



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTE  
ESCUELA DE POSGRADO

# **Restauración de 4 pinturas de caballete realizadas en la práctica profesional en la Galería Artium**

Nombre de la alumna: CAMILA IGNACIA GREENE GARCIA  
Carrera: Postitulo Restauración del Patrimonio Cultural Mueble  
Director de Memoria: Clara Barber

Noviembre 200

## **INDÍCE**

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>5-6</b>
<b>VISIÓN DE SAN FRANCISCO EN LA PORCIÚNCULA</b>	
Identificación de la obra	8-13
• Bartolomé Esteban Murillo	
• Barroco Español	
• Descripción compositiva de la obra	
Estado de Conservación de la obra	14-18
• Soporte	
• Capas Pictóricas	
• Capas Pictóricas: Estado de Conservación	
• Bastidor	
• Complementos marco y Arquitectura aspectos técnicos	
• Croquis de daños	
Análisis Científicos	19-29
• Análisis de fibra textil de un lienzo	
• Análisis de microscopía óptica para procesos de restauración de obras de arte	
Intervención Realizada	30-54
• Limpieza	
• Consolidación	
• Retiro del bastidor y limpieza superficial del soporte	
• Aplanamientos de bordes	
• Cinta de fibra de lino	
• Rasgados	
• Injertos	
• Reentela	
• Soporte devuelta en el bastidor	
• Limpieza de barniz	
• Estuco y reintegración cromática	
• Cuadro terminado	
<b>EMILIO MASSARDO</b>	
Identificación de la obra	56-57
Estado de Conservación de la obra	58-60
• Soporte	

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Capas Pictóricas</li> <li>• Capas Pictóricas: Estado de Conservación</li> <li>• Bastidor</li> <li>• Complementos marco y Arquitectura aspectos técnicos</li> <li>• Croquis de daños</li> </ul>	
Análisis Científicos	61-64
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Análisis de fibra textil de un lienzo</li> </ul>	
Intervención Realizada	65-67
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Limpieza de barniz</li> <li>• Reintegración cromática</li> <li>• Cuadro terminado</li> </ul>	
<b>JOSÉ TÓMAS ERRÁZURIZ</b>	
Identificación de la obra	69-72
<ul style="list-style-type: none"> <li>• José Tomás Errázuriz</li> <li>• Impresionismo</li> <li>• Descripción compositiva de la obra</li> </ul>	
Estado de Conservación de la obra	73-75
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Soporte</li> <li>• Capas Pictóricas</li> <li>• Capas Pictóricas: Estado de Conservación</li> <li>• Bastidor</li> <li>• Complementos marco y Arquitectura aspectos técnicos</li> <li>• Croquis de daños</li> </ul>	
Intervención Realizada	76-79
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Limpieza</li> <li>• Limpieza de barniz</li> <li>• Aplanamientos soporte</li> <li>• Reintegración cromática</li> <li>• Cuadro terminado</li> </ul>	
<b>RAÚL ULLOA BURGOS</b>	
Identificación de la obra	81-82
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Raúl Ulloa Burgos</li> <li>• Descripción compositiva de la obra</li> </ul>	
Estado de Conservación de la obra	83-84
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Soporte</li> <li>• Capas Pictóricas</li> </ul>	

- Capas Pictóricas: Estado de Conservación
- Bastidor
- Complementos marco y Arquitectura aspectos técnicos

Intervención Realizada 85-87

- Limpieza
- Limpieza de barniz
- Reintegración del marco
- Cuadro terminado

CONCLUSIÓN 88

BIBLIOGRAFÍA 89-90

## INTRODUCCIÓN

La restauración de las cuatro obras descritas esta basada en la práctica durante seis meses en la galería Artium, siendo dueña y directora la señora Luz Barros de profesión restauradora egresada de la Universidad Católica. Como restauradora jefe supervisó de este trabajo estaba a cargo la restauradora Carolina Herrera también egresada de la Universidad Católica.

Las obras a restaurar se encontraban ya en la galería, llegaron de forma privada. Se desconoce sus dueños, información que se mantuvo en privado. Se inició el trabajo de restauración en la obra de la imagen de San Francisco con la Virgen, tomando un periodo de seis meses, ya que de las cuatros obras esta es la que presentaba mayor daño.

Las otras tres obras debido al menor daño pudieron ser restauradas en este mismo periodo de forma conjunta con la obra mayor.

La metodología que se empleó para abarcar las restauraciones se basó en primera instancia haciendo fichas clínicas basadas en la observación y el grado de daño, una vez echas estás se tomaron fotografías de cada una de ellas para así tener una perfecta idea de los daños específicos que presentaban.

A continuación se discutió la metodología a seguir en cada obra particularmente, porque estos eran diferentes entre si.

Por este mismo motivo se comenzó a trabajar en la obra de San Francisco y la Virgen, por que el daño que presentaba requería de un tiempo mayor, y en la medida que la restauración de esta otorgaba tiempo en su proceso de restauración a forma de avanzar en el trabajo, se adelantaba con las obras de menor daño.

La obra mayor se restauró en el primer piso de la galería netamente por una cuestión de espacio ya que se requirió construir una mesa acorde de las dimensiones de la misma. En cambio, las otras tres no fueron trasladadas y quedaron en el taller de la galería.

Estando ya las obras distribuidas en el espacio de la galería que más se acomodara a un trabajo cómodo se conversó de las técnicas a usar y para estos efectos se revisó el stock de materiales.

Esta decisión en el reemplazo de los materiales, fue tomada éticamente respetando la obra y su mínima intervención, basándose que eventualmente pudiesen ser intervenidas en el futuro la decisión a tomar, fuese reversible. Siempre hubo una conciencia de que la intervención de la restauración debía tener una diferenciación, esto se hizo con las diferentes capas de barniz y los materiales de restauración ocupados lograran ese objetivo.

# “VISIÓN DE SAN FRANCISCO EN LA PORCIÚNCULA”

(Nombre de la obra original)

## IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA

La obra es una pintura de caballete de técnica al óleo sobre tela. Se ignora su título.

Presenta similitud a la pintura de Esteban Murillo "Visión de San Francisco en la Porciúncula", que se encuentra en el Museo del Prado, aunque difiere en las dimensiones. Las dimensiones del original son de 206cm x 146cm. En cambio las dimensiones del cuadro son de 110 cm de ancho x 160 cm de alto.

No presenta firma. En la esquina inferior derecha esta adherido un papel envejecido en el cual se lee borrosamente números que podrían representar el año que posiblemente fue pintado.

La obra esta en muy mal estado de conservación haciendo dificultosa la visión del trazo y detalles de la misma.



*Original*



*Copia*

## **Bartolomé Esteban Murillo**

Bartolomé Esteban Murillo es quizá el pintor que mejor define el Barroco español.

Nació en Sevilla en 1617. Su padre era un cirujano barbero llamado Gaspar Esteban y su madre se llamaba María Pérez Murillo, eligiendo el apellido materno para darse a conocer en el mundo artístico sevillano.

Debido a la temprana muerte de sus padres, Bartolomé pasa al cuidado de su hermana Ana, que estaba casada con un barbero cirujano llamado Juan Agustín de Lagares.

Murillo inicia su aprendizaje artístico con Juan del Castillo, donde permanecerá cinco años.

Del Castillo no fue un artista de primera fila pero sus trabajos eran respetados en el ambiente artístico sevillano y tenía un buen número de encargos.

Los primeros cuadros de Murillo estuvieron muy influenciados por el estilo del maestro como se puede observar en “la Virgen del Rosario con santo Domingo”.

En 1645 Murillo recibe su primer encargo de importancia. Se trata de la serie de trece lienzos para el Claustro Chico del convento de San Francisco en Sevilla. En estas obras muestra una notable influencia de Van Dyck, Tiziano y Rubens.

En 1645 Bartolomé contrae nupcias con Beatriz Cabrera y Villalobos, joven sevillana de 22 años. En los 18 años que duró el matrimonio tuvieron una amplia descendencia: un total de nueve hijos.

El éxito alcanzado con la serie del Claustro Chico -al aportar un estilo más novedoso que los veteranos Herrera el Viejo o Zurbarán- motivará el aumento del número de encargos.

En 1649 se trasladó a la calle Corral del Rey en Sevilla. Esta ciudad fue azotada en estos años por la epidemia de peste.

La crisis económica que vive la ciudad no impide que los encargos continúen a buen ritmo, siendo uno de los más importantes el enorme lienzo de la “Inmaculada Concepción” para la iglesia de los Franciscanos.

En 1658 se trasladó a Madrid donde es muy probable que conociera a Velázquez, quien lo pondría en contacto con las colecciones reales donde toma contacto con la pintura flamenca y veneciana.

El 11 de enero de 1660 funda la Academia de Dibujo en Sevilla, en colaboración con Francisco de Herrera el Mozo. Los dos artistas compartieron la presidencia durante el primer año de funcionamiento de esta escuela en la que los aprendices y los artistas se reunían para estudiar y dibujar del natural, por lo que se contrataron modelos. La presidencia de la Academia será abandonada por Murillo en 1663, siendo sustituido por Juan de Valdés Leal. Precisamente en 1663 Murillo quedó viudo

El periodo más fecundo de Murillo se inició en 1665 con el encargo de los lienzos para Santa María la Blanca -el “Sueño del Patricio” y el “Patricio relatando su sueño al papa Liberio”- con lo que consiguió aumentar su fama y recibir un amplio número de encargos: las pinturas del retablo mayor y las capillas laterales de la iglesia de los capuchinos de Sevilla y las pinturas de la Sala Capitular de la catedral sevillana. Ese mismo año Murillo ingresa en la- Cofradía de la Santa Caridad, donde realizó uno de sus trabajos más interesantes: la decoración del templo del Hospital de la Caridad de Sevilla, encargo realizado por don Miguel de Mañara, un gran amigo del artista.

En 1681 Murillo vive en su nueva residencia de la parroquia de Santa Cruz. Allí recibió el último encargo: las pinturas para el retablo de la iglesia del convento capuchino de Santa Catalina de Cádiz. Cuando trabajaba en este encargo sufrió una caída al estar pintando las partes superiores del cuadro principal. A consecuencia de la caída, muere el 3 de abril de 1682.

Dos elementos clave en la obra de Murillo serán la luz y el color. En sus primeros trabajos emplea una luz uniforme, sin apenas recurrir a los contrastes. Este estilo cambia en la década de 1640 cuando trabaja en el claustro de San Francisco donde se aprecia un marcado acento tenebrista, muy influenciado por Zurbarán y Ribera. Este estilo se mantendrá hasta 1655, momento en el que Murillo asimila la manera de trabajar de Herrera el Mozo, con sus transparencias y juegos de

contraluces, tomados de Van Dyck, Rubens y la escuela veneciana. Otra de las características de este nuevo estilo será el empleo de sutiles gradaciones lumínicas con las que consigue crear una sensacional perspectiva aérea, acompañada del empleo de tonalidades transparentes y efectos luminosos resplandecientes. El empleo de una pincelada suelta y ligera define claramente esta etapa.

