

Época: Colonial cusqueño, Segunda mitad siglo XVIII.

Técnica: óleo sobre lienzo.

Dimensiones: 65 x 45cm.

Marco: si tiene

Procedencia: Museo de La Merced, Santiago. Adquirido en julio del 1982, en Santiago.

Nº inventario: 27 a



Fig. 128. Anverso



Fig. 129. Reverso

Aspectos técnicos:

El soporte: Tela de lino de un paño con refuerzo de bordes cosidos, adherido al bastidor, ligamento tafetán.

Bastidor: de madera, fijo, sin cuñas, con travesaño horizontal, sin chaflán.

Forma: rectangular vertical

Capa de preparación: coloreada.

Capa pictórica: pigmentos al óleo.

Capa de protección: barniz no identificado.

Marco: Madera policromada y dorada, sujeto mediante clavos al bastidor.

Inscripciones: no

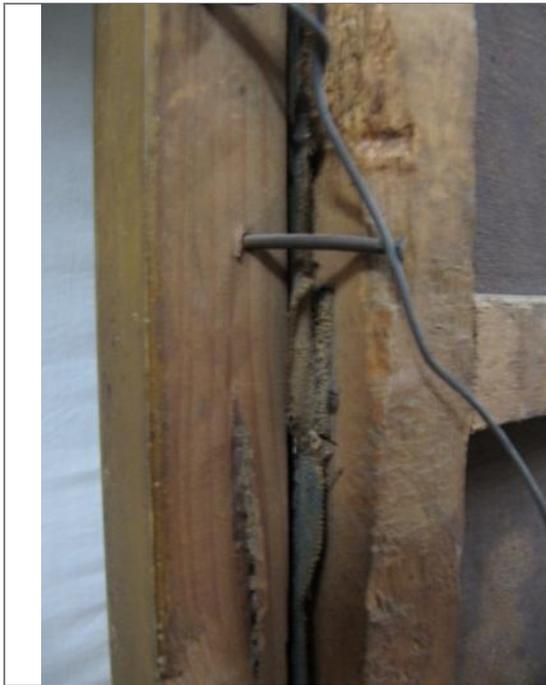


Fig. 130. Sujeción del marco al bastidor



Fig. 131. Bastidor fijo, sin cuñas.

6.5 Estado de Conservación

Estado del soporte:

- No presenta mayores defectos en el plano (la tensión de la tela).
- Faltantes de tela en pequeños agujeros y en rasgaduras de los bordes inferiores. (Fig.132, 133 y 134)



Fig.132.



Fig. 133.



Fig. 134.



Fig. 135

- Suciedad superficial del reverso. (Fig.135)
- No presenta signos de ataque biológico

Estado de la capa de preparación:

- *Faltantes de capa de preparación en la zona de agujeros y rasgados de tela. (Fig.132, 133, 135, 136 y 137)*



Estado de la capa pictórica:

- *Faltantes de capa pictórica en pequeñas lagunas por desprendimiento. (Fig. 138 y 139)*
- *Pérdida de capa pictórica en las zonas de agujeros y rasgados de la tela. (Fig.132, 133, 135, 136 y 137)*
- *Cuardeado en zona horizontal media, donde se ubica el travesaño del bastidor. (Fig.140 y 141)*
- *Manchas de color café sobre la capa pictórica en el área del cielo. Fig.143 y 144)*
- *Deyecciones sobre la película pictórica, específicamente sobre la imagen de la virgen, en rostro y vestuario. (Fig.145)*



Los levantamientos o descamaciones pueden ser causa de la falta de adherencia a las capas inferiores o a las tensiones por el exceso de cola en la superficie. Si la adherencia entre capa pictórica y preparación es buena, se desprenderán conjuntamente, si la adherencia del estuco es mayor a la tela, se desprenderá solamente la capa pictórica.

La conservación de la capa pictórica dependerá de varios factores, principalmente del estado del soporte y sus reacciones con el ambiente. Por ejemplo la pintura una vez seca, no tiene la misma flexibilidad que el lienzo, y cuando este se mueve por los cambios de humedad, la capa pictórica se cuartea.

“En la pintura sobre lienzo la interacción de la tela y el bastidor puede crear cuarteados”²⁷. En este caso la interacción se produce entre la tela y el travesaño sin chaflán, este roce produjo tensiones y distensiones que terminaron por agrietar o cuartear la capa de pintura.

Estado de la capa de protección:

Tiene un barniz no identificado, delgado, mate y amarilleado.

²⁷ CALVO, ANA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE PINTURA SOBRE LIENZO, BARCELONA EDICIONES SERBAL 2002. 273P

CUARTEADO DE CAPA PICTORICA

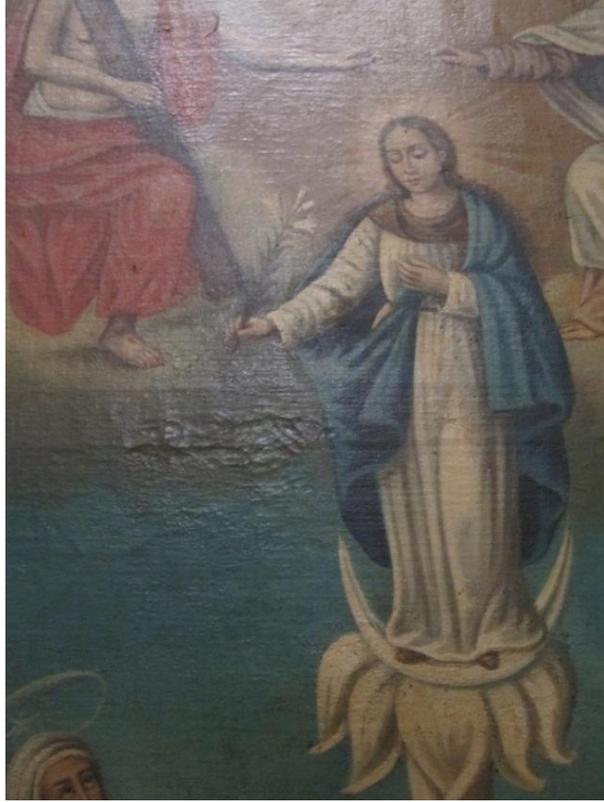


Figura 140. Cuarteado en zona del travesaño.



Figura 141. Detalle del cuarteado.

