



**UNIVERSIDAD DE CHILE**

Facultad de Artes  
Escuela de Postgrado.

**Restauración de Imaginería Religiosa**

Esculturas de Candelero, pertenecientes a la Escuela de Santería Chilota, SXIX  
Museo Municipal de Castro, Chiloé.

**Memoria para optar al Curso de Especialización de Postítulo en  
Restauración del Patrimonio Cultural Mueble.**

Autor: MACARENA ANDREA LIVACIC TENEB

Profesor Guía: ALFONSO VALDEBENITO CARVAJAL

Santiago, Chile

2016.



**UNIVERSIDAD DE CHILE**

Facultad de Artes  
Escuela de Postgrado

**Restauración de Imaginería Religiosa**

Esculturas de Candelero, pertenecientes a la Escuela de Santería Chilota, SXIX  
Museo Municipal de Castro, Chiloé.

Autor: MACARENA ANDREA LIVACIC TENEB

Profesor Guía: ALFONSO VALDEBENITO CARVAJAL

Santiago, Chile  
2016.

## AGRADECIMIENTOS

*Agradezco a cada una de las personas que estuvieron a mi lado y me brindaron su apoyo en éste proceso de Tesis.*

*Especialmente agradezco y dedico este trabajo a Cristián, que es la persona que me motivó a retomar y cumplir mis metas, a Alfonso, quien más que un profesor, es un gran Maestro; al Sr. Felipe Montiel Vera, Director del Museo Municipal de Castro, quien apoyó constantemente con los requerimientos surgidos en la realización de este trabajo; y por supuesto, a mi Mamá, ya que ha sido un apoyo constante y un gran ejemplo a seguir.*

## RESTAURACIÓN DE IMAGINERÍA RELIGIOSA

Esculturas de Candelero, pertenecientes a la Escuela de Santería Chilota, SXIX  
Museo Municipal de Castro, Chiloé.

### TABLA DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS .....	3
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	8
RESUMEN.....	19
1. INTRODUCCIÓN: Restauración de Imagenaría Religiosa .....	21
1.1 Consideraciones Generales .....	21
1.2 Contexto Geográfico .....	24
1.3 Contexto Artístico .....	29
1.4 Reseña Museo Municipal de Castro.....	34
1.5 Marco Teórico.....	38
1.6 Metodología .....	40
1.7 Herramientas y Materiales Utilizados.....	43
1.8 Procesos Restaurativos Propuestos .....	46
2. RESTAURACIÓN: SAN ANTONIO DE PADUA MUSEO MUNICIPAL DE CASTRO, CHILOÉ .....	52
2.1 Antecedentes Generales: .....	52
2.1.1 Ficha de Conservación enviada por el Museo Municipal de Castro, Sr. Felipe Montiel Vera. ....	56
2.1.2 Estado de Conservación Inicial.....	56
2.1.3 Embalaje.....	59
2.1.4 FICHA ESTADO DE CONSERVACIÓN – San Antonio de Padua, Museo Municipal de Castro .....	61
2.2 Tratamientos realizados .....	62
2.2.1 Limpieza.....	62
2.2.2 Aplicación de tratamiento contra insectos a base de una solución de Paradiclorobenceno (C <sub>6</sub> H <sub>4</sub> Cl <sub>2</sub> ) y Alcohol Isopropílico (C <sub>3</sub> H <sub>8</sub> O).....	65
2.2.3 Aplicación de tratamiento para consolidación de la madera a base de Mowilith DM 530 al 10%, 20% y 50%. ....	66
2.2.4 Relleno de estuco en craqueladuras y faltantes.....	67
2.2.4.1 Estado Inicial Base:.....	68
2.2.4.2 Tratamiento: .....	69
2.2.4.3 Resultado Final: .....	69
2.2.4.4 Estado Inicial Rostro:.....	70
2.2.4.5 Tratamiento: .....	71
2.2.4.6 Resultado Final: .....	72
2.2.5 Estabilización de candelero y base.....	72
2.2.5.1 Fijación de listones previo a pegado. ....	73
2.2.5.2 Pegado de tarugos. ....	74
2.2.6 Pegado de dedos y Aplicación de estuco. ....	77

2.2.6.1. Estado Inicial.....	77
2.2.6.2. Pegado de dedos mano derecha y mano izquierda.....	78
2.2.6.3. Aplicación de estuco mano derecha y mano izquierda .....	79
2.2.6.4. Resultado final mano derecha y mano izquierda .....	79
2.2.7 Reintegro cromático cabeza y manos.....	79
2.2.8 Pegado de mano y brazo derecho.....	81
2.2.9 Limpieza óxido de clavos.....	82
2.2.10 Aplicación protector de maderas.....	83
2.3 Mapa de Intervenciones .....	85
3 CAPÍTULO II: RESTAURACIÓN VÍRGEN DE ADVOCACIÓN I.....	86
MUSEO MUNICIPAL DE CASTRO, CHILOÉ.....	86
3.1 Antecedentes Generales .....	86
3.1.1 Ficha de Conservación enviada por el Museo Municipal de Castro, Sr. Felipe Montiel Vera. ....	88
3.1.2 Estado de Conservación Inicial. ....	88
3.1.3 Embalaje.....	89
3.1.4 FICHA ESTADO DE CONSERVACIÓN – Virgen de Advocación I, Museo Municipal de Castro .....	90
3.2 Tratamientos realizados .....	92
3.2.1 Limpieza.....	92
3.2.2 Limpieza de óxido de clavos.....	93
3.2.3 Limpieza de la base.....	94
3.2.4 Aplicación de tratamiento contra insectos a base de una solución de paradiclorobenceno (C6H4Cl2) y Alcohol Isopropílico (C3H8O).....	95
3.2.5 Aplicación de Mowilith DM 530 al 10% 20% y 50% .....	96
3.2.6 Relleno de estuco en faltantes, craqueladuras y orificios. ....	97
3.2.6.1. Estado inicial Base candelero.....	98
3.2.6.2. Aplicación de pasta DAS base candelero .....	99
3.2.6.3. Resultado final aplicación pasta DAS base candelero .....	99
3.2.6.4. Estado Inicial grieta cabeza.....	100
3.2.6.5. Aplicación pasta DAS grieta cabeza. ....	100
3.2.6.6. Resultado final aplicación pasta DAS grietas cabeza .....	101
3.2.6.7. Estado Inicial craqueladuras rostro y faltante nariz .....	102
3.2.6.8. Aplicación pasta DAS craqueladuras rostro y faltante nariz .....	102
3.2.6.9. Resultado Final aplicación pasta DAS craqueladuras rostro y faltante nariz.....	103
3.2.6.10. Estado inicial aplicación pasta DAS hombros. ....	104
3.2.6.11 Resultado final aplicación pasta DAS hombros.....	104
3.2.7 Realización de faltante en dedos. ....	105
3.2.8 Reintegro cromático Virgen de advocación I.....	107
3.2.9 Restauración Brazo derecho Virgen de advocación I. ....	109
3.2.10 Aplicación de protector de madera Virgen de advocación I. ....	110
3.3 Mapa de Intervenciones. ....	111
4. CAPÍTULO III: RESTAURACIÓN VÍRGEN DE ADVOCACIÓN II.....	112
MUSEO MUNICIPAL DE CASTRO, CHILOÉ.....	112
4.1 Antecedentes Generales .....	112