### **Barroco español**

El siglo XVII fue de profunda crisis económica en la península; sin embargo, recibió el apodo de Siglo de Oro en el terreno religioso, cultural, artístico, literario, etc. La Reforma católica tuvo sus principales teólogos en España. A esta situación contribuyó el hecho de que el absolutismo monárquico predominante en toda Europa se viera más atenuado ante el poder eclesiástico. Tal situación influye de manera determinante sobre las artes, que serán encargadas en un 90% por la Iglesia, lo que marca el predominio del tema religioso en disminución de la mitología, pinturas de guerra y profanas.

Los óleos encargados son con frecuencia de gran tamaño; emplean colores vivos y muy variados, resaltados por varios focos de luz que provienen de todos los lados, contrarrestándose unos a otros, creando grandes sombras y zonas iluminadas. Los personajes aparecen en posturas muy dinámicas, con rostros y gestos muy expresivos puesto que el Barroco es la época del sentimiento. Las composiciones grandiosas, con personajes vestidos ricamente, en alegorías religiosas o mitológicas, las grandes escenas de corte o de batalla, son los ejemplos más evidentes del arte barroco.

Los principales focos productores de pintura fueron las capitales Sevilla y Madrid por motivos económicos y administrativos. Los temas, como se ha dicho, son en su mayor parte religiosos. La tipología, dentro de esta temática, es variada. La más importante es el retablo, de origen gótico y que se mantuvo durante el Renacimiento. La diferencia con los estilos anteriores es que el retablo barroco tiene menos escenas y de mayor tamaño, lo que ayuda a que sean "leídos" por el fiel. También las

composiciones son diferentes, más complicadas y atendiendo a la normativa contrarreformista: colorido, naturalismo, cercanía al fiel para facilitarle el acceso al dogma católico. Tras el retablo, el encargo más apetecible para un autor es la serie monástica, que puede abarcar desde la decena hasta el centenar de lienzos que se han de colocar en el monasterio contratante. El tema, son los santos, fundadores y figuras célebres de la Orden en cuestión. Era posible combinar formatos, dependiendo de la estancia a decorar.

Las influencias más evidentes en el Barroco español es la pintura flamenca, de hondo arraigo tradicional por su relación política con las regiones de los Países Bajos. A esto se añade la entrada masiva de obras y autores italianos en la segunda mitad del siglo XVII y la llegada de Rubens a la Corte madrileña, desde la cual las innovaciones de su obra se extienden por todo el territorio nacional.

El Siglo de Oro fue ilustrado con algunas de las mejores figuras del arte. Contó con pintores como Zurbarán, Velázquez, Alonso Cano, Ribera o Murillo (más joven que los anteriores). Seguidos por una pléyade de autores forzosamente ensombrecidos por su genialidad, pero no por ello carentes de calidad. Estos autores son emblemáticos de las Escuelas ya citadas, y por sí mismos describen un espíritu de época que se vio continuado hasta el siglo siguiente y que ha inspirado a los pintores de todo el mundo hasta nuestros días.

### **Descripción compositiva de la obra**

El tema compositivo que nos muestra la obra es de tipo religioso. En primer plano está la figura de Cristo cargando la cruz y a su lado esta la Virgen María. De forma poco clara se aprecian tres ángeles en la parte superior y dos en la parte inferior. Junto a estos está la figura de un monje, el cual presenta estigmas en sus manos por lo que hace presumir que se trate de Francisco de Asís, ya que su atuendo, sotana café y lazo son características de la congregación franciscana.

Las imágenes de Cristo con la Virgen están en diferentes planos con respecto al monje. Al estar Cristo y la Virgen en un nivel superior y con más luz que San Francisco podemos ver el típico ejemplo del contraste barroco con la técnica claro oscuro. Representando el claro la luz divina, es decir el cielo y San Francisco representando lo oscuro, es decir lo terrenal. Otra característica del barroco es la composición que esta formada por un aspa barroca, organizada por dos diagonales que se cruzan

Por las rasgaduras y la suciedad superficial que presenta en parte central inferior no se logra distinguir con claridad si es un apoyo de San Francisco tipo altar o parte de la arquitectura de la capilla basándose que esta obra es copia de la obra de Esteba Murillo que se inspiró en la escena cuando Cristo se aparece a San Francisco dándole “la indulgencia de la Porciúncula” o “el Perdón de Asís”, la cual fue aprobada por el papa Onorio III. Esto sucede en una pequeña iglesia llamada Porciúncula, de ahí el nombre de la obra original “Visión de San Francisco en la Porciúncula”, donde San Francisco funda la Orden de los Frailes Menores y funda toda la base de su orden. Esta iglesia que es encontrada en ruinas por San Francisco, pertenecía a la orden de los Benedictinos quienes se la dan de regalo.



## ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA OBRA

### SOPORTE

La dimensión del soporte es de 110 cm de ancho x 160 cm de alto. El material del soporte es lino. El tipo de ligamento es tafetán.

Presenta un papel adherido en la esquina inferior derecha en donde se distinguen unos números.



*Papel con números pegados sobre la tela*

El estado de conservación del soporte es muy malo. Se aprecian:

### Distensiones



### Rasgados



### Faltantes



### Golpes





Como intervención anterior presenta un repinte en extremo derecho del cuadro.



## **CAPAS PICTÓRICAS**

### **Base de preparación**

Es de color blanca, transparente. El grosor es fino.

### **Capa Pictórica**

Presenta la técnica al óleo sobre tela. La capa pictórica es de un grosor delgado y de textura fina.

### **Barniz**

Es de un grosor muy delgado.

### **CAPAS PICTÓRICAS: ESTADO DE CONSERVACIÓN**

En general el estado de conservación de las capas pictóricas es malo. Presenta suciedad superficial como polvo, deyecciones, oxidación intensa., craqueladuras, falta de adherencia, desprendimientos, erosión en los bordes del cuadro y manchas de pintura.

### **BASTIDOR**

El bastidor es original, de madera. Tiene un tipo de acabado lijado.

Su ensamble no es rígido. Presenta cuñas, de un total de doce, solo quedan 5. Y está formado por 5 partes.

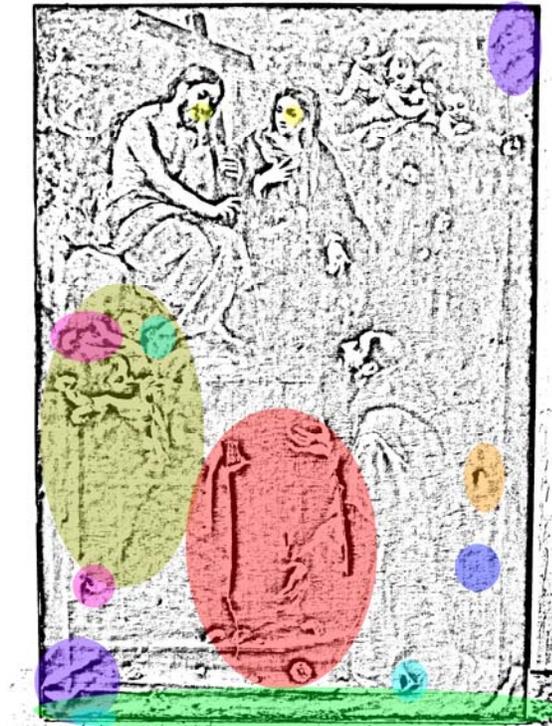
Presenta una firma y un número, pero no se sabe si pudiera pertenecer a quien pintó la obra.



Año y firma escritos en el bastidor

**COMPLEMENTOS**  
**MARCO Y ARQUITECTURA ASPECTOS TÉCNICOS**  
No presenta marco

**CROQUIS DE DAÑOS**



- Zona de rasgados
- Zona de falta de adherencia de la capa pictórica
- Zona de manchas de pintura
- Faltantes
- Perforaciones
- Falta de tensión del soporte
- Golpes
- Repinte de intervención anterior

## ANÁLISIS CIÉNTIFICOS

**RestaurArte**

Aurelio González 3841 dep. 34 - Vitacura, Santiago de Chile.

Cel: 09-0221116

Mail: [marceladelatorre@gmail.com](mailto:marceladelatorre@gmail.com)

**Marcela de la Torre**

### ANÁLISIS DE FIBRA TEXTIL DE UN LIENZO

Del análisis de una fibra textil entregada con fecha 17 de junio de 2008, de la señorita Camila Greene, correspondiente a la obra óleo sobre lienzo de autor anónimo, representando a San Francisco se obtuvo el siguiente resultado:

#### 1.- TOMA DE MUESTRA:

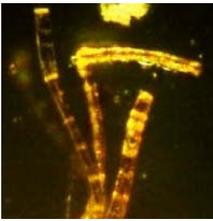
a) Ubicación de la toma de muestra en el lienzo:	<div style="border: 1px solid black; width: 40px; height: 40px; margin: 0 auto; display: flex; align-items: center; justify-content: center;">X</div>
--	---

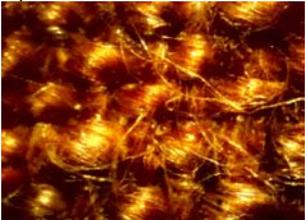
b) Descripción de la muestra:	Tamaño: 1 cm Color: pardo claro Origen de la muestra: Urdimbre Trama Indefinido X
 <p style="text-align: right; margin-top: 5px;">10 X</p>	

c) Causa de los daños:	Oxígeno X Humedad Luz X Temperatura Impurezas atmosférica X Acción mecánica	
------------------------	--	--

	Acción química Daño biológico:	Insectos Roedores Bacterias Hongos Otros
--	-----------------------------------	--

## 2.- LA FIBRA:

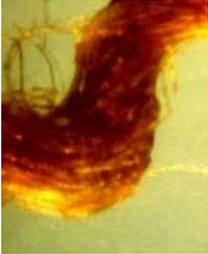
<p>a) Origen:</p>  <p>60 X</p>  <p>200 X</p>	<p>Animal:</p> <p>Vegetal: X</p> <p>Químico:</p>	<p>Lana Seda</p> <p>Lino X Algodón Cáñamo Yute Otro</p> <p>Artificial Sintético</p>
--	--	---

<p>b) Densidad:</p> 	<p>x por cm<sup>2</sup></p>	<p>Urdimbre/Trama no reconocible : X (los hilos de trama y urdimbre no son del mismo grosor, están en una proporción de 2:1)</p>
---	-----------------------------	--