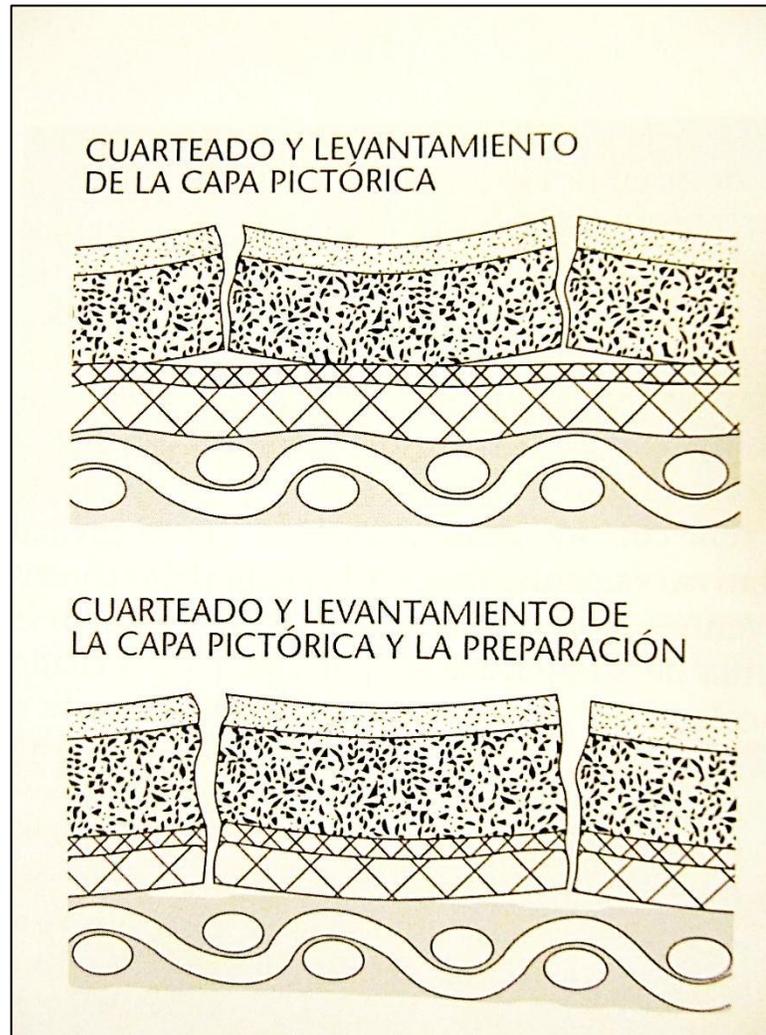


Figura 142 ²⁸

‘Craquelure’: Término francés utilizado en lugar de –agrietamiento, cuarteado de una superficie pictórica o de piedra debido a las tracciones mecánicas producidas por fenómenos físicos o químicos”²⁹

²⁸ CALVO, ANA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE PINTURA SOBRE LIENZO. EDICIONES DEL SERBAL BARCELONA 2002. 146P.

²⁹ GIANNINI, C Y ROANI, R., DICCIONARIO DE RESTAURACIÓN Y DIAGNÓSTICO, SAN SEBASTIÁN EDIT. NEREA 2008. 62P

MANCHAS SOBRE LA CAPA PICTÓRICA



Figura 143. Manchas sobre la capa pictórica



Figura 144. Detalle de manchas sobre la capa pictórica

DEYECCIONES

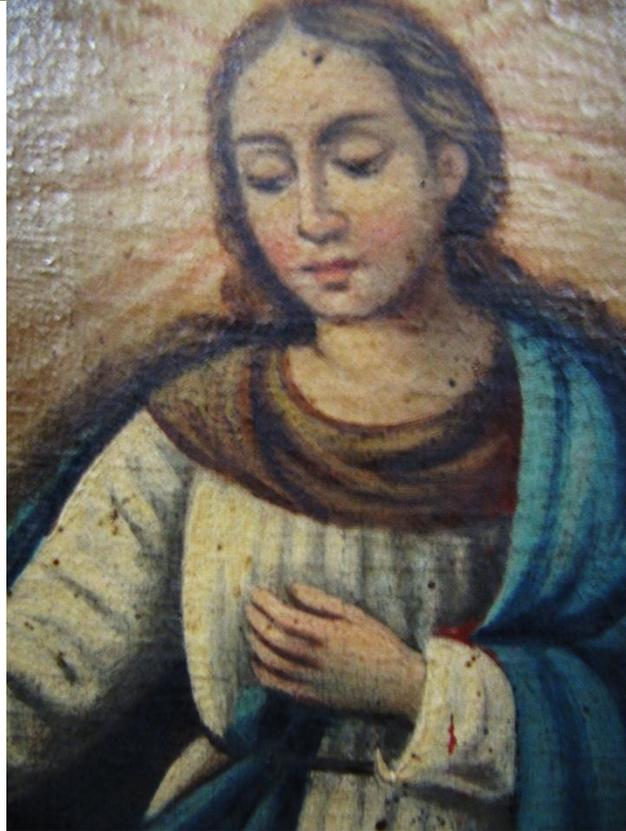


Figura 145. Deyecciones sobre la capa pictórica.

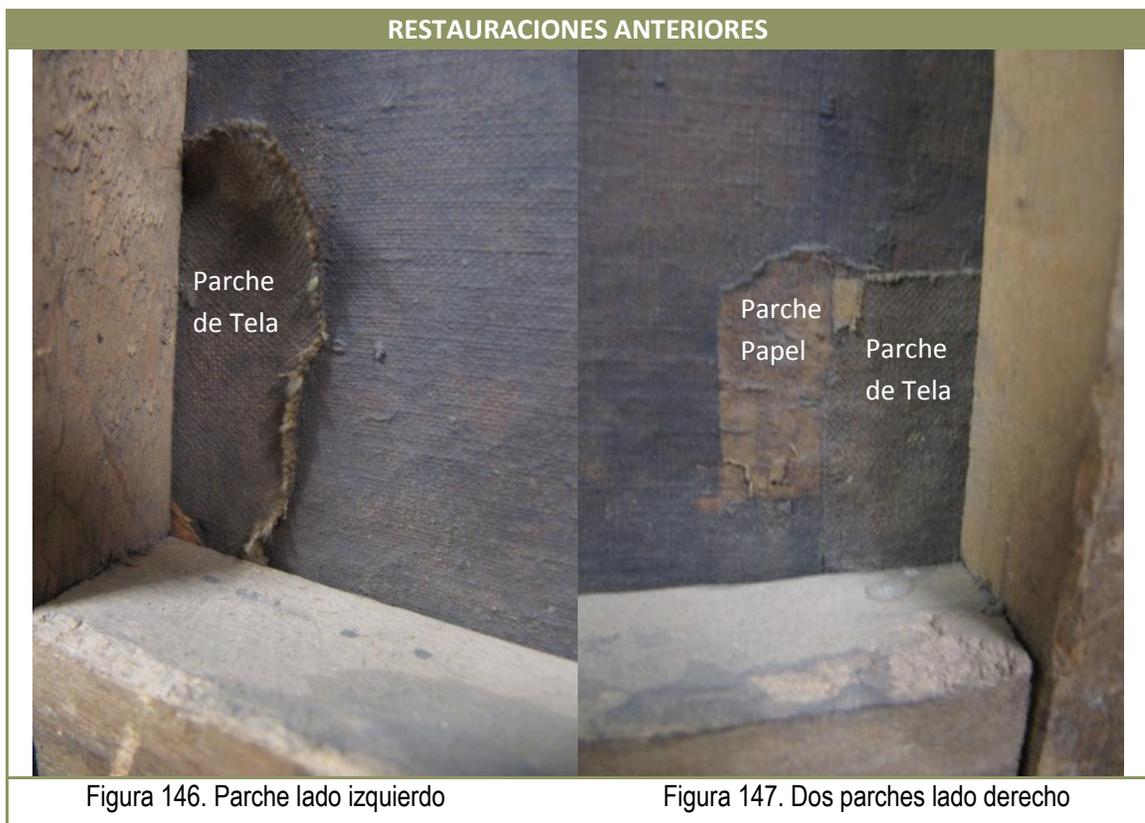
En la imagen se observan pequeños puntos de color negro, los que se presume son deyecciones³⁰ de mosca, estos insectos depositan sus eses sobre la pintura y estas se adhieren a la superficie, siendo necesario eliminarlas mediante el uso de bisturí.

³⁰ DEYECCIÓN: ES LA DEFECACIÓN DE LOS EXCREMENTOS. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, DICCIONARIO. <[HTTP://WWW.RAE.ES](http://www.rae.es)> CONSULTA [26 DE SEPTIEMBRE DEL 2011]

6.6 Restauraciones anteriores:

-Por el reverso se observan dos parches de tela y uno de papel, los que se encuentran adheridos en la zona de las rasgaduras inferiores. En el costado izquierdo hay un parche (Figura 136) de tela, que se encuentra con los bordes sin adherir (suelos), con flecos pequeños improvisados y mucha suciedad superficial. En el costado derecho hay dos parches, uno de tela bien adherida, sin flecos y otro parche de papel bien adherido, ambos con mucha suciedad.

- Por el anverso, no se observaron restauraciones a simple a vista.