4.1.1 Antecedentes Generales, según ficha de Conservación enviada por el Museo Municipal de Castro, Sr. Felipe Montiel Vera. ....	113
4.1.2 Estado de Conservación Inicial. ....	114
4.1.3 FICHA ESTADO DE CONSERVACIÓN – Virgen de Advocación II, Museo Municipal de Castro .....	115
4.2 Restauraciones anteriores. ....	117
4.3 Embalaje. ....	120
4.4 Tratamientos. ....	121
4.4.1 Limpieza. ....	121
4.4.2 Remoción óxido de clavos. ....	121
4.4.2.1 Estado inicial óxido de clavos. ....	122
4.4.2.2 Remoción óxido de clavos. ....	123
4.4.2.3 Resultado final. ....	123
4.4.3 Limpieza base candelero. ....	124
4.4.4 Estucado zonas restauradas anteriormente. ....	125
4.4.4.1 Estado inicial craqueladuras. ....	125
4.4.4.2 Estucado craqueladuras. ....	126
4.4.4.3 Resultado final. ....	127
4.4.4.4 Desbaste y Estucado de dedos. ....	127
4.4.5 Reintegro cromático zonas restauradas anteriormente. ....	128
4.4.6 Aplicación de tratamiento contra insectos a base de una solución de paradiclorobenceno (C <sub>6</sub> H <sub>4</sub> Cl <sub>2</sub> ) y Alcohol Isopropílico (C <sub>3</sub> H <sub>8</sub> O) .....	129
4.4.7 Aplicación de tratamiento consolidación de la madera. ....	130
4.4.8 Aplicación estuco. ....	131
4.4.8.1 Aplicación estuco. ....	132
4.4.8.2 Resultado final aplicación estuco. ....	133
4.4.9 Aplicación protector de la madera. ....	133
4.5 Mapa de intervenciones. ....	135
5 CAPÍTULO IV: ANÁLISIS CIENTÍFICO .....	136
5.1 San Antonio de Padua: Análisis Estratigráfico y Test de Fluorescencia .....	137
5.1.1 Fotografía Luz Ultravioleta .....	142
5.1.1.1 Fotografía Luz Ultravioleta antes de la restauración .....	143
5.1.1.2 Fotografía Luz Ultravioleta después de la restauración .....	145
5.1.2 Maderas escultura de candelero .....	147
5.1.3 Fotografía Restauración Final San Antonio de Padua .....	150
5.2 Análisis Estratigráfico y Test de Fluorescencia: Virgen de Advocación I .....	152
5.2.1 Fotografía Luz Ultravioleta antes de la Restauración .....	155
5.2.2 Fotografía Luz Ultravioleta después de la Restauración .....	157
5.2.3 Maderas escultura de candelero .....	159
5.2.4 Fotografía Restauración Final Virgen de Advocación I .....	161
5.3 Análisis Estratigráfico y Test de Fluorescencia: Virgen de Advocación II .....	162
5.3.1 Fotografía Luz Ultravioleta antes de la Restauración .....	163
5.3.2 Fotografía Luz Ultravioleta después de la Restauración. ....	165

5.3.3 Maderas escultura de candelero .....	167
5.3.4 Restauración Final Virgen de Advocación II.....	168
6 RESULTADO FINAL: ANTES Y DESPUÉS DEL TRABAJO	
RESTAURATIVO .....	169
6.1 San Antonio de Padua: .....	169
6.2 Virgen de Advocación I: .....	171
6.3 Virgen de Advocación II: .....	174
7 CONCLUSIONES .....	176
7.1 San Antonio de Padua: .....	176
7.2 Virgen de Advocación I: .....	177
7.3 Virgen de Advocación II: .....	178
8. RECOMENDACIONES .....	180
9 BIBLIOGRAFÍA .....	182

<b>ÍNDICE DE ILUSTRACIONES</b>				
<b>N°</b>	<b>Nombre</b>	<b>Autor</b>	<b>Cámara</b>	<b>Pág.</b>
1	Mapa de Chiloé	En Línea	Desconocido	25
2	Mapa península de Rilán	En Línea	Desconocido	27
3	Museo Municipal de Castro	En Línea	Desconocido	38
4	Exposición Sala Museo	En Línea	Desconocido	38
5	Exposición Sala Museo	En Línea	Desconocido	38
6	Termita o Broma Chilota	L. Berg	Desconocido	48
7	San Antonio de Padua	M. Livacic	Fujifilm S5700	52
8	Craquelado del Rostro	F. Montiel	Desconocido	57
9	Faltante Mano Izquierda	F. Montiel	Desconocido	57
10	San Antonio de Padua, candelero a la vista	M. Livacic	Fujifilm S5700	58
11	Suciedad superficial	M. Livacic	Fujifilm S5700	58
12	Detalle Suciedad Superficial	M. Livacic	Fujifilm S5700	59
13	Embalaje San Antonio	M. Livacic	Fujifilm S5700	60
14	Embalaje San Antonio	M. Livacic	Fujifilm S5700	60
15	Embalaje San Antonio	M. Livacic	Fujifilm S5700	60
16	Embalaje San Antonio	M. Livacic	Fujifilm S5700	60
17	Limpieza San Antonio	M. Livacic	Fujifilm S5700	63
18	Detalle Limpieza	M. Livacic	Fujifilm S5700	64
19	Tratamiento contra Insectos	M. Livacic	Fujifilm S5700	66
20	Tratamiento contra Insectos	M. Livacic	Fujifilm S5700	66
21	Tratamiento contra Insectos	M. Livacic	Fujifilm S5700	66
22	Tratamiento contra Insectos	M. Livacic	Fujifilm S5700	66
23	Tratamiento contra Insectos	M. Livacic	Fujifilm S5700	66
24	Aplicación Mowilith DM 530	M. Livacic	Fujifilm S5700	67
25	Aplicación Mowilith DM 530	M. Livacic	Fujifilm S5700	67
26	Base candelero	M. Livacic	Fujifilm S5700	68
27	Detalle pasta DAS base	M. Livacic	Fujifilm S5700	69
28	Resultado Final Base	M. Livacic	Fujifilm S5700	69
29	Estado Inicial craqueladuras rostro	M. Livacic	Fujifilm S5700	70
30	Estado Inicial craqueladuras rostro	M. Livacic	Fujifilm S5700	70