<p>c) Patrón del ligamento:</p> 	<p>Tafetán X Panamá Reps Rebaba S Rebaba Z</p> <p>Sarga Interrumpida</p>
---	--

d) Número de cabos:	No determinado
---------------------	----------------

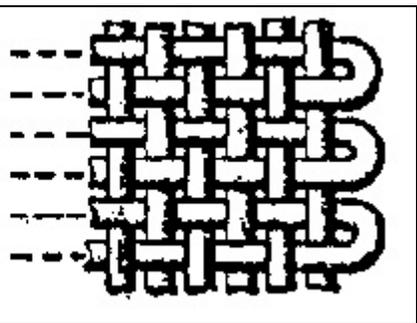
d) Torsión :



En S	
En Z:	X

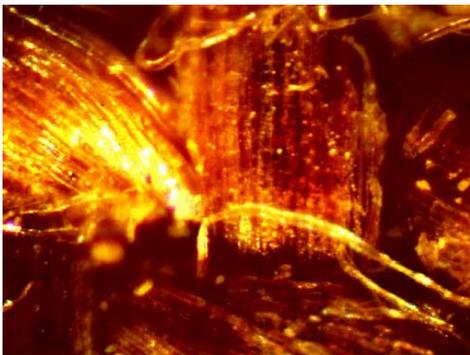
f) Diagrama del ligamento:

6		X		X		X
5	X		X		X	
4		X		X		X
3	X		X		X	
2				X		X
1			X		X	
	1	2	3	4	5	6

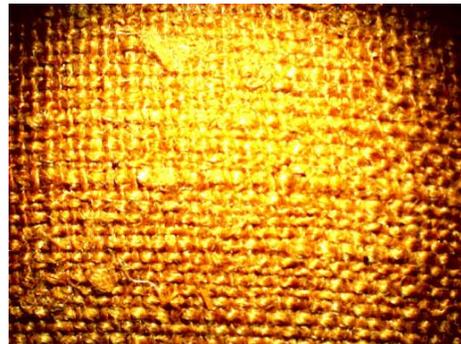


### 3.- FOTOGRAFÍAS :

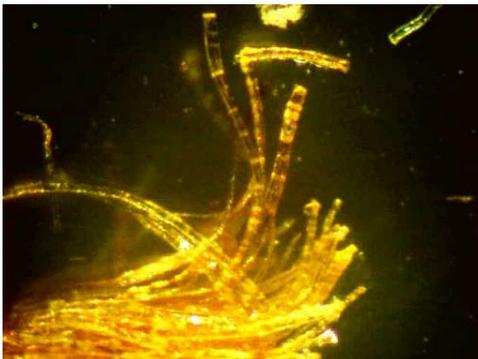
Fotografías del ligamento:



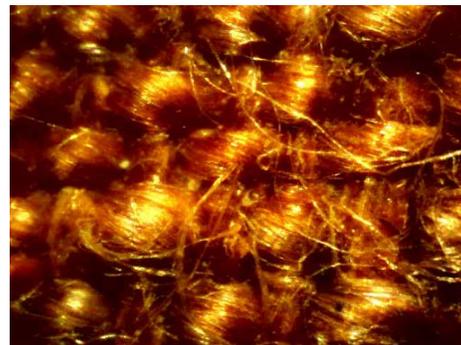
200 X



10 X



200X



60X

## **CONCLUSIÓN:**

Hecho el análisis microscópico de una fibra de 1 cm y del ligamento del lienzo antes identificado, se concluye que la fibra es de **Lino**. Esta es una fibra vegetal que se obtiene del tallo de la planta herbácea del mismo nombre, por procedimientos, análogos a los del cáñamo, de fibras muy parecidas y mas resistentes que las del algodón. Sus fibras contienen un 70 u 80 % de celulosa. **Al microscopio se observan unos nódulos a intervalos a lo largo de las fibras.** El ligamento observado corresponde al Tafetán (1:1), no se pudo determinar qué fibra corresponde a la urdimbre y cuál a la trama, pero sus grosores son muy diferentes, en una proporción de 2 a 1.

**Marcela de la Torre**

**Conservadora y Restauradora**

**ANÁLISIS DE MICROSCOPIA ÓPTICA  
PARA PROCESOS DE RESTAURACIÓN DE OBRAS DE ARTE**

Santiago, 27 de junio del 2008

Los siguientes análisis fueron realizados por la conservadora María Paz Lira Eyzaguirre y la química Carolina Araya Monasterio, el mes de junio del año 2008. Se entregaron los correspondientes informes de resultados en formato impreso y digital y las fotografías digitales correspondientes en CD.

**RESTAURADORA:**

**Muestra 1:**

**ANÁLISIS DE ESTRATIGRAFÍA:** Determinar características de las capas pictóricas y bases de preparación.

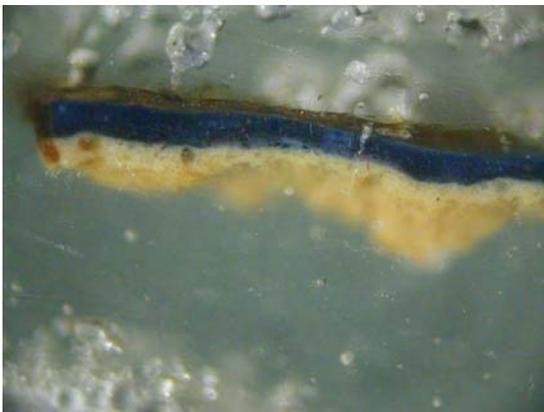
**Muestra 2:**

**ANÁLISIS DE ESTRATIGRAFÍA:** Determinar características de las capas pictóricas y bases de preparación.

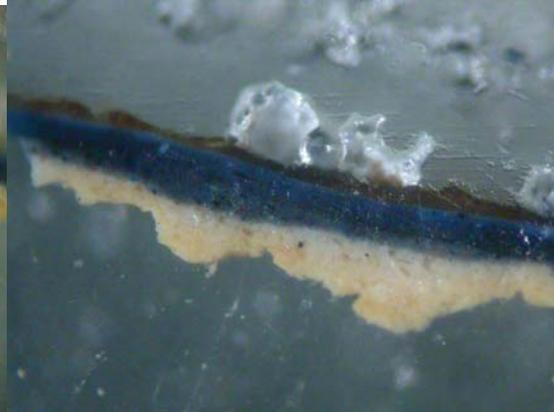
María Paz Lira Eyzaguirre  
Conservadora de Bienes Culturales

## INFORME ANÁLISIS DE CORTES ESTRATIGRAFICOS

MUESTRA 1: Manto Azul



100 X: primer pulido



100 X : segundo pulido

### Esquema de estratigrafía

#### Base de preparación:

La muestra presenta una base de preparación con tonalidad crema, con granulometría irregular. Se visualizan granos de pigmento translúcidos de gran tamaño distribuidos heterogéneamente en la capa, también se visualizan granos más pequeños con esta misma característica translúcida incrustados en forma más homogénea en diferentes áreas de la capa de preparación.

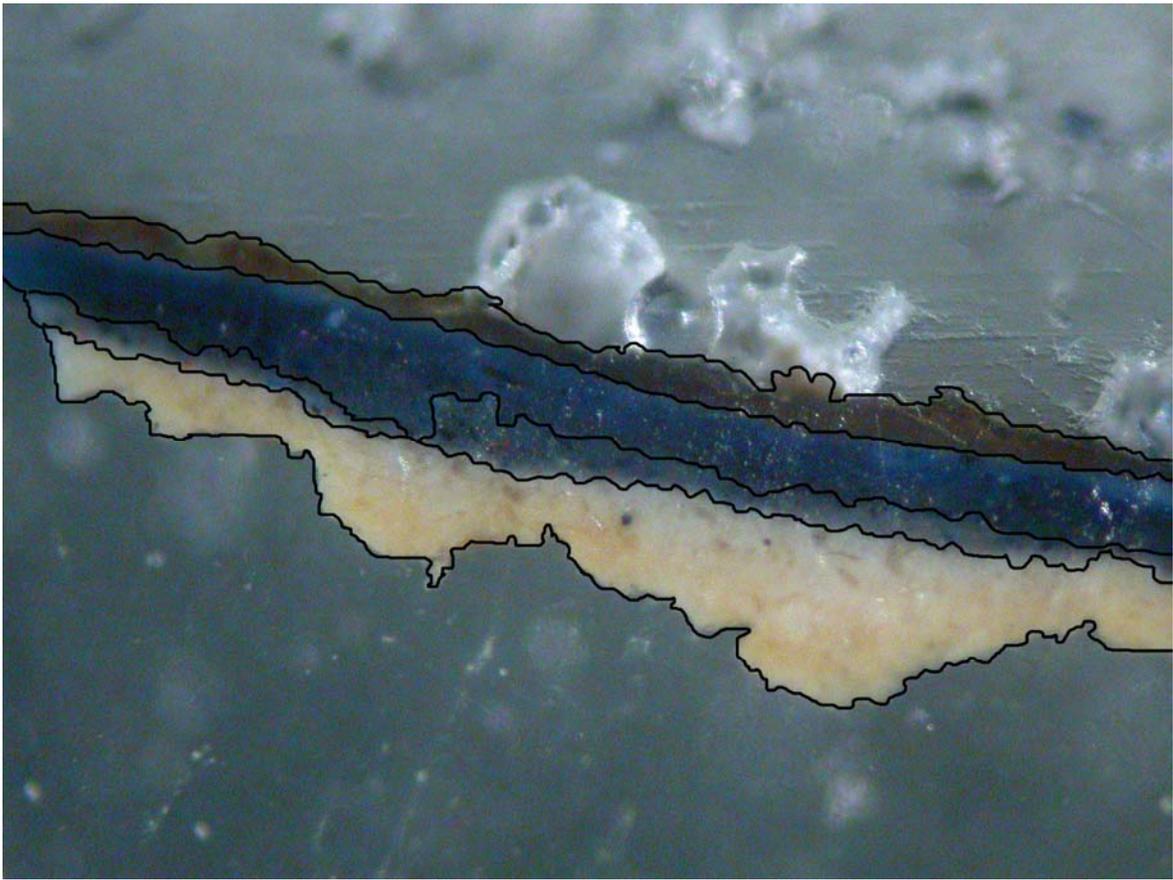
**Capa pictórica:**

Se visualiza una sola capa pictórica de tonalidad azul de gran grosos y muy translúcida. Se aprecia en la zona más profunda y cercana a la capa de preparación un traslape de capas, denotando esta característica translúcida. Aún así, se puede observar la presencia de granos de pigmento azul con diferente saturación, distribuidos heterogéneamente en la capa y unos pocos granos pequeños de pigmento con tonalidad rojo. Se observa una delimitación de zona muy marcada entre la capa pictórica y de barniz, lo que permite descartar la presencia de veladura.