6.7 Cuadro Organoléptico de daños

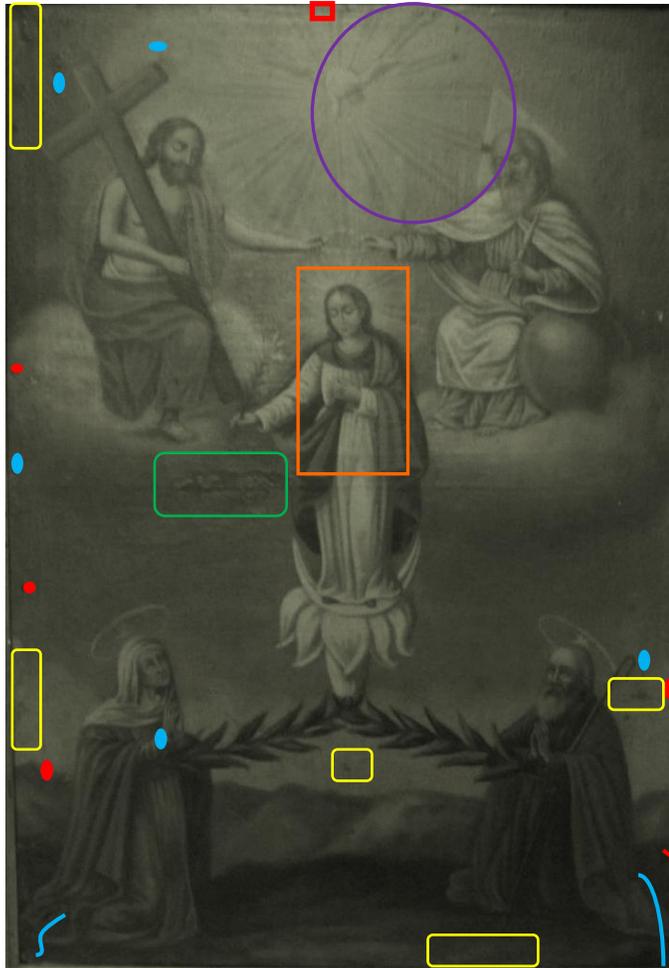
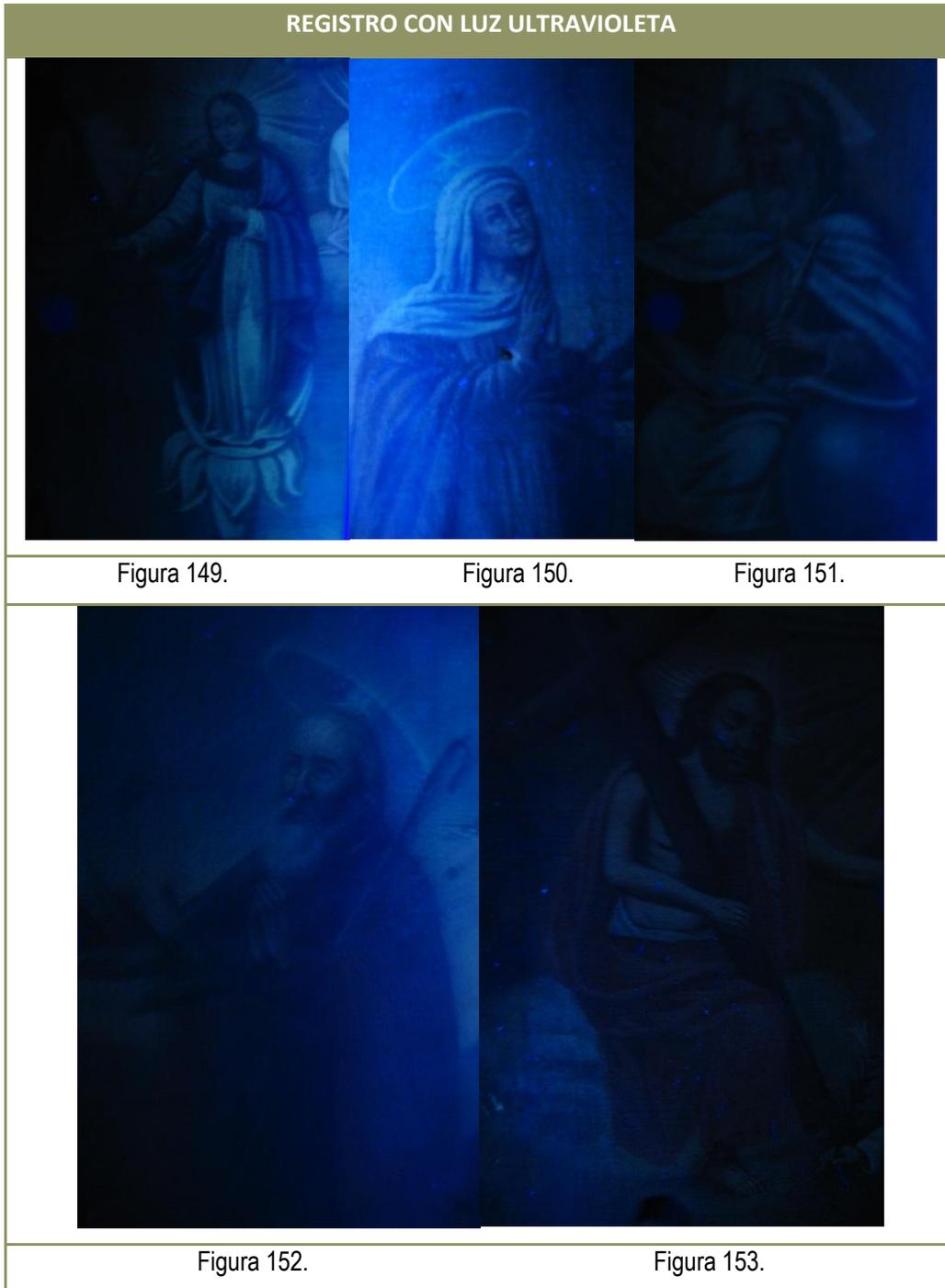


Figura 148

- Faltante de soporte +faltantes de capa de preparación + faltantes de capa pictórica
- Faltantes de capa de preparación +faltantes de capa pictórica.
- Faltantes de capa pictórica.
- Cuarteado en capa pictórica.
- Deyecciones sobre la capa pictórica.
- Manchas sobre capa pictórica.

6.8 Exámenes preliminares:



LUZ RASANTE Y LUZ TRANSMITIDA

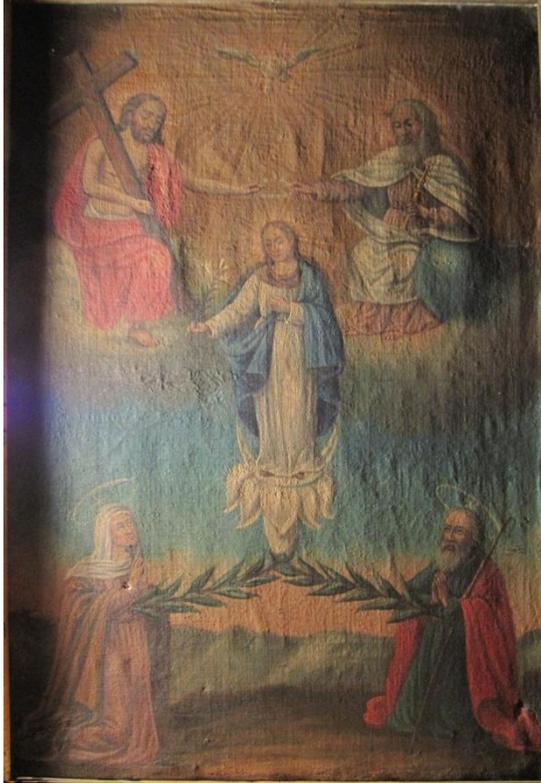


Figura 154. Registro con luz rasante.