<b>N°</b>	<b>Nombre</b>	<b>Autor</b>	<b>Cámara</b>	<b>Pág.</b>
31	Estado inicial faltante de estuco en cabeza	M. Livacic	Fujifilm S5700	70
32	Estado inicial faltante de estuco en cabeza	M. Livacic	Fujifilm S5700	70
33	Pasta DAS rostro	M. Livacic	Fujifilm S5700	71
34	Pasta DAS rostro	M. Livacic	Fujifilm S5700	71
35	Pasta DAS cabeza	M. Livacic	Fujifilm S5700	71
36	Pasta DAS cabeza	M. Livacic	Fujifilm S5700	71
37	Pasta DAS cabeza	M. Livacic	Fujifilm S5700	71
38	Resultado final pasta DAS	M. Livacic	Fujifilm S5700	72
39	Fijación de listones	M. Livacic	Fujifilm S5700	73
40	Fijación de listones	M. Livacic	Fujifilm S5700	73
41	Orificios para tarugos	M. Livacic	Fujifilm S5700	74
42	Pegado tarugos tronco	M. Livacic	Fujifilm S5700	74
43	Pegado tarugos base	M. Livacic	Fujifilm S5700	75
44	Nivelación de tarugos	M. Livacic	Fujifilm S5700	75
45	Prensa torniquete listón	M. Livacic	Fujifilm S5700	76
46	Prensa torniquete listón	M. Livacic	Fujifilm S5700	76
47	Resultado final listones	M. Livacic	Fujifilm S5700	76
48	Resultado final listones	M. Livacic	Fujifilm S5700	76
49	Estado inicial mano derecha	M. Livacic	Fujifilm S5700	77
50	Estado inicial mano izquierda	M. Livacic	Fujifilm S5700	77
51	Pegado mano derecha	M. Livacic	Fujifilm S5700	78
52	Pegado mano derecha	M. Livacic	Fujifilm S5700	78
53	Pegado mano derecha	M. Livacic	Fujifilm S5700	78
54	Pegado mano derecha	M. Livacic	Fujifilm S5700	78
55	Pegado mano izquierda	M. Livacic	Fujifilm S5700	78
56	Pegado mano izquierda	M. Livacic	Fujifilm S5700	78
57	Pegado mano izquierda	M. Livacic	Fujifilm S5700	78
58	Pegado mano izquierda	M. Livacic	Fujifilm S5700	78
59	Estuco mano derecha	M. Livacic	Fujifilm S5700	79
60	Estuco mano izquierda	M. Livacic	Fujifilm S5700	79
61	Resultado final mano derecha	M. Livacic	Fujifilm S5700	79
62	Resultado final mano izquierda	M. Livacic	Fujifilm S5700	79

<b>N°</b>	<b>Nombre</b>	<b>Autor</b>	<b>Cámara</b>	<b>Pág.</b>
63	Reintegro cromático cabeza	M. Livacic	Fujifilm S5700	80
64	Reintegro cromático cabeza	M. Livacic	Fujifilm S5700	80
65	Reintegro cromático mano derecha	M. Livacic	Fujifilm S5700	81
66	Reintegro cromático mano izquierda	M. Livacic	Fujifilm S5700	81
67	Pegado mano a antebrazo	M. Livacic	Fujifilm S5700	81
68	Pegado mano a antebrazo	M. Livacic	Fujifilm S5700	81
69	Unión de brazo al tronco	M. Livacic	Fujifilm S5700	82
70	Unión de brazo al tronco	M. Livacic	Fujifilm S5700	82
71	Ajuste articulación	M. Livacic	Fujifilm S5700	82
72	Ajuste articulación	M. Livacic	Fujifilm S5700	82
73	Ajuste articulación	M. Livacic	Fujifilm S5700	82
74	Óxido de clavos	M. Livacic	Fujifilm S5700	83
75	Clavos sin óxido	M. Livacic	Fujifilm S5700	83
76	Aplicación impregnante	M. Livacic	Fujifilm S5700	84
77	Aplicación impregnante	M. Livacic	Fujifilm S5700	84
78	Virgen de advocación I	M. Livacic	Fujifilm S5700	86
79	Deterioro máscara cabeza	F. Montiel	Desconocida	89
80	Deterioro máscara cabeza	F. Montiel	Desconocida	89
81	Embalaje Virgen Advocación I	M. Livacic	Fujifilm S5700	90
82	Limpieza Virgen Advocación I	M. Livacic	Fujifilm S5700	92
83	Detalle Limpieza	M. Livacic	Fujifilm S5700	92
84	Remoción Oxido de clavos	M. Livacic	Fujifilm S5700	93
85	Detalle Remoción óxido	M. Livacic	Fujifilm S5700	93
86	Base candelero	M. Livacic	Fujifilm S5700	94
87	Limpieza base candelero	M. Livacic	Fujifilm S5700	94
88	Detalle limpieza base	M. Livacic	Fujifilm S5700	94
89	Resultado final limpieza base	M. Livacic	Fujifilm S5700	94
90	Tratamiento contra insectos	M. Livacic	Fujifilm S5700	95
91	Detalle Trat. Contra insectos	M. Livacic	Fujifilm S5700	96
92	Detalle Trat. Contra insectos	M. Livacic	Fujifilm S5700	96
93	Detalle Trat. Contra insectos	M. Livacic	Fujifilm S5700	96
94	Detalle Trat. Contra insectos	M. Livacic	Fujifilm S5700	96
95	Detalle Trat. Consolidación	M. Livacic	Fujifilm S5700	97