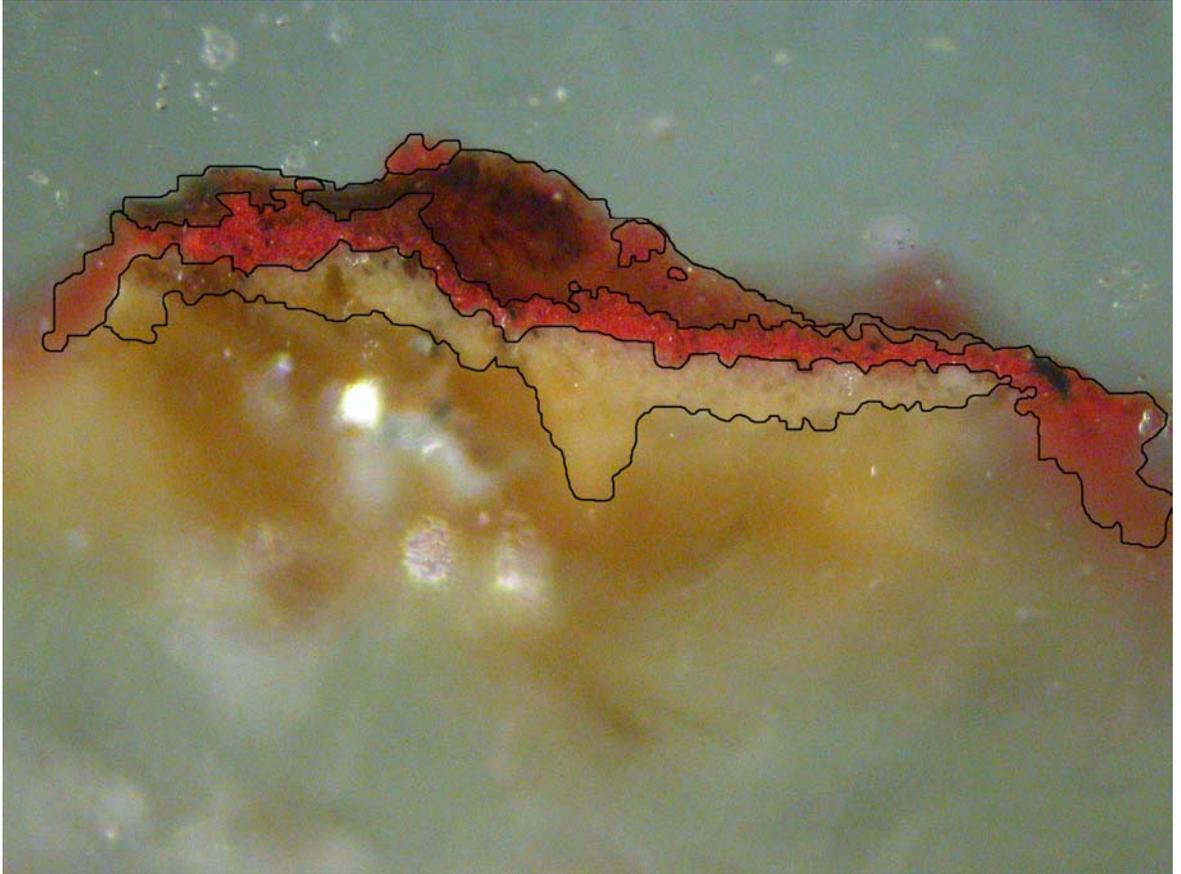
**Capa de protección:**

Se observa una gruesa capa de barniz transparente con alta oxidación que presenta pequeños granos de pigmento rojo del mismo tipo de los observados en la capa pictórica, pero en una cantidad muy menor y distribuidos muy irregularmente lo que hace suponer que podría ser una contaminación del barniz más que una veladura. Para dilucidar esta cuestión, al mismo corte se tomaron fotografías con diferente grado de pulido de la muestra.

ESQUEMA DE ESTRATIGRAFIA EN MUESTRA 1 Y 2



100X



100X

## MUESTRA 2: Manto Rojo



100 X



200 X

### Esquema de estratigrafía

#### Base de preparación:

La muestra presenta una base de preparación con tonalidad crema, con granulometría irregular con el mismo tipo de granos de pigmento translúcidos que la capa de preparación del corte azul. Algunos de gran tamaño distribuidos heterogéneamente y otros igualmente translúcidos pero más pequeños distribuidos homogéneamente. Se puede concluir que en ambas zonas presentan el mismo tipo de capa de preparación.

**Capa pictórica:**

Se visualiza una sola capa pictórica de tonalidad roja de menor grosor que la capa pictórica del corte azul. La granulometría del pigmento rojo es muy fina y se observa la presencia de granos de pigmento negro de diversa granulometría distribuidos heterogéneamente en la capa. El espesor de esta capa pictórica es muy irregular.

**Capa de protección:**

Se observa una capa de barniz transparente con alta oxidación de espesor muy irregular con gran presencia de granos de pigmento rojo del mismo tipo que la capa pictórica, distribuidos muy irregularmente, lo cual analizados en conjunto con la microfotografía puede interpretarse como que el barniz fue aplicado cuando aún la capa pictórica no se había secado. Esto concuerda con el tipo de imperfección que se observa en la superficie de la obra y no solo se presenta en la zona de color rojo

## INTERVENCIÓN REALIZADA

### Limpieza

Para la limpieza del cuadro se le optó por diferentes materiales que detallo:

- Agua destilada
- Encimas naturales
- Vulpex al 5%
- Vulpex al 2,5 %



Pruebas de limpieza

En primera instancia se probó agua destilada no logrando ninguna mejoría en la capa pictórica

A continuación se intentó con encimas naturales no variando ésta del agua destilada, en vista de esto, se decidió usar el Vulpex al 2,5 %, que fue probado en cada color de la obra y ésta tuvo buena aceptación, menos en los colores cafés. Los colores cafés son más difíciles de limpiar y para no erosionar la pintura se decidió trabajarlos con Vulpex al 5.0, ya que a este porcentaje no requiere pasar el hisopo reiteradas veces.

Cuando se trabaja con Vulpex en una obra es sumamente importante limpiar ésta con agua destilada o solvente ya que el Vulpex es muy ácido y podría afectar la capa pictórica, de esta forma la capa pictórica queda neutra.



Una vez avanzada la limpieza de la obra se pudo observar que el Vulpex da mejor resultado cuando esta a una mayor temperatura que la ambiental y se probó introducirlo en un bol con agua tibia tipo baño maría.

Esto es principalmente por que el trabajo fue hecho en invierno.

La limpieza tuvo una duración de 1 mes aproximadamente.



Limpeza superficial terminada

## Consolidación

Se retiró el bastidor del soporte, antes de su limpieza superficial se consolidó la parte inferior de la obra con cola de conejo al 10% para protegerla de los trabajos del soporte.

Para este efecto se procedió a humedecer la cola de conejo en una proporción del 10% de ésta en 90% de agua destilada.

Una vez que logró la humedad necesaria se puso a baño maría para que se una la mezcla. Nunca se debe dejar hervir, porque si esto pasara la cola pierde su función de consolidante.

A continuación se adhiere papel volantín blanco en el lugar de desprendimiento de la capa pictórica y se cubre con pincel untado en la mezcla de cola de conejo.

Inmediatamente se plancha con plancha tibia.

Se optó por no hacer una protección total a la obra, porque el resto de la capa pictórica estaba en un buen estado de conservación.

A modo de precaución se optó por una cama soporte hecha de entretela.



Consolidación de cola de conejo

### **Retiro del bastidor y limpieza superficial del soporte**

Terminada la consolidación, se pudo apreciar el nivel de suciedad que el soporte presentaba.

La limpieza fue echa mecánicamente a través de brochas que fueron pasadas muy suavemente para no hacer daños al soporte.



Suciedad que presentaba el soporte donde antes había estado el bastidor



Soporte limpio

### **Aplanamientos de bordes**

Lo primero que se hizo como intervención al soporte fue aplanar sus bordes, esto para poder trabajar bien las próximas intervenciones.

Para aplanar los bordes se ocupó papel secante el cual se humedeció con agua destilada.



Humedeciendo el papel secante

El papel húmedo fue puesto en los bordes con un peso para que hubiera contacto con el borde y este pudiera absorber la humedad de a poco. Si se le hubiera puesto el peso directamente el borde, este podría haberse roto por la friabilidad que presentaba el soporte.



Peso puesto junto con el papel secante humedecido para rebajar los bordes

Una vez absorbida la humedad en los bordes, se pasó la plancha tibia sobre éstos con el papel secante entre medio. Esto es para que la obra no retenga humedad y para que los bordes queden planos.



Plancha aplanado los bordes sobre el papel secante

Terminado este proceso se procede a poner la entretela, una tabla y por último el peso para que los bordes queden en su lugar y no vuelvan a doblarse.



Bordes aplanados

### **Cintas de fibras de lino**

De material para las fibras de lino, los injertos y la reentela se ocupó tela de lino (que fuera lo más parecido al soporte posible), el cual fue lavado con agua muy caliente antes de ser utilizado, este proceso es indispensable para que no se encoja.

Terminado este proceso se planchó reiteradas veces para obtener el liso perfecto.

Se decidió hacer la cinta de fibras de lino en vez de los hilos, porque al ser los rasgados tan largo se necesitaba abarcar mayor superficie..

Para hacer las cintas de fibra de lino se cortó una tira larga de 10 cm. de ancho de la pieza de lino ya planchada

Luego se deshilachó los primeros 4 cm. de la tira y continuación se desbastó los mismos 4 cm.

Los hilos de la cinta de fibra se pegaron al Beva Film con plancha tibia y se procedió con misma técnica de planchado a pegarlo al soporte.

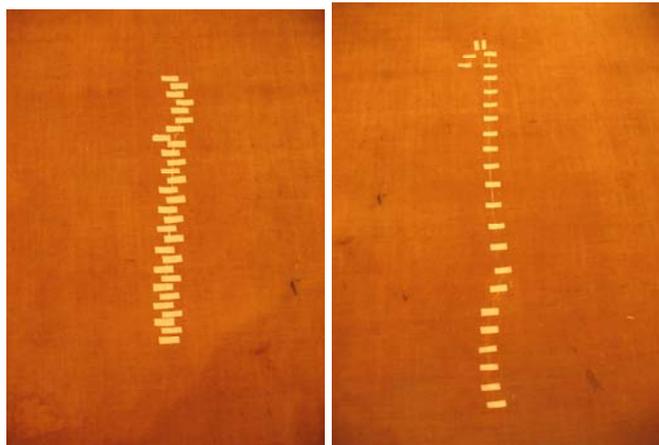


Hilos de lino deshilachados siendo devastados para poder formar la cinta de fibra de lino

## Rasgados

A pesar que se iba hacer la reentela, se hizo unión de rasgado porque estos no estaban totalmente planos. Con la reentela no se hubiera podido dejar los rasgados totalmente unidos ni planos como para volver a reintegrarlos a la obra, ni tampoco se hubiera podido hacer bien la reintegración cromática.