Figura 155. Registro con luz transmitida.

Observaciones:

- Luz Ultravioleta : Se observan los defectos de la tela y pequeñas zonas que podrían ser repintes muy pequeños o alteración en el barniz.(Fig. 149 a 153)
- Luz rasante: Se observan las irregularidades de la tela respecto de la tensión, las que no se observaban con luz frontal. También es posible apreciar los agujeros y rasgados.(Fig.154)
- Luz transmitida: Con esta iluminación se observan claramente los agujeros que atraviesan la tela. (Fig.155)

6.9 Propuesta de intervención:

De Documentación:

- Fotografías de todos los procesos.
- Realización de un estudio estético – histórico para obtener más antecedentes de la obra.

De Conservación:

- Limpieza del soporte por el reverso
- Protección de la capa pictórica.
- Cambio a un bastidor con cuñas y chaflán

De Restauración:

- Limpieza de suciedad superficial por el anverso.
- Eliminación de parches antiguos y realización de nuevos.
- Consolidación de la capa pictórica.
- Eliminación de capa de barniz envejecido.
- Consolidación del soporte por el anverso con hilos en zonas de agujeros y rasgados.
- Aplicación de barniz de retoque diluido en trementina
- Reintegración del estuco (capa de preparación) en zonas faltantes.
- Reintegración cromática en zonas de lagunas.
- Aplicación de un barniz de protección final.

Realización de análisis científicos: fibra

6.10 Tratamientos Realizados:

1.Limpieza del soporte por el reverso.

Desmontaje: Se saca el marco de la obra y luego se desmonta la tela del bastidor, para posterior limpieza del soporte por el reverso. Se tuvo que romper algunos clavos para poder desmontar el bastidor, debido a que estaban oxidados y clavados en el bastidor.



Figura 156. Vista de los clavos.

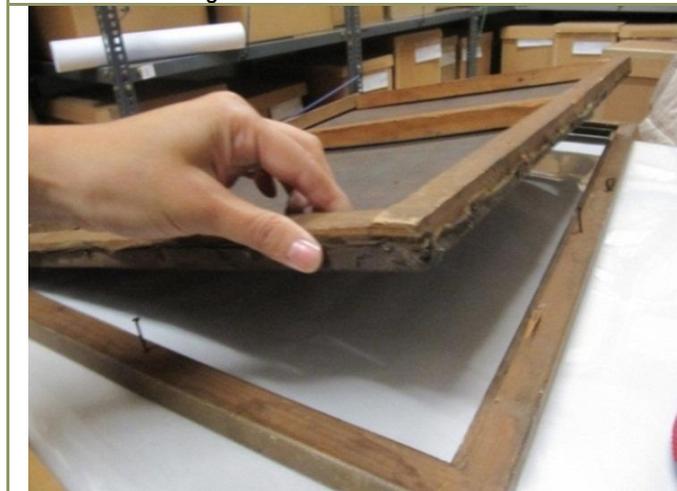


Figura 157. Se saca el marco.



Figura 158. Se sacan las tachuelas del bastidor.



Figura 159. Se encuentra suciedad al interior del pliego.



Figura 160. Vista del ensamble de una esquina.



Figura 161. Vista del ensamble del travesaño



Figura 162. Tachuelas oxidadas del bastidor.

Limpieza con brocha: La primera limpieza se realiza con brocha para remover la suciedad y el polvo que tiene la obra en sus pliegues interiores .



Figura 163. Se encuentran semillas y suciedad compactada.



Figura 164. Polvo y las semillas al interior de los pliegues.



Figura 165. Los bordes están reforzados y cosidos a la tela.



Figura 166. Vista de la suciedad en los bordes.

Limpieza con goma de borrar: Luego se realiza una limpieza en seco con goma de borrar. El resultado fué la eliminación del polvo adherido a la tela.



Figura 167. Se observa el costado izquierdo limpio.

2. Protección de la capa pictórica.

Previo a este paso, se realiza una limpieza superficial mediante hisopo y agua destilada para remover y eliminar el polvo suspendido y adherido a la capa pictórica.

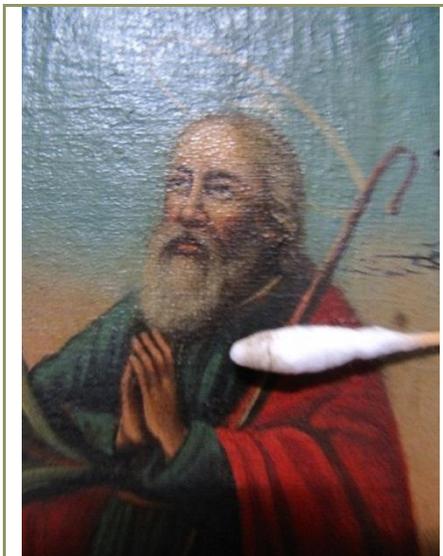


Figura 168. Limpieza previa



Figura 169. Se remueve la suciedad superficial

Posteriormente se realiza la protección de la capa pictórica para evitar cualquier daño o desprendimiento de ella durante el proceso restaurativo. La protección se realiza cubriendo el anverso de la obra con papel japonés desflechado, luego se aplica mediante una brocha suave Beva 371 Fórmula Original Gustav Berger previamente disuelta al 50% en White Spirity calentada a baño maría. Se aplicamediante brocha y se deja secar en un lugar ventilado.

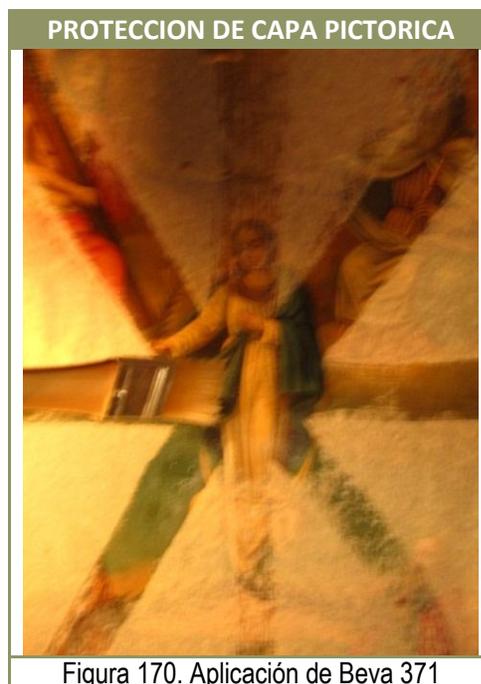


Figura 170. Aplicación de Beva 371



Figura 171. Se aplica Beva mediante brocha
Figura 172. Empapelado de la obra

“La capa pictórica y la preparación deben estar consolidadas y fijadas completamente a cualquier tratamiento del soporte. Además en ocasiones es necesario proteger la superficie con el denominado empapelado (facing) para intervenir sobre el lienzo con garantías de su conservación”³¹

³¹ CALVO, ANA. CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE PINTURA SOBRE LIENZO. EDICIONES DEL SERBAL BARCELONA 2002. 250P.

3. Eliminación de parches y realización de nuevos.

3.1. Eliminación de parches:

Se hace retiro de los parches antiguos en mal estado en forma mecánica. Ambos ligamentos o tejidos eran de tafetán, al igual que el tejido del lienzo original. Además los parches de tela se encontraban muy rígidos y sucios.