<b>N°</b>	<b>Nombre</b>	<b>Autor</b>	<b>Cámara</b>	<b>Pág.</b>
96	Detalle Trat. Consolidación	M. Livacic	Fujifilm S5700	97
97	Detalle Trat. Consolidación	M. Livacic	Fujifilm S5700	97
98	Detalle Trat. Consolidación	M. Livacic	Fujifilm S5700	97
99	Base candelero	M. Livacic	Fujifilm S5700	98
100	Detalle base candelero	M. Livacic	Fujifilm S5700	98
101	Aplicación pasta DAS	M. Livacic	Fujifilm S5700	99
102	Detalle aplicación pasta DAS	M. Livacic	Fujifilm S5700	99
103	Resultado final pasta DAS	M. Livacic	Fujifilm S5700	99
104	Resultado final pasta DAS	M. Livacic	Fujifilm S5700	99
105	Estado inicial faltante cabeza	M. Livacic	Fujifilm S5700	100
106	Estado inicial faltante cabeza	M. Livacic	Fujifilm S5700	100
107	Aplicación pasta DAS cabeza	M. Livacic	Fujifilm S5700	100
108	Aplicación pasta DAS cabeza	M. Livacic	Fujifilm S5700	100
109	Aplicación pasta DAS cabeza	M. Livacic	Fujifilm S5700	100
110	Aplicación pasta DAS cabeza	M. Livacic	Fujifilm S5700	100
111	Resultado Final estucado cabeza	M. Livacic	Fujifilm S5700	101
112	Detalle Resultado Final estucado	M. Livacic	Fujifilm S5700	101
113	Estado inicial craqueladuras rostro y nariz	M. Livacic	Fujifilm S5700	102
114	Estado inicial craqueladuras rostro y nariz	M. Livacic	Fujifilm S5700	102
115	Aplicación estuco rostro y nariz	M. Livacic	Fujifilm S5700	102
116	Aplicación estuco rostro y nariz	M. Livacic	Fujifilm S5700	102
117	Aplicación estuco rostro y nariz	M. Livacic	Fujifilm S5700	102
118	Resultado final rostro estucado rostro y nariz	M. Livacic	Fujifilm S5700	103
119	Resultado final rostro estucado rostro y nariz	M. Livacic	Fujifilm S5700	103
120	Estado inicial estucado hombros	M. Livacic	Fujifilm S5700	104
121	Estado inicial estucado hombros	M. Livacic	Fujifilm S5700	104
122	Resultado final estucado hombros	M. Livacic	Fujifilm S5700	104
123	Resultado final estucado hombros	M. Livacic	Fujifilm S5700	104
124	Estado inicial mano derecha anverso	M. Livacic	Fujifilm S5700	105
125	Estado inicial mano derecha reverso	M. Livacic	Fujifilm S5700	105
126	Estado inicial mano izquierda anverso	M. Livacic	Fujifilm S5700	105
127	Estado inicial mano izquierda reverso	M. Livacic	Fujifilm S5700	105
128	Tarugos mano derecha	M. Livacic	Fujifilm S5700	106

<b>N°</b>	<b>Nombre</b>	<b>Autor</b>	<b>Cámara</b>	<b>Pág.</b>
129	Tarugos mano derecha	M. Livacic	Fujifilm S5700	106
130	Tarugos mano derecha	M. Livacic	Fujifilm S5700	106
131	Tarugos mano derecha	M. Livacic	Fujifilm S5700	106
132	Pegado Tarugos mano derecha	M. Livacic	Fujifilm S5700	106
133	Pegado Tarugos mano derecha	M. Livacic	Fujifilm S5700	106
134	Pegado Tarugos mano derecha	M. Livacic	Fujifilm S5700	106
135	Pegado Tarugos mano derecha	M. Livacic	Fujifilm S5700	106
136	Estucado mano derecha	M. Livacic	Fujifilm S5700	107
137	Estucado mano derecha	M. Livacic	Fujifilm S5700	107
138	Resultado final mano derecha	M. Livacic	Fujifilm S5700	107
139	Resultado final mano derecha	M. Livacic	Fujifilm S5700	107
140	Reintegro cromático cuello	M. Livacic	Fujifilm S5700	108
141	Reintegro cromático dedos	M. Livacic	Fujifilm S5700	108
142	Reintegro cromático dedos	M. Livacic	Fujifilm S5700	108
143	Pegado faltante brazo derecho	M. Livacic	Fujifilm S5700	109
144	Pegado faltante brazo derecho	M. Livacic	Fujifilm S5700	109
145	Pegado faltante brazo derecho	M. Livacic	Fujifilm S5700	109
146	Pegado faltante brazo derecho	M. Livacic	Fujifilm S5700	109
147	Pegado faltante brazo derecho	M. Livacic	Fujifilm S5700	109
148	Pegado faltante brazo derecho	M. Livacic	Fujifilm S5700	109
149	Aplicación protector madera	M. Livacic	Fujifilm S5700	110
150	Aplicación protector madera	M. Livacic	Fujifilm S5700	110
151	Virgen de advocación II	M. Livacic	Fujifilm S5700	112
152	Craquelado y suciedad superficial	F. Montiel	Desconocido	114
153	Perdida de policromía	F. Montiel	Desconocido	114
154	Craquelado y suciedad	F. Montiel	Desconocido	114
155	Estructura de candelero	F. Montiel	Desconocido	114
156	Detalle Restauración Anterior cuello	M. Livacic	Fujifilm S5700	117
157	Detalle Restauración. Anterior cuello	M. Livacic	Fujifilm S5700	117
158	Detalle Restauración. Anterior mano	M. Livacic	Fujifilm S5700	117
159	Detalle Restauración. Anterior mano	M. Livacic	Fujifilm S5700	117
160	Restauración anterior cabeza	M. Livacic	Fujifilm S5700	118
161	Restauración anterior orificios de insectos	M. Livacic	Fujifilm S5700	119

<b>N°</b>	<b>Nombre</b>	<b>Autor</b>	<b>Cámara</b>	<b>Pág.</b>
162	Restauración anterior orificios de insectos	M. Livacic	Fujifilm S5700	119
163	Detalle grietas restauradas anteriormente	M. Livacic	Fujifilm S5700	119
164	Detalle grietas restauradas anteriormente	M. Livacic	Fujifilm S5700	119
165	Detalle grietas restauradas anteriormente	M. Livacic	Fujifilm S5700	119
166	Embalaje Virgen de advocación II	M. Livacic	Fujifilm S5700	120
167	Embalaje Virgen de advocación II	M. Livacic	Fujifilm S5700	120
168	Limpieza policromía Virgen de advocación II	M. Livacic	Fujifilm S5700	121
169	Limpieza policromía Virgen de advocación II	M. Livacic	Fujifilm S5700	121
170	Estado inicial óxido de clavos	M. Livacic	Fujifilm S5700	122
171	Estado inicial óxido de clavos	M. Livacic	Fujifilm S5700	122
172	Estado inicial óxido de clavos	M. Livacic	Fujifilm S5700	122
173	Estado inicial óxido de clavos	M. Livacic	Fujifilm S5700	122
174	Remoción óxido de clavos	M. Livacic	Fujifilm S5700	123
175	Remoción óxido de clavos	M. Livacic	Fujifilm S5700	123
176	Resultado final remoción óxido de clavos	M. Livacic	Fujifilm S5700	123
177	Resultado final remoción óxido de clavos	M. Livacic	Fujifilm S5700	123
178	Resultado final remoción óxido de clavos	M. Livacic	Fujifilm S5700	123
179	Resultado final remoción óxido de clavos	M. Livacic	Fujifilm S5700	123
180	Estado inicial suciedad base	M. Livacic	Fujifilm S5700	124
181	Detalle limpieza base candelero	M. Livacic	Fujifilm S5700	124
182	Detalle limpieza base candelero	M. Livacic	Fujifilm S5700	124
183	Resultado final limpieza base candelero	M. Livacic	Fujifilm S5700	124
184	Estado inicial craqueladuras rostro	M. Livacic	Fujifilm S5700	125
185	Detalle estado inicial craqueladuras rostro	M. Livacic	Fujifilm S5700	125
186	Estado inicial craqueladuras oreja	M. Livacic	Fujifilm S5700	126
187	Estado inicial craqueladuras cuello	M. Livacic	Fujifilm S5700	126
188	Estucado craqueladuras rostro	M. Livacic	Fujifilm S5700	126
189	Estucado craqueladuras rostro	M. Livacic	Fujifilm S5700	126
190	Estucado craqueladuras oreja	M. Livacic	Fujifilm S5700	126
191	Estucado craqueladuras cuello	M. Livacic	Fujifilm S5700	126
192	Resultado final aplicación de estuco	M. Livacic	Fujifilm S5700	127
193	Devaste estuco anterior dedos	M. Livacic	Fujifilm S5700	127
194	Devaste estuco anterior dedos	M. Livacic	Fujifilm S5700	127