El primer paso de la unión de los rasgados fue unirlos con masking tape, para que la unión quedara lo más perfecta posible. Los rasgados no estaban totalmente planos por eso era importante la unión.

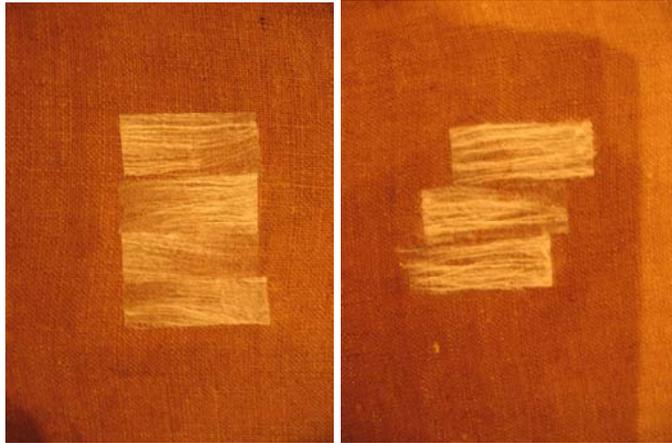


Unión de rasgados con masking tape

Una vez echa la unión con masking tape, se procedió a unir los rasgados con la cinta de fibras de lino. Esta cinta fue anteriormente cortada en varias tiras de un ancho de 2cm. Para pegarla se ocupó plancha con el papel siliconado. El método que se usó para pegarlos fue el de ir traslapando estos pedazos, esto porque la cinta de fibras de lino tenía un borde más grueso que el otro (el cual se trató de rebajar lo más posible), ya que si se ponían todos los trozos gruesos de la cinta hacia una misma dirección, podría haber quedado una marca en la reentela.



Pegando los trozos de la cinta de fibra de hilos con la plancha



Ejemplo de los trozos de la cinta de fibras de hilos traslapadas



Unión de rasgados terminada

## Injertos

Los injertos fueron hechos con un trozo de lino al que se le puso una capa de la mezcla de Metylan (metil celulosa) con Metylan adhesivo (PVA) para impermeabilizarlos.

A continuación se procedió hacer el faltante. Para poder tener la forma perfecta del faltante lo que primero que se hizo fue poner un scotch en la parte posterior del soporte y sobre este se marcó con un lápiz la forma del faltante.

Terminado este proceso el scotch se adhirió al lino donde fue cortado con tijera, logrando así la forma del injerto.



Paso a paso de cómo fueron hechos los injertos

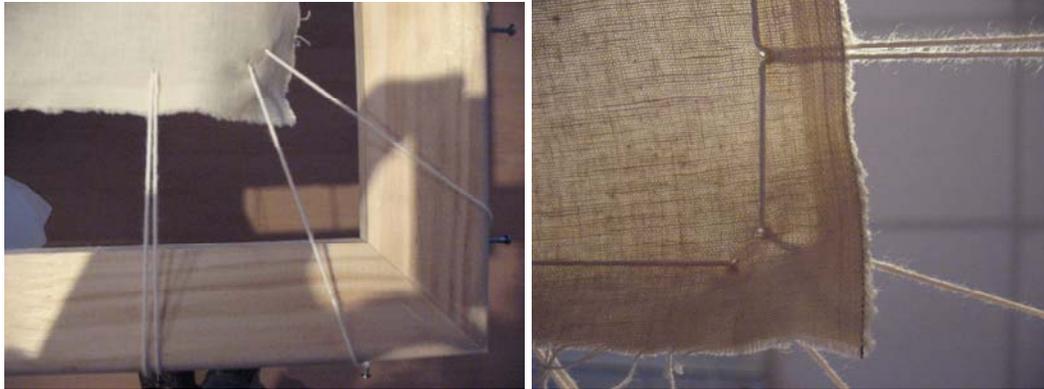
Para adherir los injertos al soporte se ocupó poliamida textil. Para este proceso el poliamida se puso en los bordes del injerto, donde fue planchado para su adhesión (la plancha debe estar a 90° porque a esa temperatura el poliamida reacciona para lograr pegar los injertos). Para proteger la obra se ocupó papel siliconado entre medio de la obra y la plancha, ya que si no se hiciera esto, podría llegar a derretirse la capa pictórica por culpa de la temperatura de la plancha.



Los injertos pegados en el soporte

## Reentela

Para empezar hacer la reentela, se tuvo que hacer un bastidor auxiliar, el cual medía 50x40cm más, que la obra misma. A este bastidor auxiliar se le clavaron clavos cada 8 cm, los cuales posteriormente, sirvieron para amarrar el lino.



Tipo de punto de coser que se utilizó para coser el lino al bastidor auxiliar

Terminado de coser y amarrar el lino al bastidor auxiliar, este fue estirado para que quedara lo más tenso posible.



Reentela cocida al bastidor auxiliar

Una vez terminado este proceso se mojó el lino con agua destilada. Este proceso es necesario para que el lino este lo menos flexible a los cambio de humedad posteriores. El lino al ser mojado se tensara y cuando este se seque, se estirará y

habrá que volver a amarrarlo al bastidor auxiliar. Este procedimiento se realizó 3 veces para lograr la mejor tensión y estiramiento posible.



Lino mojado

Una vez terminado este proceso, se utilizó Metylan, (metil celulosa) mezclado con Metylan adhesivo (PVA), y agua.

Se le dio dos capas de esta mezcla al lino para efecto de impermeabilización necesitada.



Lino impermeabilizado

En el taller se acabó el stock de Beva Film lo que nos llevó a prepararlo de forma manual de la siguiente manera, se usa Beva Gel de forma de cristales los cuales se debe dividieron en 2 partes iguales ,en la cual una va mezclada con Tolueno y la otra con bencina blanca.

Estas preparaciones se derritieron al baño María.

Una vez listo este proceso se mezclaron ambas mezclas con Xilol de esta forma tomó una consistencia más líquida la cual facilitó el trabajo a realizar. Como segundo paso se cubrió una mesa de proporciones mayores a la obra con papel siliconado unidos entre si con Masking Tape.

La decisión de unir los papeles siliconados con masking Tape se tomó por que así los papeles se mantienen unidos con tensión, esto es imprescindible al momento de pincelarlos con la Beva ya que al secarse evita un posible efecto arrugado que es lo que estamos tratando de evitar.

Una vez seco el Beva Film, se planchó con plancha tibia para que dándole la medida exacta a la obra en la reentela.

Cuando ya se tenía terminado el proceso de la beva pegada, se arreglaron los desniveles. Estos se sacaron con bisturí, para que no quedaran marcas en el soporte. Las partes que quedaron sin beva se le hicieron parches de beva para que quedara uniforme. Los detalles se hicieron con pincel.



El beva en el lino de la reentela ya adherido

Por último se aplano la zona de rasgados con humedad y peso. Así la obra quedó totalmente plana y lista para la reentela. Se adhirió a la obra con plancha y mailar por el revés del soporte. Se le puso peso para lograr un efecto óptimo.

Con la reentela ya lista, se pudo sacar la distensión que presentaba en la esquina superior derecha y la esquina inferior izquierda.



Pegando la reentela



Soporte pegado al reentelado

### **Soporte devuelta en el bastidor**

Antes de volver a poner el soporte al bastidor, éste se limpió con brocha y con una esponja humedecida en agua destilada para sacar la suciedad superficial. Para volver la obra al bastidor ésta se tendió en una mesa superior en dimensiones a ella, una vez lista se colocó el bastidor sobre la obra

De forma envolvente aprovechando el calor y humedad propias de las manos se fue haciendo el doblado de las orillas de la obra al bastidor.

Una vez que los bordes ya estaban doblados se puso la cinta espiga alrededor del bastidor y de la obra. Esta cumple la función de protegerla de la oxidación que producen las tachuelas en el transcurso de tiempo y del roce de los bordes del marco de la obra.

Para que evitar que la tela se corra o resbale y para efectos de unión se clavaron en los cuatro puntos del bastidor tachuelas, eso nos permite alzar la obra y trabajar en forma vertical.

En ambos bordes laterales se clavan 6 tachuelas a distancia iguales, en los bordes superior e inferior se clavan 4 tachuelas, esta cantidad se hace en proporción a las dimensiones de la obra.

Si es necesario se aumentará de 6 tachuelas por bordes laterales y de 4 tachuelas en los bordes superior e inferior para poder llegar de forma simétrica a las esquinas, para lograr la tensión perfecta se ayudará con una pinza de tensión al momento de ir clavando las tachuelas. Este proceso se repetirá hasta llegar al encuentro.

Las tachuelas nunca serán clavadas totalmente hasta la final, porque si hay que corregir la tensión será más fácil sacarlas.

A la reentela se le dejó solamente 10 cm sobrantes de lino, a modo de precaución en caso que se necesitara tensar aún más. Este borde sobrante se dobló a la mitad y fue corcheteado al bastidor.



Poniendo el soporte al bastidor



Soporte en el bastidor y el reverso

Con la obra sobrepuesta en el bastidor, se terminó con la limpieza superficial en las zonas de los rasgados y los injertos. Esto no se pudo hacer antes por el débil estado del soporte. Y se retiró la consolidación con hisopo y agua destilada.



Cuadro en el bastidor

### **Limpieza de barniz**

Las pruebas de solventes para la limpieza del barniz fueron las siguientes:

- White Spirit + Acetona
- White Spirit + Alcohol Isopropílico
- Alcohol Isopropílico
- Acetona
- White Spirit
- Acetona + Alcohol Isopropílico

Al estar expuesta la obra a cambios de temperatura presentó nuevamente una suciedad superficial, se decidió limpiarla nuevamente y para estos efectos se empleó Vulpex al 5%.



Prueba de solventes

Una vez limpia la zona con Vulpex se decidió ocupar solvente para efectos se mezcló Acetona con White Spirit en una proporción de 1.1, se decidió usar White Spirit para suavizar la Acetona.

Esto dio buenos resultados retirar la capa de barniz oxidado.



Hay zonas que la mezcla del Vulpex con el solvente funcionó muy bien, sobre todo en las partes donde hay más blanco. Pero hay zonas como la del San Francisco que son más complicadas. En estas zonas se decidió usar Acetona + White Spirit en una proporción más alta que la anterior, 3:1 .obteniendo como resultado la limpieza del barniz sin erosionar la capa pictórica.

En la zona de la imagen de Cristo se ocupó el Vulpex, al 5 % y Acetona + White Spirit1:1 pensando que tendría buenos resultados pero fue necesario repetir esta operación, ya que se encontró una segunda capa de suciedad debajo del barniz. Se decidió volver a usar Vulpex al 5 %.

Otra zona que presentó dificultad fue la parte posterior a la imagen de Cristo, porque no se supo que tenía sobre la capa pictórica.

La oxidación fue necesaria retirarla con bisturí. La zona raspada con bisturí fue necesario limpiarla nuevamente con solvente.