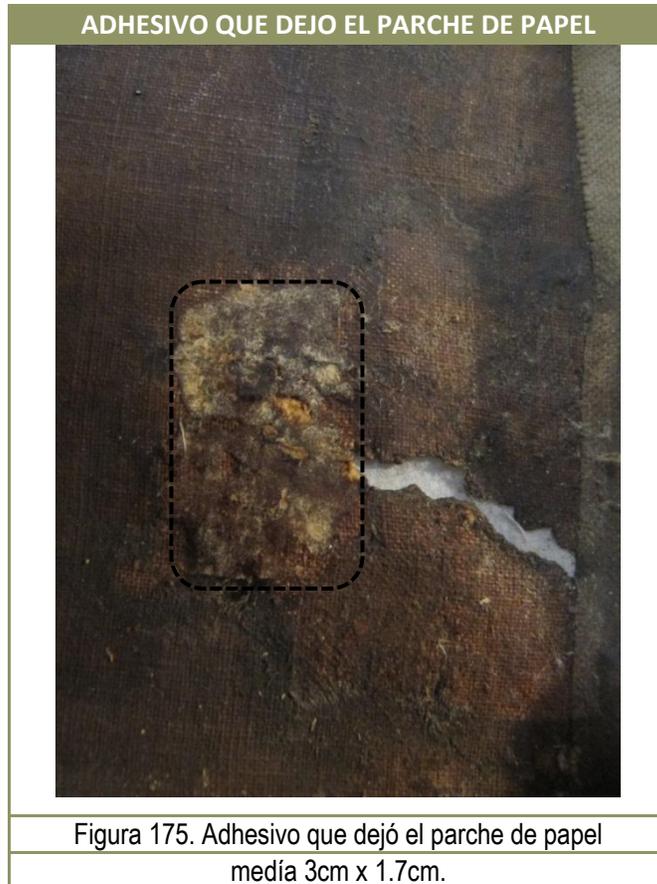


Figura 173. El parche inferior izquierdo, midió: 6.8cm x 4.2cm



Figura 174. El parche inferior derecho, midió: 4.1cm x 3cm

El parche de papel del costado inferior derecho se rompió al sacarlo y dejó gran cantidad de adhesivo sobre la tela, el cual se tuvo que eliminar mediante el uso de un bisturí.



LIENZO SIN PARCHES



Figura 176 y 177. Se elimina el adhesivo mediante un bisturí y un poco de humedad.



Figura178. Borde inferior izquierdo sin parche.

3.2. Realización de nuevos parches para consolidar el lienzo:

En este caso se utilizó un trozo de mica para marcar primero la forma y tamaño del rasgado en la tela, luego se midió desde cada extremo del rasgado 1cm hacia el exterior, en esta marca van a nacer los flecos del parche (se traza la línea del nacimiento de los flecos), y desde este punto al exterior se mide 0.5cm hacia cada extremo (lo que será el fin de los flecos).

También se considera en este caso la necesidad de realizar dos parches debido a la extensión del rasgado, por lo cual se tiene la precaución de que en la unión de ambos parches queden los flecos montados unos sobre otros, para reforzar bien esa zona.



Se confeccionan los parches nuevos utilizando tela biestrech del mismo tamaño que el dibujo sobre la mica, el biestrech es una tela sintética. Desde el rasgado hasta los bordes se deja 1cm hacia cada extremo y 0,5cm de flecos.

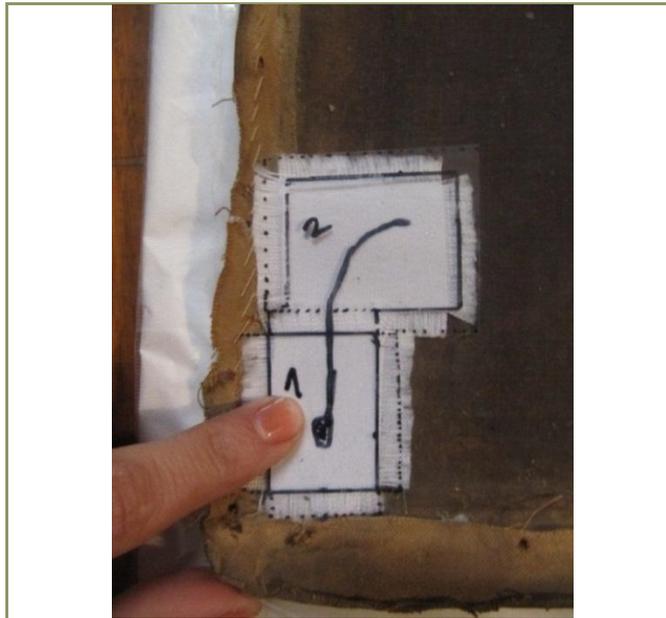


Figura 181. Vista de la unión de parches en tela

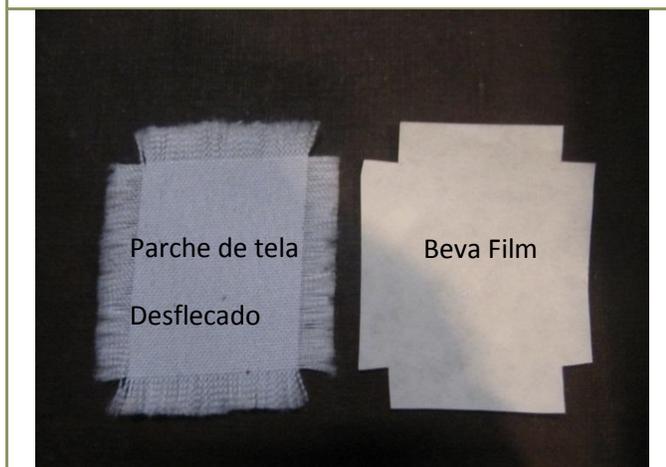


Figura 182: Parche y Beva Film del mismo tamaño

El producto Beva Film, es un adhesivo termoplástico que viene al interior de un melinex siliconado, se activa mediante el calor y deja el adhesivo sobre el parche de tela, el que luego es adherido al lienzo.

Antes de adherir el parche al lienzo, se debe desflecar adelgazando los flecos mediante un bisturí. Estos deben quedar en el sentido de la trama y urdiembre del lienzo. Se utiliza un melinex para aislar el calor directo de la plancha del tejido.