<b>N°</b>	<b>Nombre</b>	<b>Autor</b>	<b>Cámara</b>	<b>Pág.</b>
195	Estucado dedos ambas manos anverso	M. Livacic	Fujifilm S5700	127
196	Estucado dedos ambas manos reverso	M. Livacic	Fujifilm S5700	127
197	Reintegro cromático cuello	M. Livacic	Fujifilm S5700	128
198	Reintegro cromático cuello	M. Livacic	Fujifilm S5700	128
199	Resultado final reintegro cromático cuello	M. Livacic	Fujifilm S5700	128
200	Reintegro cromático dedos	M. Livacic	Fujifilm S5700	129
201	Reintegro cromático dedos	M. Livacic	Fujifilm S5700	129
202	Resultado final reintegro cromático dedos	M. Livacic	Fujifilm S5700	129
203	Tratamiento contra insectos de la madera	M. Livacic	Fujifilm S5700	130
204	Tratamiento contra insectos de la madera	M. Livacic	Fujifilm S5700	130
205	Tratamiento contra insectos de la madera	M. Livacic	Fujifilm S5700	130
206	Tratamiento contra insectos de la madera	M. Livacic	Fujifilm S5700	130
207	Consolidación de la madera	M. Livacic	Fujifilm S5700	131
208	Consolidación de la madera	M. Livacic	Fujifilm S5700	131
209	Consolidación de la madera	M. Livacic	Fujifilm S5700	131
210	Consolidación de la madera	M. Livacic	Fujifilm S5700	131
211	Aplicación de estuco orificios y grietas madera	M. Livacic	Fujifilm S5700	132
212	Aplicación de estuco orificios y grietas madera	M. Livacic	Fujifilm S5700	132
213	Aplicación de estuco orificios y grietas madera	M. Livacic	Fujifilm S5700	132
214	Aplicación de estuco orificios y grietas madera	M. Livacic	Fujifilm S5700	132
215	Resultado final aplicación de estuco madera	M. Livacic	Fujifilm S5700	133
216	Resultado final aplicación de estuco madera	M. Livacic	Fujifilm S5700	133
217	Resultado final aplicación de estuco madera	M. Livacic	Fujifilm S5700	133
218	Resultado final aplicación de estuco madera	M. Livacic	Fujifilm S5700	133
219	Aplicación protector impregnante madera	M. Livacic	Fujifilm S5700	134
220	Aplicación protector impregnante madera	M. Livacic	Fujifilm S5700	134
221	Microfotografía, muestra I, San Antonio	M. Monasterio	Canon EOS	137
222	Microfotografía, muestra I, San Antonio	M. Monasterio	Canon EOS	137
223	Microfotografía, muestra I, San Antonio	M. Monasterio	Canon EOS	137
224	Microfotografía, muestra I, San Antonio	M. Monasterio	Canon EOS	137
225	Microfotografía, muestra I, San Antonio	M. Monasterio	Canon EOS	137
226	Microfotografía, muestra II, San Antonio	M. Monasterio	Canon EOS	139
227	Microfotografía, muestra II, San Antonio	M. Monasterio	Canon EOS	139

<b>N°</b>	<b>Nombre</b>	<b>Autor</b>	<b>Cámara</b>	<b>Pág.</b>
228	Microfotografía, muestra II, San Antonio	M. Monasterio	Canon EOS	139
229	Microfotografía, muestra II, San Antonio	M. Monasterio	Canon EOS	139
230	Microfotografía, muestra II, San Antonio	M. Monasterio	Canon EOS	139
231	Microfotografía, muestra III, San Antonio	M. Monasterio	Canon EOS	141
232	Microfotografía, muestra III, San Antonio	M. Monasterio	Canon EOS	141
233	Microfotografía, muestra III, San Antonio	M. Monasterio	Canon EOS	141
234	Microfotografía, muestra III, San Antonio	M. Monasterio	Canon EOS	141
235	Microfotografía, muestra III, San Antonio	M. Monasterio	Canon EOS	141
236	San Antonio, fotografía Luz UV	M. Livacic	Fujifilm S5700	143
237	Fotografía UV cabeza San Antonio	M. Livacic	Fujifilm S5700	143
238	Fotografía UV cabeza San Antonio	M. Livacic	Fujifilm S5700	143
239	Fotografía UV mano izquierda San Antonio	M. Livacic	Fujifilm S5700	143
240	Fotografía UV mano izquierda San Antonio	M. Livacic	Fujifilm S5700	143
241	Fotografía UV mano derecha San Antonio	M. Livacic	Fujifilm S5700	144
242	Fotografía UV mano derecha San Antonio	M. Livacic	Fujifilm S5700	144
243	Fotografía UV Rostro San Antonio	M. Livacic	Fujifilm S5700	145
244	Fotografía UV Superior cabeza San Antonio	M. Livacic	Fujifilm S5700	145
245	Fotografía UV posterior cabeza San Antonio	M. Livacic	Fujifilm S5700	145
246	Fotografía UV mano derecha San Antonio	M. Livacic	Fujifilm S5700	146
247	Fotografía UV mano derecha San Antonio	M. Livacic	Fujifilm S5700	146
248	Fotografía UV mano izquierda San Antonio	M. Livacic	Fujifilm S5700	146
249	Fotografía UV mano izquierda San Antonio	M. Livacic	Fujifilm S5700	146
250	Tipo de madera tronco San Antonio	M. Livacic	Fujifilm S5700	147
251	Tipo de madera brazos San Antonio	M. Livacic	Fujifilm S5700	148
252	Tipo de madera brazos San Antonio	M. Livacic	Fujifilm S5700	148
253	Tipo de madera listones San Antonio	M. Livacic	Fujifilm S5700	148
254	Tipo de madera antebrazos San Antonio	M. Livacic	Fujifilm S5700	148
255	Tipo de madera base San Antonio	M. Livacic	Fujifilm S5700	149
256	Tipos de maderas San Antonio	M. Livacic	Fujifilm S5700	149
257	Restauración Final San Antonio de Padua	M. Livacic	Fujifilm S5700	150
258	Restauración Final San Antonio de Padua	M. Livacic	Fujifilm S5700	150
259	Restauración Final San Antonio de Padua	M. Livacic	Fujifilm S5700	150
260	Restauración Final San Antonio de Padua	M. Livacic	Fujifilm S5700	150