Detalles de la limpieza del barniz



Los diferentes procesos de limpiezas del Cristo

## **Estuco y Reintegración Cromática**

Terminada la limpieza del barniz se empezó con el estuco en los injertos y los rasgados. Para esto se ocupó Stucco monocomponente Privo de Solbenti Ecostuco de Borma Wocks.

Este se puso con espátula y pincel. Para asimilar lo más posible la textura de la tela se le hizo al estuco incisiones y rajados con el bisturí. Esto sirve para que la reintegración cromática quede lo más parecida a la obra original.



Cuadro limpio y con stucco, listo para la reintegración cromática

Una vez terminado este proceso, se barnizó con barniz de Ketona al 10% con Xilol. Esto se hace para saturar los colores y así poder hacer la reintegración cromática lo más fiel posible al original.

La reintegración cromática se hizo con pigmentos de restauración maimeri en base a Ketona.

El proceso de la reintegración se hizo dando un color base lo más parecido al color original.

Para llegar al color exacto se ocupó la técnica del puntillismo, técnica que permite a través de la ilusión óptica el efecto más parecido al original.



Ejemplo de puntillismo en la reintegración



Ejemplo de puntillismo en la reintegración

**CUADRO TERMINADO**



**EMILIO MASSARDO**

## IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA

La obra es una pintura de caballete de técnica al óleo sobre tela. Ignoramos su título.

Presenta firma en la esquina inferior izquierda. El autor es Emilio Massardo. Junto con la firma va escrito el año en que fue pintada la obra, 1896.

Las dimensiones del cuadro son 22,5 cm de ancho x 27,5 cm de alto. La obra esta en buen estado de conservación.

El tema de la obra es una composición floral. Esta formada por una imagen central de 4 rosas, 2 de color rosado y dos amarillas.

Ambas están rodeadas de ramas verdes y botones de rosas de color anaranjados.

Las rosas amarillas están en botón al contrario de las rosadas que están abiertas.

Las flores principales están pintadas de forma más detalladas y claras que las hojas que las rodean.

Están en perfecta simetría, es decir las rozas ocupan el primer plano justo al medio del cuadro.

Históricamente solo sabemos el años en que fue pintada la obra, 1896, pero sobre el artista Emilio Masssardo no se ha podido encontrar información. Pero se puede ver en su técnica que ya no es una obra de dibujo clásico, sino que tiene influencias más modernas para la época. Se puede ver que se utilizan simples pinceladas para formar las flores junto con manchas para formar las hojas, lo que forma el total de la obra.



## ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA OBRA

### SOPORTE

La dimensión del soporte es de 22,5 cm de ancho x 27,5 cm de alto. El material del soporte es algodón. Y el tipo de ligamento es tafetán



Obra reentelada

El soporte presentaba una reentela pegada con cera.

### CAPAS PICTÓRICAS

#### Base de preparación

No es observada

#### Capa Pictórica

Presenta la técnica al óleo sobre tela. La capa pictórica es de un grosor mediano, de textura fina. También presenta veladuras y transparencia.

#### Barniz

Es de un grosor muy delgado.

### CAPAS PICTÓRICAS: ESTADO DE CONSERVACIÓN

En general el estado de conservación de las capas pictóricas es bueno. Solo presenta suciedad superficial y oxidación del barniz.

## **BASTIDOR**

El bastidor de madera, es original. Tiene un tipo de acabado lijado, con un ensamble es fijo. No presenta cuñas.



Bastidor

## **COMPLEMENTOS**

### **MARCO Y ARQUITECTURA ASPECTOS TÉCNICOS**

El marco es de madera, presenta una ornamentación arquitectónica. Es de estilo clásico.

#### **Soporte**

El soporte presenta grietas y separación de piezas.

#### **Recubrimientos**

El estado de conservación es regular, presenta algunos faltantes. Y presenta suciedad superficial como polvo.

## CROQUIS DE DAÑOS



- Zonas a reintegrar cromáticamente

## ANÁLISIS CIÉNTIFICOS

**RestaurArte**

**Marcela de la Torre**

Aurelio González 3841 dep. 34 - Vitacura, Santiago de Chile.

Cel: 09-0221116

Mail: [marceladelatorre@gmail.com](mailto:marceladelatorre@gmail.com)

---

---

### ANÁLISIS DE FIBRA TEXTIL DE UN LIENZO

Del análisis de una fibra textil entregada con fecha 17 de junio de 2008, de la señorita Camila Greene, correspondiente a la obra óleo sobre lienzo del autor Emilio Massardo, se obtuvo el siguiente resultado:

#### 1.- TOMA DE MUESTRA:

a) Ubicación de la toma de muestra en el lienzo:	
--	---

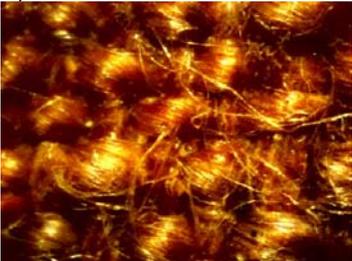
b) Descripción de la muestra: 	Tamaño: 1 cm. Color: pardo Origen de la muestra: Urdimbre Trama Indefinido X Observaciones: Fibra
--	--

c) Causa de los daños:	Oxígeno x Humedad Luz x	
------------------------	-------------------------------	--

	Temperatura Impurezas atmosférica x Acción mecánica Acción química Daño biológico:	Insectos Roedores Bacterias Hongos Otros
--	--	--

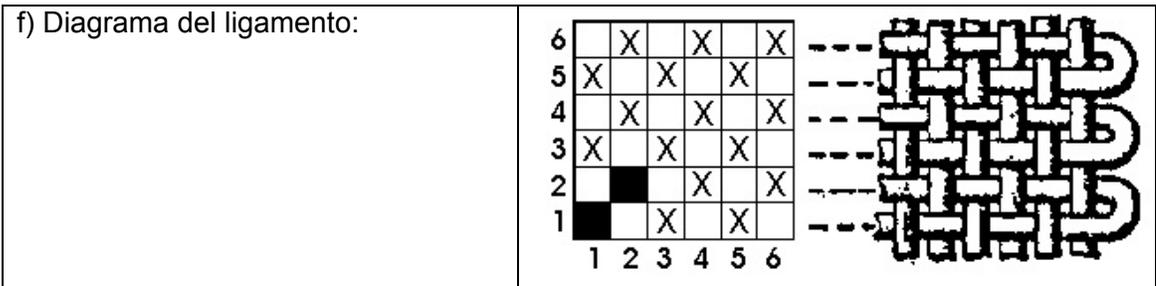
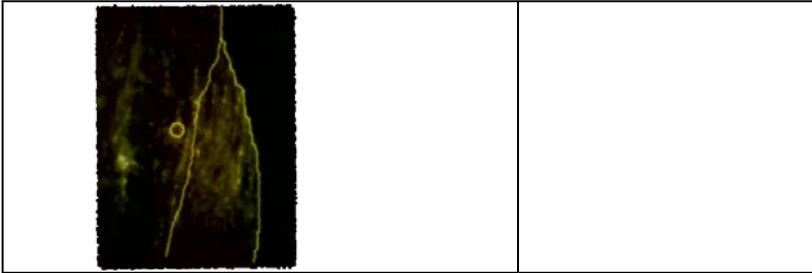
**2.- LA FIBRA:**

a) Origen:  (60 X)	Animal:  Vegetal: x  Químico:	Lana Seda  Lino Algodón: x Cáñamo Yute Otro  Artificial Sintético
--	---	---

b) Densidad: 	x por cm <sup>2</sup>	Urdimbre/Trama no reconocible X
---	--------------------------	------------------------------------

d) Número de cabos:	indefinido
---------------------	------------

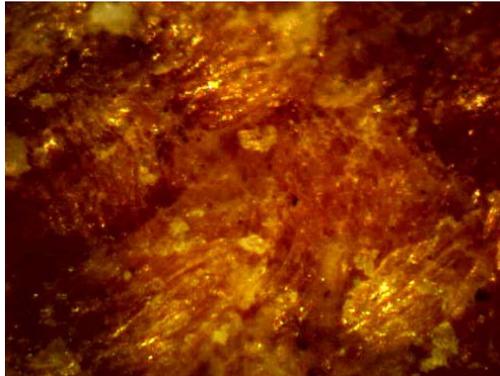
e) Torsión	En S En Z: x
------------	-----------------



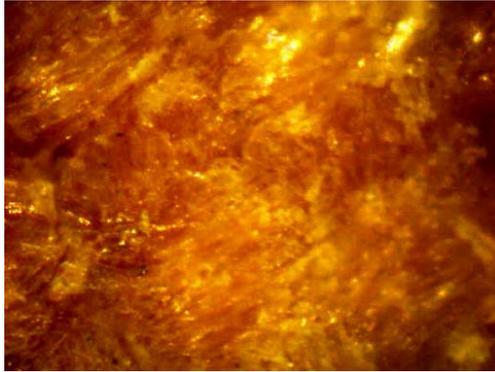
### 3.- FOTOGRAFÍA :

a) Fotografía del ligamento:

El lienzo estaba reentelado, se tomó una muestra de 0,3 x 0,4 cm. que estaba parcialmente desprendida. En la fotografía se aprecian gránulos de la cera que se utilizó como adhesivo.



b) Otras fotografías del ligamento ( 200 X )



### **CONCLUSIÓN:**

Las fibras fueron observadas en un microscopio óptico con aumentos de 10 x, 60 x y 200 x. Se presentan en forma de cintas granulosas, estiradas y retorcidas como el algodón

En algunas variedades la fibra del algodón de mejor calidad, tiene forma casi cilíndrica. Está compuesta a base moléculas de celulosa, con la estructura molecular típica de ésta. Estas cintas están formadas por unos haces de fibras llamados microfibrillas, que están entrelazadas entre sí torcidas en forma de espiral.

La muestra de 1 cm corresponde a fibra de algodón, con un número indefinido de cabos y torsión en Z. Las fibras se ven de color pardo, con deterioro debido a factores ambientales, oxidación y humedad. No hay rastros de daños de origen biológico. El ligamento es de tafetán (1 x 1) y no se pudo establecer la densidad del ligamento.

**Marcela de la Torre**

**Conservadora y Restauradora**

## INTERVENCIÓN REALIZADA

### Limpieza de barniz

A la obra se le realizó pruebas con los siguientes solventes:

-acetona

-alcohol isopropílico

-xilol

-acetona + xilol al 50%

-acetona + alcohol isopropílico al 50%

-alcohol isopropílico + xilol al 50%



Prueba de solventes

Se decidió hacer la limpieza del barniz con acetona, porque fue el mejor que lo retiró. Hubo problemas con el color verde, donde se tuvo que cambiar a otro solvente. Este fue acetona con bencina blanca en una proporción 1:1, esto permitió que no volviera a salir la pintura verde con la limpieza



Una vez terminada la limpieza se barnizó el cuadro con barniz Wilson and Newton de color satín, para saturar los colores y poder hacer la reintegración cromática.