ADHESIÓN DE PARCHES

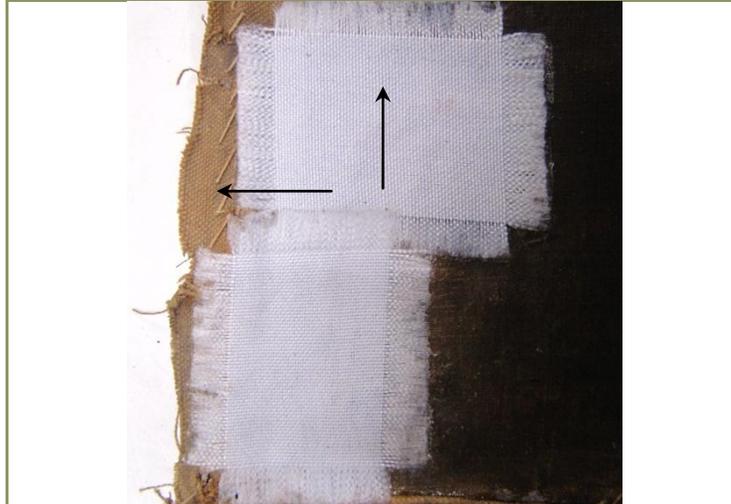


Figura183. Parches sobre el rasgado



Figura184. Se adhieren con plancha con la Beva hacia abajo

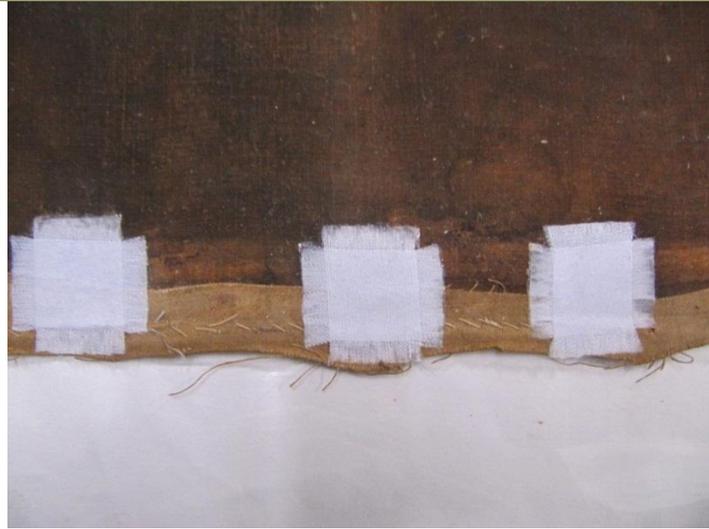


Figura185: Parches dispuestos en el borde

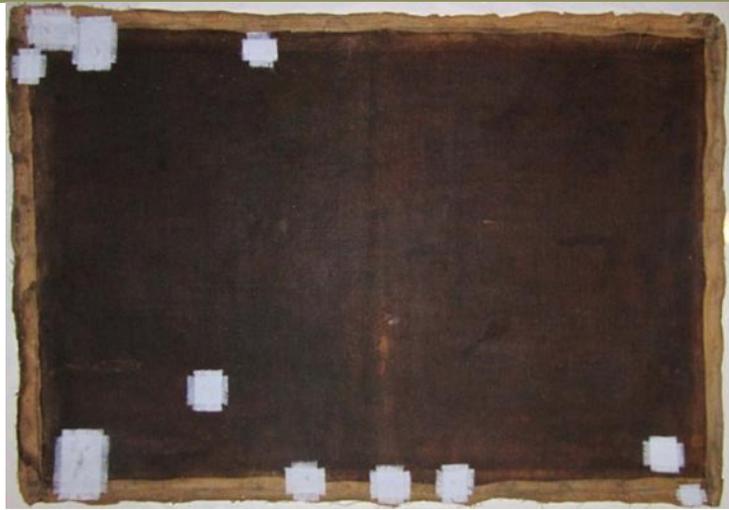
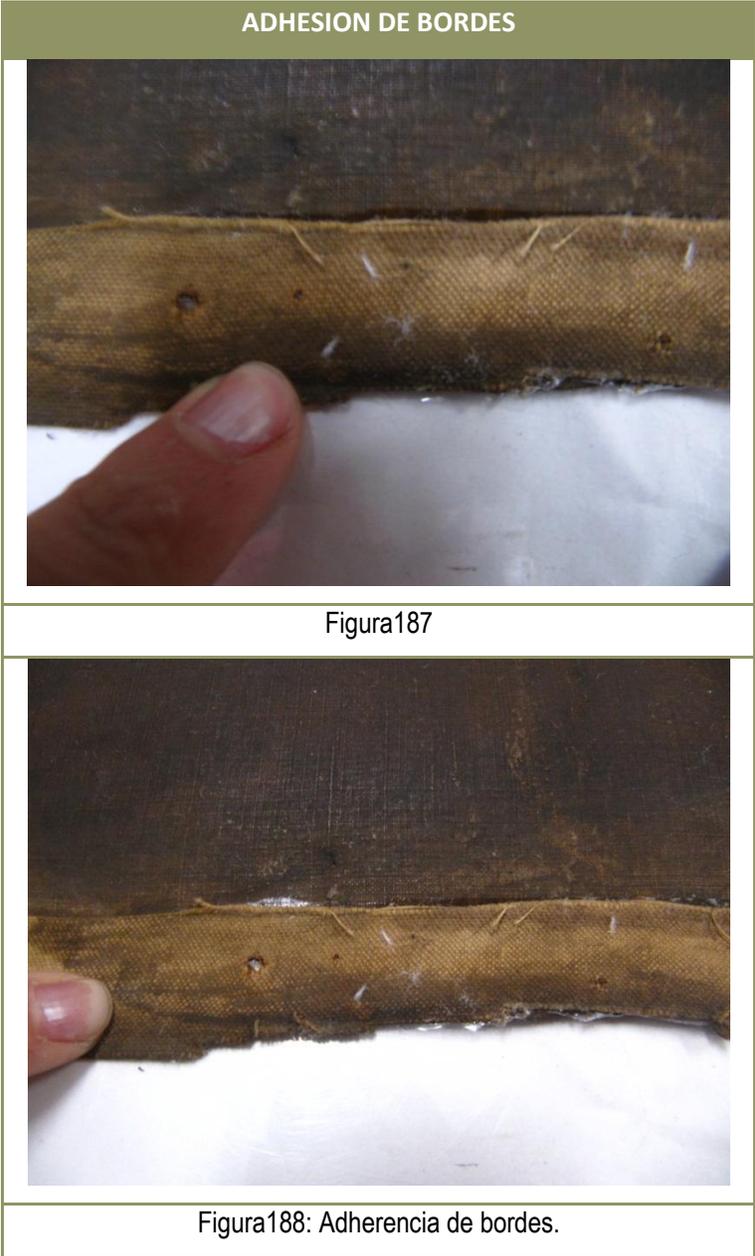


Figura186: Vista general de los 11 parches adheridos en el reverso

Se refuerza la adherencia de los bordes que se encontraban desprendidos de la tela mediante Beva Film y calor.



4.- Consolidación de la capa pictórica.

Se consolida la capa pictórica, planchando sobre un melinex dispuesto sobre el papel japonés, previamente adherido a la obra como protección. Con el calor la Beva reacciona y penetra sobre la capa pictórica, reforzando las áreas con grietas y dando cohesión a las zonas donde existía el riesgo de desprendimiento . Se deja con peso por 24hrs.

Luego se retira el papel japonés humedeciendolo con White Spirit y levantándolo suavemente, siendo necesario retirar toda partícula de Beva adherida a la pintura mediante un hisopo.



5.- Eliminación de barniz envejecido. Segunda limpieza con disolventes

Tabla de prueba	50% en agua destilada	80% en agua destilada	100%
Acetona	-----	-----	Sin reacción
White Spirit	-----	-----	Sin reacción
Amoniaco	-----	-----	Sin reacción
Alcohol etílico	Baja reacción	media reacción	Alta reacción

El Barniz:

La capa de barniz es la capa mas externa de la obra y por eso la mas expuesta a los factores de degradación del ambiente. Dos elementos son los constituyentes del barniz: las resinas y el aglutinante (aceites, secativos, escencias y alcohol). De estos, el alcohol es el primero en evaporarse, quedando las resinas en la superficie de la obra en forma de película. Las Resinas pueden ser duras (diterpénicas), blandas (triterpénicas) o sintéticas a partir de mediados del siglo XX.

“Las resinas duras solo se disuelven en caliente, dan lugar a barnices oscuros, muy duros, frágiles y muy ácidos por lo que no se emplean actualmente en el barnizado. Las resinas naturales, tanto las duras (colofonia, trementinas, sandárica, copal o ámbar) como las blandas (almáciga y damar) oscurecen, pierden su flexibilidad y se hacen mas insolubles con el tiempo en los disolventes de origen.

La alteración de los barnices de resinas naturales se produce por la oxidación que da lugar al amarilleamiento, a la pérdida de transparencia y a que se vuelvan frágiles”³².

³² CALVO, ANA. CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE PINTURA SOBRE LIENZO. EDICIONES DEL SERBAL BARCELONA 2002. 152P.

LIMPIEZA CON DISOLVENTE



Figuras 190 y 191. Proceso de limpieza de San Joaquín.



Figuras 192 y 193. Proceso de limpieza de Santa Ana.

LIMPIEZA DE LA VIRGEN



Figuras 193, 194 y 195. Proceso de limpieza de la Virgen.

LIMPIEZA DELCRISTO



Figura 196. Proceso de limpieza del Cristo.



Figura 197. Proceso de limpieza del Espíritu Santo.