<b>N°</b>	<b>Nombre</b>	<b>Autor</b>	<b>Cámara</b>	<b>Pág.</b>
261	Restauración Final San Antonio de Padua	M. Livacic	Fujifilm S5700	151
262	Restauración Final San Antonio de Padua	M. Livacic	Fujifilm S5700	151
263	Microfotografía, muestra I, Virgen advocación I	M. Monasterio	Canon EOS	153
264	Microfotografía, muestra I, Virgen advocación I	M. Monasterio	Canon EOS	153
265	Microfotografía, muestra I, Virgen advocación I	M. Monasterio	Canon EOS	153
266	Microfotografía, muestra I, Virgen advocación I	M. Monasterio	Canon EOS	153
267	Microfotografía, muestra I, Virgen advocación I	M. Monasterio	Canon EOS	153
268	Microfotografía, muestra II, Virgen advocación I	M. Monasterio	Canon EOS	154
269	Microfotografía, muestra II, Virgen advocación I	M. Monasterio	Canon EOS	154
270	Microfotografía, muestra II, Virgen advocación I	M. Monasterio	Canon EOS	154
271	Microfotografía, muestra II, Virgen advocación I	M. Monasterio	Canon EOS	154
272	Fotografía luz Uv, rostro Virgen advocación I	M. Livacic	Fujifilm S5700	155
273	Fotografía luz Uv, rostro Virgen advocación I	M. Livacic	Fujifilm S5700	155
274	Fotografía luz Uv, cuello Virgen advocación I	M. Livacic	Fujifilm S5700	156
275	Fotografía luz Uv, cuello Virgen advocación I	M. Livacic	Fujifilm S5700	156
276	Fotografía luz Uv, mano izquierda Virgen adv. I	M. Livacic	Fujifilm S5700	156
277	Fotografía luz Uv, mano derecha Virgen adv. I	M. Livacic	Fujifilm S5700	156
278	Fotografía luz Uv, ambas manos Virgen adv. I	M. Livacic	Fujifilm S5700	156
279	Fotografía luz Uv, rostro frontal Virgen adv. I	M. Livacic	Fujifilm S5700	157
280	Fotografía luz Uv, post. Cabeza Virgen adv. I	M. Livacic	Fujifilm S5700	157
281	Fotografía luz Uv, rostro vista der. Virgen adv. I	M. Livacic	Fujifilm S5700	157
282	Fotografía luz Uv, rostro vista izq. Virgen adv. I	M. Livacic	Fujifilm S5700	157
283	Fotografía luz Uv, manos Virgen adv. I	M. Livacic	Fujifilm S5700	158
284	Fotografía luz Uv, detalle manos Virgen adv. I	M. Livacic	Fujifilm S5700	158
285	Fotografía madera tronco, Virgen advocación I	M. Livacic	Fujifilm S5700	159
286	Fotografía madera listones, Virgen advocación I	M. Livacic	Fujifilm S5700	159
287	Fotografía madera base, Virgen advocación I	M. Livacic	Fujifilm S5700	159
288	Fotografía madera brazo derecho, Virgen adv. I	M. Livacic	Fujifilm S5700	160
289	Fotografía madera brazo izq. Virgen adv. I	M. Livacic	Fujifilm S5700	160
290	Restauración Final Virgen de Advocación I	M. Livacic	Fujifilm S5700	161
291	Restauración Final Virgen de Advocación I	M. Livacic	Fujifilm S5700	161
292	Restauración Final Virgen de Advocación I	M. Livacic	Fujifilm S5700	161

<b>N°</b>	<b>Nombre</b>	<b>Autor</b>	<b>Cámara</b>	<b>Pág.</b>
293	Microfotografía, muestra I, Virgen advocación II	M. Livacic	Fujifilm S5700	162
294	Microfotografía, muestra I, Virgen advocación II	M. Livacic	Fujifilm S5700	162
295	Microfotografía, muestra I, Virgen advocación II	M. Livacic	Fujifilm S5700	162
296	Microfotografía, muestra I, Virgen advocación II	M. Livacic	Fujifilm S5700	162
297	Microfotografía, muestra I, Virgen advocación II	M. Livacic	Fujifilm S5700	162
298	Fotografía Uv rostro y cuello Virgen adv. II	M. Livacic	Fujifilm S5700	163
299	Fotografía Uv rostro y cuello Virgen adv. II	M. Livacic	Fujifilm S5700	163
300	Fotografía Uv rostro y cuello Virgen adv. II	M. Livacic	Fujifilm S5700	163
301	Fotografía Uv rostro y cuello Virgen adv. II	M. Livacic	Fujifilm S5700	163
302	Fotografía Uv cabeza Virgen adv. II	M. Livacic	Fujifilm S5700	164
303	Fotografía Uv cabeza Virgen adv. II	M. Livacic	Fujifilm S5700	164
301	Fotografía Uv mano izquierda Virgen adv. II	M. Livacic	Fujifilm S5700	164
305	Fotografía Uv mano izquierda Virgen adv. II	M. Livacic	Fujifilm S5700	164
306	Fotografía Uv mano derecha Virgen adv. II	M. Livacic	Fujifilm S5700	164
307	Fotografía Uv mano derecha Virgen adv. II	M. Livacic	Fujifilm S5700	164
308	Fotografía luz Uv, rostro frontal Virgen adv. II	M. Livacic	Fujifilm S5700	165
309	Fotografía luz Uv, post. Cabeza Virgen adv. II	M. Livacic	Fujifilm S5700	165
310	Fotografía luz Uv, rostro vista der. Virgen adv. II	M. Livacic	Fujifilm S5700	165
311	Fotografía luz Uv, rostro vista izq. Virgen adv. II	M. Livacic	Fujifilm S5700	165
312	Fotografía luz Uv, mano derecha Virgen adv. II	M. Livacic	Fujifilm S5700	166
313	Fotografía luz Uv, mano izquierda Virgen adv. II	M. Livacic	Fujifilm S5700	166
314	Tipo de madera tronco Virgen de advocación II	M. Livacic	Fujifilm S5700	167
315	Tipo madera listones Virgen de advocación II	M. Livacic	Fujifilm S5700	167
316	Tipo madera listones Virgen de advocación II	M. Livacic	Fujifilm S5700	167
317	Tipo madera base Virgen de advocación II	M. Livacic	Fujifilm S5700	167
318	Restauración Final Virgen de Advocación II	M. Livacic	Fujifilm S5700	168
319	Restauración Final Virgen de Advocación II	M. Livacic	Fujifilm S5700	168
320	Restauración Final Virgen de Advocación II	M. Livacic	Fujifilm S5700	168
321	Rostro San Antonio, antes de restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	169
322	Rostro San Antonio, después de restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	169
323	Mano der. San Antonio, antes restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	169
324	Mano der. San Antonio, después restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	169
325	Mano izq. San Antonio, antes restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	169