### **Reintegración cromática**

Se empezó a reintegrar las pequeñas zonas con faltantes. Esta reintegración se hizo porque se veían las marcas pequeñas de clavos, que seguramente fueron las marcas de cómo estaba montada la obra al soporte antes de ser reentelado.

Se decidió reintegrar los rasguños que se presentan en las flores y las esquinas que estaban incompletas. La reintegración dio de nuevo un total a la obra.



Reintegración

Terminada la reintegración se le dio la última capa del mismo barniz y se dio por finalizado la obra volviéndola a montar al marco ya restaurado (el marco se mandó a un restaurador de marcos).

**CUADRO TERMINADO**



JOSÉ TOMÁS  
ERRÁZURIZ

## IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA

La obra es una pintura de caballete de técnica al óleo sobre cartón. Se ignora el título de la obra, pero presenta firma en la esquina inferior izquierda. El autor es José Tomas Errázuriz.

Las dimensiones del cuadro son 45,5 cm de ancho x 46 cm de alto. La obra está en buen estado de conservación

### **José tomas Errázuriz**

Pintor chileno. Nació en Santiago en noviembre de 1856 y falleció en Europa en abril de 1927.

Estudió en la Academia de Pintura de Santiago, donde fue alumno de Ernesto Kirchbach

Se casó con Eugenia Huicci, una bella joven, quien desempeñó un papel importante en los salones intelectuales europeos de principios de siglo, ya que entre sus amistades estuvo Picasso, quien realizó un hermoso dibujo de ella; Juan Gris y el poeta Guillaume Apollinaire.

En 1883 abandonó Chile y se instaló en París, donde estudió bajo la dirección de Humbert Giroez y expuso en el Salón de París de 1886.

Entabló amistad con los notables retratistas Giovanni Boldini y John Singer Sargent, cuya huella se advierte en algunos retratos femeninos realizados por Errázuriz posteriormente.

La época de verano era aprovechada por el artista para ir al campo acompañado de su familia y pintar las aldeas de Gales, en la vieja Inglaterra, a las campesinas y sus aldeas de rústicas casonas en Bretaña.

Fue pintor por afición pese al gran tiempo que dedicó a esta actividad, pocas veces firmó sus cuadros, y éstos se conocieron en Chile sólo varios años después de su muerte

Su carrera de diplomático la ejerció en las ciudades de París y Londres, lugares donde el pintor vivió la mayor parte de su vida y pintó casi toda su obra, visitando sólo esporádicamente su patria.

Fue un pintor preferentemente de retratos ("Retrato" de 1891) y paisajes ("Gaviotas en el Támesis", "Niños en el paisaje", "Balcón y flores"). Su producción no es muy numerosa, ya que todo lo hizo con mucha prolijidad.

Utilizó siempre recursos plásticos refinados y realizó obras muy bien ejecutadas y de atractiva temática, demostrando predilección por lo sencillo y campestre.

En los interiores, el tema principal fue la mujer pensativa y triste. Aquí es donde logró una calidad cromática excepcional. Fue siempre respetuoso de los valores plásticos y en sus obras desplegó mesura y equilibrio.

Cabe notar que una de las características más notables de Errázuriz es la forma en que reelabora la realidad, percibiendo en la composición plástica de los elementos un reordenamiento, consecuencia de un análisis riguroso de lo real, que le permite una integración en la tela de forma armónicas bella.

El dibujo jugó un papel prioritario en su visión pictórica, elemento plástico que él dominó con gran maestría y calidad: estructura el objeto, lo delimita y lo define

Recibió premios como la primera medalla en el Salón Oficial de Santiago (1877); segunda medalla en el Salón Oficial de Santiago (1878); mención honrosa, Salón de París, Francia (1888); primera medalla en el Salón Oficial de Santiago (1888).

### **Impresionismo**

El Impresionismo nace como una evolución a ultranza del Realismo y de la Escuela paisajística francesa de finales del siglo XIX. El preludio se encuentra en 1863, con la creación del Salon des Refusés, a modo de contestación de los Salones Oficiales de Otoño, que mantenían un arte estancado y carente de originalidad. El Impresionismo se corresponde con una transformación social y filosófica; por un lado, el florecimiento de la burguesía, por otro, la llegada del positivismo. La burguesía, como nuevo fenómeno social, trae sus propios usos y costumbres; unos afectan al campo, que deja de ser lugar de trabajo para convertirse en lugar de ocio: las excursiones campestres. Es el mundo retratado por Monet y Renoir. La ciudad, por el contrario, se convierte en nuevo espacio para la nueva clase social: aparecen los flâneurs, paseantes ociosos que se lucen y asisten a conciertos en los boulevards y los jardines de París. También cobra relevancia la noche y sus habitantes, los locales nocturnos, el paseo, las cantantes de cabaret, el ballet, los cafés y sus tertulias. Es un

mundo fascinante, del cual los impresionistas extraen sus temas: en especial Degas o Toulouse-Lautrec. Porque para ellos se han terminado los temas grandiosos del pasado. El positivismo acarrea una concepción de objetividad de la percepción, de un criterio científico que resta valor a todo lo que no sea clasificable según las leyes del color y de la óptica. Según esto, cualquier objeto natural, visible, afectado por la luz y el color, es susceptible de ser representado artísticamente.

Ante el nuevo léxico que proponen, de pincelada descompuesta en colores primarios que han de recomponerse en la retina del espectador, el público reacciona en contra, incapaz de "leer" correctamente el nuevo lenguaje. Pero el Impresionismo cuenta con el apoyo de dos fuerzas sociales emergentes: la crítica de arte, que se encargará de encauzar el gusto del público; y los marchands, los vendedores de arte, que colocan sus cuadros en las mejores colecciones del país.

También toman referencias, especialmente de color y composición, del Siglo de Oro español. El japonismo, una moda de la época, añadió su parte a través de grabados que enseñaron a los artistas una forma nueva de ver el espacio y de utilizar los colores planos, sin intentar falsificar la realidad del cuadro con la tercera dimensión.

Por último, la fotografía fue otro enlace, aunque no está claro si la espontaneidad de la captación del momento la aprende el Impresionismo de la fotografía o, más bien, ésta es la alumna de aquél. En cualquier caso, el resultado es una pintura amable, ligera, frecuentemente de paisaje, llena de luz y color, con pinceladas muy cortas que a veces dejan entrever el blanco del lienzo.

### **Descripción compositiva de la obra**

La composición de la obra es un paisaje sin figuras humanas. Este paisaje fue pintado en dos planos, siendo el central un bosque. En el segundo plano se aprecia un riachuelo y a los lejos un puente, más atrás se observa un valle.

Por el colorido en los frutos y las copas de los árboles hace pensar que es época de verano.

En esta obra tenemos un ejemplo de paisaje que pintaba en los veranos que pasaba en Inglaterra., especialmente en Gales.

Con el impresionismo toma una mayor importancia el paisaje, como se puede ver reflejado en la obra. La luz que se puede observar en esta obra tiene relación con

el colorido y la estación que representa en la obra, lo que lleva a concluir que es una luz de verano.

Es un lugar tranquilo donde se puede pasear, forma un espacio de total vegetación. La pincelada tiene que ver con la creación de espacio. En el cielo y en el fondo se ve una pincelada más suave mostrando lejanía, en cambio si se observa desde más cerca la pincelada cambia a una más tosca mostrando más detalles del lugar, como las sombras.



## ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA OBRA

### SOPORTE

La dimensión del soporte es de 45,5cm de ancho x 46cm de alto. El material del soporte es tela que esta pegado sobre un cartón. La tela es lino.



Se puede observar como la tela esta pegada al cartón

Por el revés de la obra presenta una etiqueta pegada y escrito el número 106.



Se puede ver el número en el revés del cuadro

La obra también presenta perdida de plano alabeo



Perdida del plano alabeo

## **CAPAS PICTÓRICAS**

### **Base de preparación**

No es observada

### **Capa Pictórica**

Presenta la técnica al óleo sobre tela pegado en un cartón. La capa pictórica es de un grosor mediano. También presenta veladuras y transparencia.

### **Barniz**

No presenta

## **CAPAS PICTÓRICAS: ESTADO DE CONSERVACIÓN**

En general el estado de conservación de las capas pictóricas es bueno, se puede observar que tiene grandes craqueladuras en el cielo, esto puede tener que ver con la técnica que fue pintada la obra o con la edad. También presenta suciedad superficial.



Craqueladuras

## **BASTIDOR**

No presenta bastidor

## **COMPLEMENTOS**

### **MARCO Y ARQUITECTURA ASPECTOS TÉCNICOS**

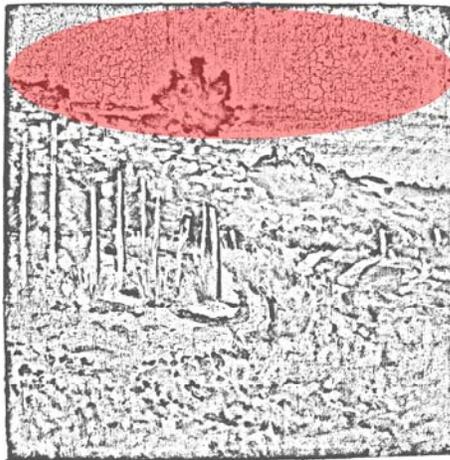
El marco es de madera, presenta una ornamentación arquitectónica. Es de estilo clásico.

**Soporte**

No ha tenido intervenciones anteriores.

**Recubrimientos**

El estado de conservación es bueno, presenta algunos faltantes en el borde superior, inferior y en sus 4 esquinas. Además presenta restos de oxidación en el borde izquierdo y suciedad superficial.

**CROQUIS DE DAÑOS**

- Zona de craqueladuras

## INTERVENCIÓN REALIZADA

### Limpieza

Para la limpieza superficial se utilizó Vulpex al 5% en agua destilada. Aunque visualmente en la obra solo se logró un cambio de brillo, más que un cambio en la capa pictórica.



Cambio de brillo producido por la limpieza

### Limpieza de barniz

A la obra se le realizó pruebas con los siguientes solventes:

- acetona
- alcohol isopropílico
- xilol
- acetona + xilol al 50%
- acetona + alcohol isopropílico al 50%
- alcohol isopropílico + xilol al 50%

Una vez echo el test se pudo llegar a la conclusión que el cuadro no presentaba barniz.

### Aplanamiento del soporte

Terminado los procesos de limpieza se empezó con el aplanamiento de la obra. Para esto se le hizo una cámara de humedad que consistió en poner un papel secante humedecido, sobre este se puso capas de entretela, para que la humedad no le llegara directo a la obra.