LIMPIEZA DE DIOS



Figura 198. Proceso de limpieza de Dios.



Figura 199. Se observa que el barniz estaba oscurecido.

OBRA SIN BARNIZ



Figura 200

6.- Cambio del bastidor:

Se efectúa el cambio del bastidor antiguo a uno nuevo con cuñas y chaflán. El bastidor antiguo tenía defectos técnicos que deterioraron la obra (aristas vivas y falta de cuñas) como el cuarteado, debido al roce del travesaño. También el bastidor presentaba daños que le habían producido los clavos del marco. Por estos motivos se encarga a un maestro la realización de un bastidor de las mismas medidas que el original, en madera resistente de raulí, el cual mantendrá la tela protegida de los roces del travesaño debido al chaflán y también será más flexible a las tensiones propias de la tela debido a las cuñas móviles.



Figura 201. Para su aplicación de utilizan grapas de acero inoxidable.

7.- Consolidación del soporte con hilos en agujeros y rasgados:

Se preparan varios hilos 100% acrílico en un bastidor pequeño sujetos mediante cinta tape, se ponen paralelamente de modo que no se rocen. Luego se aplica sobre ellos una la solución caliente de Beva 371 Gustav Berger disuelta en White Spirit (la misma utilizada para proteger la pintura) impregnándolos totalmente, y dejándolos secar.



Figura 202.

La aplicación de los hilos con Beva se realiza en las zonas con faltantes de tela original, se realiza mediante una plancha pequeña y un un melinex. El calor de la plancha hace que se reactive la Beva y se adhieran los hilos. La disposición de los hilos se aplicó siempre siguiendo el ordenamiento de trama y urdiembre, asimilandose lo mas posible ala tela original.

APLICACIÓN DE HILOS CON BEVA



Figura 203.Ligamento de la tela original



Figura 204. Aplicación de hilos con Beva en rasgado izquierdo.



Figura 205. Hilos con Beva en rasgado derecho.



Figura 206. Aplicación de hilos en agujero

8.- Reintegración del estuco (capa de preparación) en zonas faltantes.

El estuco es la capa que se ubica entre el soporte y la capa pictórica, como he mencionado anteriormente su utilidad es dar uniformidad a la superficie del soporte, y

adecuarla lo mejor posible para recibir la pintura. “ En las pinturas sobre lienzo las capas de preparación e imprimación se confunden, aunque a veces hay dos manos consecutivas en las que varía el tono incluso el color” ³³



Figura 207. Aplicación del estuco en el borde inferior izquierdo.



Figura 208. Aplicación del estuco en borde inferior derecho.

³³ CALVO, ANA. CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE PINTURA SOBRE LIENZO. EDICIONES DEL SERBAL BARCELONA 2002. 99p.

ESTUCADO



Figuras 209 y 210. Aplicación de estuco en rasgados y lagunas



Figura 211. Se empareja el estuco con un hisopo húmedo.



Figura 212. Emparejado de la superficie



Figura 213. Se cubre la reintegración con goma laca como aislante.

9.- Reintegración cromática en zonas estucadas y lagunas.

Al igual que en las obras anteriores los trazados para la reintegración de color se realizan con pigmentos de acuarela y con técnicas de rigatino en zonas amplias y puntillismo en las pequeñas.





Figura 216. Reintegración del borde inferior izquierdo.



Figura 217

SECUENCIA DE LA REINTEGRACIÓN



Figuras 218

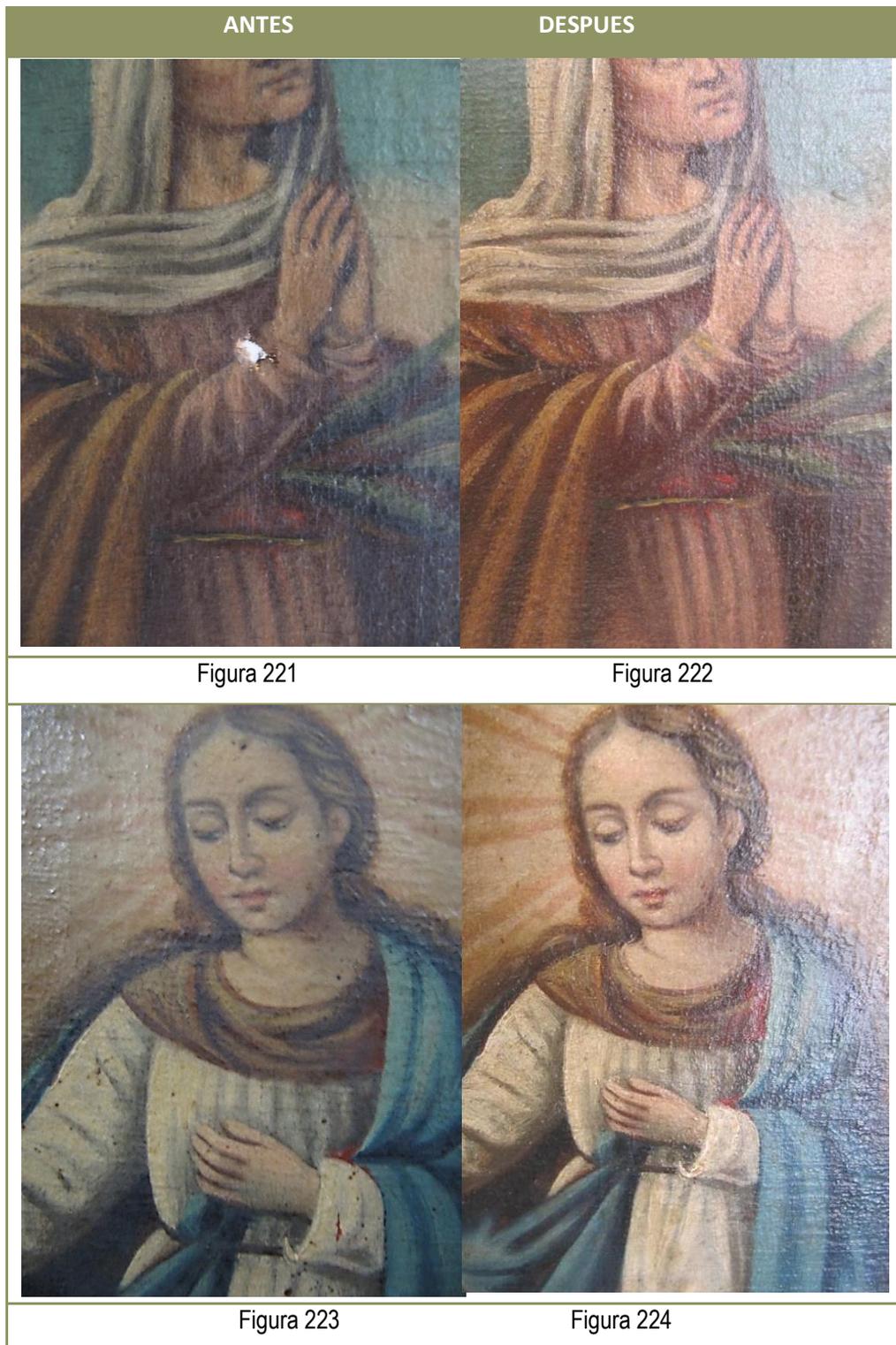


Figuras 219



Figuras 220.