<b>N°</b>	<b>Nombre</b>	<b>Autor</b>	<b>Cámara</b>	<b>Pág.</b>
326	Mano izq. San Antonio, después restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	169
327	Base San Antonio, antes de restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	170
328	Base San Antonio, después de restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	170
329	Candelero San Antonio, antes de restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	170
330	Candelero San Antonio, después restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	170
331	Recepción San Antonio	M. Livacic	Fujifilm S5700	171
332	Restauración finalizada San Antonio	M. Livacic	Fujifilm S5700	171
333	Rostro y cuello Virgen Adv. I antes restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	171
334	Rostro y cuello Virgen Adv. I desp. restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	171
335	Grieta rostro Virgen Adv. I antes restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	172
336	Grieta rostro Virgen Adv. I desp. restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	172
337	Manos Virgen Adv. I antes restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	172
338	Manos Virgen Adv. I después restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	172
339	Base Virgen Adv. I antes restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	172
340	Base Virgen Adv. I después restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	172
341	Candelero Virgen Adv. I antes restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	173
342	Candelero Virgen Adv. I después restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	173
343	Recepción Virgen de Advocación I	M. Livacic	Fujifilm S5700	173
344	Restauración finalizada Virgen de Advocación I	M. Livacic	Fujifilm S5700	173
345	Rostro Virgen Adv. II antes restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	174
346	Rostro Virgen Adv. II después restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	174
347	Manos Virgen Adv. II antes restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	174
348	Manos Virgen Adv. II después restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	174
349	Base Virgen Adv. II antes restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	174
350	Base Virgen Adv. II después restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	174
351	Candelero Virgen Adv. II antes restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	175
352	Candelero Virgen Adv. II después restauración	M. Livacic	Fujifilm S5700	175
353	Recepción Virgen de Advocación II	M. Livacic	Fujifilm S5700	175
354	Restauración finalizada Virgen de Advocación II	M. Livacic	Fujifilm S5700	175

## RESUMEN

La presente memoria tiene por objeto desarrollar un trabajo de conservación y restauración diseñado para la intervención de tres imágenes de la Escuela de Santería Chilense SXIX, pertenecientes actualmente a la colección permanente del Museo Municipal de Castro, cuyo Director es el Sr. Felipe Montiel.

Las imágenes corresponden a una escultura de candelero de San Antonio de Padua, y dos Vírgenes de Advocación, también de candelero y realizadas en distintos soportes, todas ellas de autores anónimos. Las que se encuentran en distintos estados de deterioro, por lo que se realizará una metodología de intervención distinta para cada una de ellas, considerando estos aspectos y las patologías que pudieran presentar.

En relación al trabajo teórico de la presente memoria, debo señalar que ésta está basada en los criterios definidos por Césare Brandi y Salvador Muñoz Viñas, a través de ambos autores, se realizará una propuesta restaurativa, que una los criterios tradicionales del primero con la mirada más contemporánea del segundo, el que a mí modo de ver, complementa y actualiza la visión tradicional del restauro instalada por C. Brandi.

Dicho esto debo precisar que no es que Muñoz Viñas, haga un planteamiento diametralmente opuesto al de Brandi, dejando de lado las investigaciones y teorías anteriores, sino que refresca y amplía su mirada tradicional, incluyendo en su Teoría Contemporánea de la Restauración el interés de, por ejemplo, la comunidad como parte fundamental de la decisión respecto de los proceso de intervención; y sitúa además a la obra, como un objeto “vivo”, que jamás deja de transformarse, dejando atrás la impresión de que la obra de arte como tal, estaba supeditada al momento de creación de ella por manos del artista y que luego de ello cualquier variación que tuviera, incluso, sin que ésta implicara un deterioro evidente, sería parte de “lo ajeno” de la misma.

En relación a lo anteriormente descrito, en los siguientes capítulos, se desarrollará una contextualización de las obras a restaurar, se las situará en su

contexto histórico y procedencia geográfica; se realizará un diagnóstico clínico para determinar su estado de conservación actual y se determinarán las posibles medidas necesarias para que la restauración realizada perdure “el mayor tiempo posible”.

Será necesario para ello considerar el contexto actual de las Obras, las que son objetos de Museo y a su vez son objetos de culto. Se realizarán análisis científicos, para establecer tanto la materialidad de la que están compuestas, como los posibles problemas que pueda presentar tanto su estructura como su capa pictórica.

Finalmente se entregarán algunas recomendaciones a modo de propuesta de conservación más apropiada para las imágenes, incluyendo indicaciones con las que, en adelante, la institución museal donde se encuentran expuestas, podrá mantenerlas en un óptimo estado de conservación, el que se define como la acción o efecto de permitir que un elemento logre un buen estado para su permanencia. Éste es el fin principal de la acción Patrimonial<sup>1</sup>.

Esta memoria considerará también los conceptos que funcionan como ejes centrales de la obra, ellos son “evangelización”, “religiosidad”, “devoción”, etc, y establecerá de qué manera, forman parte hoy de su Patrimonio<sup>2</sup>, siglos después de su creación y en un contexto sociocultural diferente al que fueron creados.

---

<sup>1</sup>Berg Costa, Lorenzo “Restauración de Iglesias de Chiloé” Pág 140.

<sup>2</sup>Berg Costa, Lorenzo, define Patrimonio como: *Todo aquello tangible o intangible que hereda un grupo humano y se le confiere un valor adquiriendo la condición de un bien cultural o natural.*” Restauración de Iglesias de Chiloé”, Pág141.

## 1. INTRODUCCIÓN: Restauración de Imaginería Religiosa

*...Los objetos de Restauración no son primordialmente útiles, ni siquiera objetos memorables, son más bien objetos rememoradores.<sup>3</sup>*

### **1.1 Consideraciones Generales**

Para referirnos a un objeto u obra de arte, de ahí objeto u obra con la categoría de “Objeto de restauración”, debemos considerar que éste ha sido testigo de grandes transformaciones a lo largo de su historia, y por tanto, ha debido ser enfrentada a enfoques y apreciaciones disímiles, así como también en algunos casos, a procesos restaurativos que han intentado, de mejor o peor forma, conservarla el “mayor” tiempo posible, para que a través de éste puedan evocarnos memoranzas de tiempos pasados, muchas veces mejores. En éste sentido la actividad de conservación consistirá en adoptar medidas para que un bien determinado experimente el menor número de alteraciones durante el mayor tiempo posible<sup>4</sup>.