Se puso la obra sobre esto al anverso. Arriba de este se puso otra entretela y luego todo se forro con un mailar que se pegó con scotch. Se dejó durante un par de horas para que absorbiera la humedad. Pasado unas horas se le puso pesos. La obra estuvo con los pesos varios días, solo se iban cambiando de lugar para lograr un aplanamiento total de la obra.

### **Reintegración cromática**

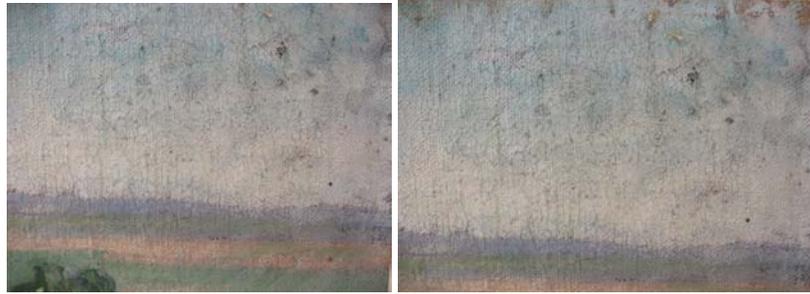
Se decidió reintegrar las craqueladuras, porque rompían con la unión de la obra y por que no habían sido la intención del artista, sino que salieron por el método que él utilizo al pintar la obra. El proceso de reintegración se hizo una vez que la obra ya estaba totalmente plana.

Para la reintegración se utilizó pigmentos de restauración maimeri en base a ketona.

Se le dio una capa delgada de barniz opaco a base de ketona al 10%.



Recuperación del plano



La reintegración terminada

**CUADRO TERMINADO**



**RAÚL ULLOA BURGOS**

## **IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA**

La obra es una pintura de caballete de técnica al óleo sobre madera. Ignoramos el título.

Presenta firma, en la esquina inferior derecha. El autor es Raúl Ulloa Burgos. Las dimensiones del cuadro son 61 cm de ancho x 51 cm de alto.

La obra esta en buen estado de conservación.

### **Raúl Ulloa Burgos**

Nace en Valdivia en 1909. Se educa en Chillán. Terminados sus estudios secundarios, llega a Santiago. Asiste a la Escuela de Bellas Artes de Santiago. Fue alumno de Pablo Burchard, Armando Lira y de Jorge Caballero.

Su trabajo artístico empezó siendo una pintura muy académica. Varios años más tarde, deriva hacia una pintura impresionista.

Empiezan aparecer las calles mojadas por la lluvia, los reflejos en el pavimento y los paisajes rurales. Viene luego una tercera época donde se aprecia una tendencia hacia una expresión más instintiva hacia un arte menos estudiado, de enorme calidez expresiva.

Ulloa Burgos es un pintor de una temática muy amplia. En sus cuadros encontramos retratos, figura humana, flores y todo tipo de paisajes. Usó fuertes contrastes de colores azules profundos-amarillos vivos, creando siempre una atmósfera armónica en torno de ellos.

Muere en Agosto de 1993 a la edad de 84 años.

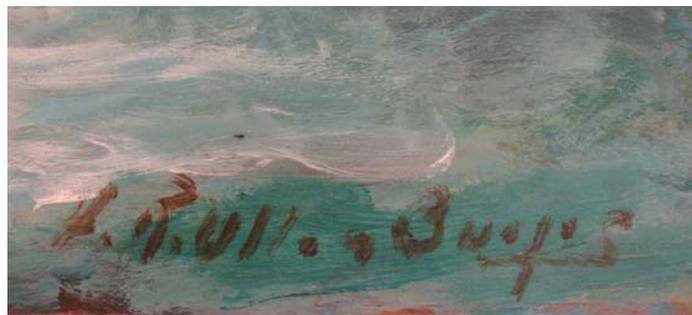
### **Descripción compositiva de la obra**

La obra representa a una marina.

El estilo es de una pincelada suelta, y marcadas como el estilo impresionista, donde se ve reflejado en los colores que hubo en ese atardecer con tormenta. A través de la mancha va formando la península con sus grandes olas que revientas en las rocas. Con este tipo de pinceladas uno puede apreciar el viento que había en ese lugar en ese minuto, por lo brusca y detallista.



Detalle de la técnica ocupada por Raúl Ulloa Burgos



Firma de Raúl Ulloa Burgos

## ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA OBRA

### SOPORTE

La dimensión del soporte es de 61 cm de ancho x 51 cm de alto. El material del soporte es madera aglomerada.



Soporte

Por el revés de la obra presenta papel engomado pegado por el montaje del marco.

### CAPAS PICTÓRICAS

#### Base de preparación

No es observada

#### Capa Pictórica

Presenta la técnica al óleo sobre madera. La capa pictórica es de un grosor mediano. También presenta veladuras y transparencia.

#### Barniz

Es de un grosor muy delgado.

### CAPAS PICTÓRICAS: ESTADO DE CONSERVACIÓN

En general el estado de conservación de las capas pictóricas es bueno. Solo presenta suciedad superficial.

### BASTIDOR

No presenta bastidor

## **COMPLEMENTOS**

### **MARCO Y ARQUITECTURA ASPECTOS TÉCNICOS**

El marco es de madera, presenta una ornamentación arquitectónica. Es de estilo clásico.

#### **Soporte**

No ha tenido intervenciones anteriores.

#### **Recubrimientos**

El estado de conservación es bueno, presenta algunos faltantes en el borde inferior izquierdo y derecho. Y presenta suciedad superficial como polvo.

## INTERVENCIÓN REALIZADA

### Limpieza

Se le hizo pruebas para la limpieza superficial. Primero se intento con Vulpex al 2,5 % en agua destilada. Esta solución no hizo efecto en la obra. Se probó con enzimas naturales que logró sacar la suciedad superficial. Aunque visualmente la obra no se logra distinguir el cambio.

### Limpieza de barniz

A la obra se le realizó después una prueba con los siguientes solventes:

- acetona
- alcohol isopropílico
- xilol
- acetona + xilol al 50%
- acetona + alcohol isopropílico al 50%
- alcohol isopropílico + xilol al 50%

Como todos los solventes sacaban pintura, se decidió dejar el barniz que no estaba oxidada.

Terminada la limpieza se barnizó el cuadro con barniz Wilson and Newton color satín.



### Reintegración del marco

El marco presentaba algunos faltantes. Para esto se relleno con Stucco monocomponente Privo de Solventi Ecostucco de Borma Wacks. Una vez rellenos se emparejó para ser reintegrado. Para la reintegración se ocupó tempera gouche para la base. Y sobre esta se ocupó dorado mezclado con cola fría.



Marco antes y después de la reintegración



Marco con la reintegración terminado

**CUADRO TERMINADO**



## CONCLUSIÓN

En el resultado de las restauraciones de las obras, se puede apreciar el buen estado de conservación en que quedaron. Si no se hubiera echo la restauración, sobre todo la obra de San Francisco con la Virgen, con el tiempo se hubiera ido deteriorando cada vez más llegando a un estado que lo más probable ya no se hubiera podido restaurar.

Con los materiales modernos de restauración, que ya han sido probados como irreversibles, nos permite recobrar la esencia de obra de arte. La restauración puede volver a dejarnos apreciar la obra como fue, no solo apreciarla como obra de arte sino que también nos deja ver una parte de la historia que tuvimos anteriormente, es decir nos da un punto sociológico de la historia del hombre.

El cuidado del patrimonio cultural es esencial, pero siempre deben ser respetados los principios de la restauración, sino podríamos llegar hacer un mayor daño a la obra.

Como resultado de esta tesis se puede ver que al respetar se puede volver a la esencia de la obra. Manteniendo nuestros conocimientos como restaurador se, maravillan al ojo del espectador haciendo posible que a través de este medio obras olvidadas puedan renacer escenas del pasado en donde el autor plasmó su esencia en la obra así haciendo de éstas, infinitas.

## BIBLIOGRAFÍA

- BALDINI, U. Teoría de la restauración y unidad de metodología. Nerea Nardini Ed. Vol I. Florencia, 1977.
- BALDINI, U. Teoría de la restauración y unidad de metodología. Nerea Nardini Ed. Vol II. Florencia, 1997
- BRANDI, C. Teoría de la restauración. Alianza Forma Editorial. Madrid, 1988.
- CARMONA MUELA, JUAN. Iconografía cristiana. Ediciones ISTMO. Madrid 2001
- CENNINI, C. El libro del Arte. Ediciones Akal. Madrid, 1975.
- GÓMEZ GOZÁLEZ, M<sup>a</sup> L. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Madrid, 1994.
- KNUT; NICOLAUS. Manual de restauración de cuadros. Ed. Köneman. Versión española. Barcelona , 1999.
- MACARRÓN MIGUEL, ANA M<sup>a</sup>. Historia de la conservación y la restauración. Ed. Tecnos 1995.
- MACARRÓN MIGUEL, ANA M<sup>a</sup> y GONZÁLEZ MORO, ANA. La conservación y la restauración en el siglo XX. Ed. Tecnos. Madrid, 1998.
- MARTÍNEZ JUSTICIA, MARIA JOSÉ. Antología de textos sobre restauración. Ed. Universidad de Jaén. Jaén 1996.
- MUÑOZ VIÑAS, SALVADOR. Teoría contemporánea de la restauración, Ed Síntesis. Madrid 2003
- RUIZ DE LA CANAL, M<sup>a</sup> DOLORES. El conservador-restaurador de bienes culturales. Ed. Síntesis. Madrid.
- THEILE BRUHMS, J. M. El libro dela restauración. Ed. Alianza. Madrid , 1996.
- VIVANCOS RAMÓN, VICTORIA. Obras restauradas 2000-2001, Ed. UPV. Valencia 2002.

- VIVANCOS RAMÓN, VICTORIA. Pintura de caballete. Casos prácticos de restauración, Ed.UPV. Valencia 2003.
- CALVO, ANA. Conservación y Restauración de pintura sobre lienzo, Ed. del Serbal 2002.
- VILLARQUIDE, ANA. La pintura sobre tela I, Ed. Nerea 2004.

#### Direcciones en Internet

- [www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores/2832.htm](http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores/2832.htm)
- [www.artehistoria.jcyl.es/genios/estilos/5htm](http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/estilos/5htm)
- [www.artehistoria.jcyl.es/genios/estilos/21htm](http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/estilos/21htm)
- [www.oronoz.com/leefoto.php?referencia=15700&usuario=](http://www.oronoz.com/leefoto.php?referencia=15700&usuario=)
- [www.portaldelarte.cl/autores/errazuriz3htm](http://www.portaldelarte.cl/autores/errazuriz3htm)
- [www.en.wikipedia.org/wiki/Jose\\_Tomas\\_Errazuriz](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Jose_Tomas_Errazuriz)
- [www.marpau.com/portadas/carpetas/bio/bioub.html](http://www.marpau.com/portadas/carpetas/bio/bioub.html).