Detalles de la obra restaurada:



ANTES

DESPUES



Figura 225



Figura 226



Figura 227

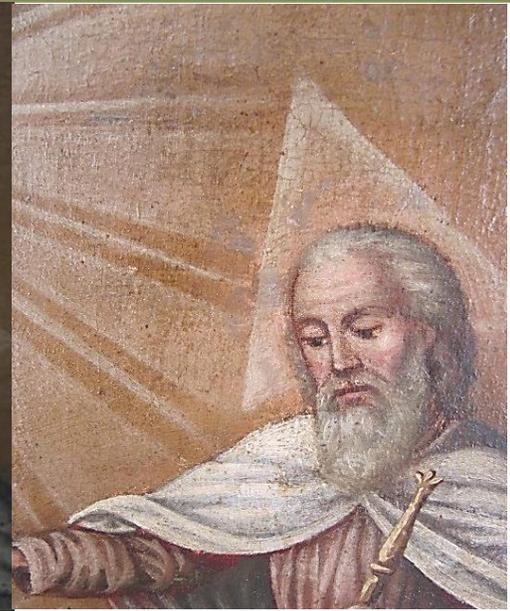


Figura 228

ANTES DESPUES



Figura 229



Figura 230



Figura 231



Figura 232

OBRA RESTAURADA



Figuras 233 y 234



Figuras 235 y 236

ANÁLISIS DE FIBRAS

ANALISTA: MARÍA PAZ LIRA EYZAGUIRRE

1. ANÁLISIS DE FIBRAS EN LUPA BINOCULAR: técnica de torsión y estado de conservación de los hilos.
2. ANALISIS DE CORTE LONGITUDINAL EN MICROSCOPIA ÒPTICA: Materias primas, Estado de conservación a nivel microscópico, Color de la fibra, Características Morfológicas específicas

LUPA BINOCULAR	Trama y urdimbre
	
<p>Estado de Conservación: Buen estado de conservación, las fibras observan firmes y bien agrupadas, presentan restos de suciedad adherida y capa pictórica craquelada, también se observan otras fibras adheridas en forma superficial, posiblemente adheridas por roce con otro material. La tela presenta trama regular 1/1 y es cerrada.</p> <p>Torsión: en Z</p>	

MICROSCOPIO ÓPTICO



100X luz transmitida



100X luz transmitida



1000X luz transmitida



1000X luz polarizada

Estado de Conservación: Bueno

Color de la Fibra: la fibra presenta una tonalidad beige clara transparente.

Características Morfológicas: Las fibras son largas de forma cilíndrica regular, consisten en células puntiagudas con gruesas paredes y presencia de dislocaciones transversales generalmente en forma de X, también presentan líneas transversales a intervalos regulares. Vista al microscopio tiene aspecto de una caña de bambú. Estas características corresponden a lino.

CONCLUSIONES

Desde la experiencia abordada en los procesos restaurativos detallados en esta memoria, es posible concluir en un primer punto, que los objetivos planteados en cada propuesta de intervención se pudieron llevar a cabo sin mayores conflictos técnicos, logrando como resultado principal, consolidar los diferentes estratos de cada una de las obras y con ello dar garantías de una mayor conservación en el tiempo.

Si bien, sabemos que cada obra en su individualidad histórica y estética nos entrega valiosa información de su vida material en el estado de conservación, también la obra es capaz de sorprendernos en la práctica, entregándonos detalles que permanecían ocultos ante una primera inspección, como por ejemplo los refuerzos del borde cocidos con hilo en el reverso del lienzo “Alegoría a la Inmaculada Concepción”, como también el hallazgo de una gran cantidad de semillas no identificadas en el espacio interior entre el bastidor y el lienzo.

Considerando este y otros aspectos, como la gran diversidad de materiales que podemos encontrar en los diferentes estratos de una obra pictórica, ya sea por el periodo histórico o lugar donde se originó, las condiciones climáticas, la experticia o ignorancia de su autor o de restauraciones anteriores, etc. Cada obra será considerada un mundo aparte, con sus propias limitaciones y fortalezas a la hora de ser intervenida.

Las obras restauradas en esta memoria, representaron un desafío importante desde sus distintos soportes ante los tratamientos químicos y físicos aplicados. Uno de los procesos más delicados fue la limpieza del barniz, cuyo acto aparentemente simple, se sabe conlleva grandes riesgos de alteración en la capa pictórica, algunas veces irreversible, ya que los efectos producidos por los disolventes en la pintura son principalmente tres: penetrar, evaporarse e hinchar o ablandar la pintura.

De acuerdo a esta práctica, puedo decir que el conocimiento acabado de los constituyentes de una obra, el uso de los materiales adecuados y la precaución en su aplicación, serán las claves de un buen resultado.

En el caso particular de las tres obras intervenidas, se lograron los objetivos trazados: la consolidación material de los estratos, para una mejor conservación en el tiempo, y la restauración estética, devolviendo a cada obra su unidad visual y adecuada lectura. Aquí se detallan algunos de los resultados obtenidos:

Obra N°1 “Virgen de la Merced”: Esta obra recuperó su daño principal en el soporte, correspondiente a una fenda o separación de las tablas conformantes de la obra. También se reintegraron las capas superiores de la obra, como capa de preparación y pictórica, las cuales se habían dañado o desprendido por causa del mismo movimiento o tracción de la madera producto del faltante de soporte.

Obra N°2 “San Liborio”: Esta obra recuperó principalmente su significado estético. Muchas veces la pérdida material de una obra conlleva a la pérdida de su identidad. Este caso fue interesante debido a que poco se sabía de la historia del santo, y solamente recabando información histórica se logró identificar la falta del simbolismo “piedras o calculos” en su capa pictórica. También recuperó luminosidad en el colorido con la eliminación del barniz envejecido y amarilleado.

Obra N°3 “Alegoría a la inmaculada Concepción”: Esta obra, recuperó principalmente la fortaleza de su soporte y la luminosidad de su capa pictórica. Una restauración anterior con métodos antiguos o mal aplicados no estaba protegiendo adecuadamente su soporte, esto sumado al envejecimiento de la tela y al desprendimiento de capas superficiales, provocaban un aspecto deteriorado. Se restituyeron los parches viejos por nuevos y técnicamente bien confeccionados, con los cuales se consolidaron las zonas de rasgados y agujeros. Si bien los daños no resultaban tan visibles en un comienzo, a medida que se observaba en detalle pequeños agujeros aparecían. También se logró aplacar un cuarteado en capa pictórica y se eliminó el amarilleado del barniz, devolviéndole la fuerza de su colorido tan característico del periodo cuzqueño.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS:

BETHEL, Leslie. Historia de América Latina. Barcelona: Domingref, S.L. Mollet del Vallés, 2000.

CALVO, Ana. Conservación y restauración de pintura sobre lienzo. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.

CARMONA MUELA, Juan Iconografía de Los Santos. Madrid: Ediciones Istmo, 2003.

GIANNINI, C y ROANI, R. Diccionario de restauración y diagnóstico. San Sebastián: Edit. Nerea 2008.

PEREIRA S., Eugenio. Historia del Arte en el Reino de Chile. Santiago: Barcelona Empresa Industrial Gráfica 1965.

VALGAÑÓN, Violeta. Biología aplicada a la Conservación y restauración. Madrid: Editorial Síntesis, 2008. 2. Materiales de origen biológico relacionados con las obras de arte.

VIVANCOS R., Victoria La conservación y restauración de pintura de caballete pintura sobre tabla, Madrid Editorial Tecnos 2007.

REVISTAS:

SEGUEL Q. Roxana, BENAVENTE C. Ángela, OSSA I. Carolina. Restauración de imágenes de culto: propuesta teórica metodológica para intervención de objetos de devoción. En Revista Conserva. Bicentenario. (2010) , p-. Santiago: DIBAM,2010.

DOCUMENTOS:

BARBER LLATAS, Clara. Apuntes de clases, 2008. Universidad de Chile. Postítulo en Restauración del Patrimonio Cultural Mueble.

SITIOS WEB:

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Diccionario. <<http://www.rae.es>> Consulta [03 de Septiembre del 2011]

SANTORAL EL MAS COMPLETO DE LA RED, Breve biografía. <<http://es.catholic.net/santoral/articulo.php?id=11377>> Consulta [03 de Septiembre del 2011]