Antes de iniciar un análisis estético de las imágenes a Restaurar, hay que comenzar por mencionar parte de la historia y, por supuesto, génesis de éstas imágenes, cómo surgieron, bajo qué contexto e intensidad aparente fueron creadas y cómo es que aún hoy, casi dos siglos después, siguen siendo fundamentales para la comprensión de una cultura, aún no acabada de estudiar y comprender, como lo es la cultura del pueblo de Chiloé.

Comenzaré este apartado, citando al Sr. Felipe Montiel Vera, Director del Museo Municipal de Castro, quien en su texto “Chiloé y su Patrimonio”<sup>5</sup> nos contextualiza a grandes rasgos, respecto de la historia de la isla, desde que se tiene registro histórico de quienes la habitaron en sus primeros tiempos, él relata que los primeros pobladores que habitaron el archipiélago lo hicieron hace más de 6.200 años, tanto los Chonos o Waitecas y los Huilliches o Veliches de

---

<sup>3</sup>Muñoz Viñas, Salvador; “Teoría Contemporánea de la Restauración”; Pág. 55.

<sup>4</sup>Muñoz Viñas, Salvador; “Teoría Contemporánea de la Restauración”; Pág. 18.

<sup>5</sup> Montiel Vera, Felipe; “Chiloé y su Patrimonio” Pág 9.

Chiloé, se encontraban ahí antes de la llegada de los europeos. También señala que la primera tripulación española en avistar Chiloé fue la de Alonso de Camargo en el año 1540, luego exploran el archipiélago Francisco de Ulloa en 1553 y Francisco Cortés Ojea el año 1557.

En relación a la conquista de la isla nos cuenta que Martín Ruíz de Gamboa y Avendaño, inicia la conquista de Chiloé en 1567, fundando la ciudad de Castro y bautizando la Provincia como Nueva Galicia, nombre que no prosperó y se continuó hablando de “Chiloé”. Cabe destacar que en relación al nombre de la isla, Oreste Plath<sup>6</sup>, señala que el origen de la voz Chiloé, el que podría estar en la palabra *Chilli* o *Chili*, como los aborígenes de la zona llamaban en esos tiempos al País; otros aseguran que podría venir de *Chille*, gaviota y de *hue*, lugar y que significaría “Lugar de Gaviotas”, por ello la verdadera escritura de Chiloé, sería Chil-hue, que pronunciado por los isleños sonaría “*Chilhué*”, lo que finalmente se tradujo a la escritura Chiloé. También destaca en su texto, que el gentilicio de Chiloé es “chiloense” y no Chilote, como por lo general nos referimos al hablar de la gente de Chiloé, ya que este último término, sería una forma despectiva de referirse a dichas personas, el que lamentablemente se ha generalizado y ha terminado por imponerse como la aparente forma correcta de referirnos a los nacidos en Chiloé.

Continuando a modo general, con parte de la historia de Chiloé, quisiera mencionar que durante el siglo XVII, la isla fue acosada por piratas y corsarios europeos, especialmente holandeses como Baltazar de Cordes y Hendrick Brouwer, los cuales invadieron sucesivamente el archipiélago asaltando la ciudad de Castro, en el año 1600 y 1643 respectivamente, siendo derrotados y expulsados del archipiélago.

En el siglo XVIII, uno de los hitos más importantes fue la fundación del puerto de San Carlos, actual Ancud, acción desarrollada en el año 1768 por el Gobernador Carlos de Beranger. Además, realizó el traspaso de la administración del Gobierno Real de Chiloé al Virreinato del Perú.

---

<sup>6</sup>Plath, Oreste, “Arte Tradicional de Chiloé”, Pág 6.

Es importante conocer estos datos, para comprender mejor cómo fue que en éste contexto de permanente inestabilidad, Chiloé forjó su cultura y al mismo tiempo sirvió como foco de irradiación del cristianismo a través de misioneros y navegantes de la cultura hispánica.

Recién en 1826 el archipiélago es anexado al Estado de Chile, luego de sucesivas campañas militares. El 19 de Enero de 1826, se firmó el Tratado de Tantauco, mediante el cual los territorios de Chiloé y sus habitantes pasaron a formar parte del Estado chileno. En éste tratado de 13 artículos, se estableció, entre otras cosas, que los habitantes del archipiélago pasarían a ser chilenos con los derechos y obligaciones que ello implicaba, que serían respetados todos sus bienes y propiedades, y que debían entregar al ejército chileno sus armas municiones y distintivo.<sup>7</sup>

Luego de éste paneo general en relación a la Historia de Isla y al origen de su nombre, es que podemos hacernos una idea de lo complejo de su historia y del por qué Chiloé, de cierto modo quedó excluida de manera manifiesta de muchos de los avances del progreso que ocurrían en el continente. Aunque debo señalar que éste mismo aislamiento, fue el que como contraparte le ha otorgado a Chiloé un sello diferenciador característico.

Hablando específicamente de la imaginería chiloense, hay que precisar que ésta tiene sus orígenes en las enseñanzas de los padres de la Compañía de Jesús, los que si bien fueron expulsados de la región en el año 1767, fueron los que tuvieron a su cargo prácticamente toda la evangelización de Chiloé. Posterior a ello, llegaron los padres Franciscanos, quienes continuaron con la creación de estas imágenes hieráticas, erguidas, solemnes, únicas en su tipo y confección, las que se diferencian notablemente en el estilo y en las características a la santería del norte de Quito, de España y Cuzco. Ellos hicieron “Misiones Circulares” una vez al año, donde en cada isla a la que llegaban, nombraban a un Patrono, que era una persona quien era muy devota y que cuidaba de las imágenes; finalizada la misión los padres Franciscanos

---

<sup>7</sup>[http://chiloe1826.cl/?1826\\_nota=tratado-de-tantauco](http://chiloe1826.cl/?1826_nota=tratado-de-tantauco)

acompañan a los patronos, quienes llevaban su imagen, hasta el siguiente pueblo, en el que se la entregaban a los nuevos patronos del pueblo.

Lo anterior muestra la gran devoción del pueblo de Chiloé, quienes basan prácticamente toda su vida en torno a la Fe, siendo una prueba de ello el hecho de que las iglesias, son el centro de toda actividad de los pueblos en la Isla. Así es como las capillas pertenecen a los feligreses y no al obispado, pues su construcción se basó en el aporte de materiales y mano de obra de los vecinos y no de la Iglesia; ellos crearon estas iglesias a modo de una adaptación terrestre de la carpintería náutica. Destaca en la construcción de las Iglesias, el hecho de que se debieron superar las restricciones que puso el aislamiento geográfico y la escasez de materiales. Con todo ello crearon construcciones cuyo sello característico es la torre central que sirve de punto de referencia para los navegantes, en las más antiguas encontramos la utilización de tarugos de madera durísima (Luma o Tepu), debido a la escasez y alto costo de los clavos metálicos. Dentro de ellas, son los retablos lo más valioso del interior de los templos. Iglesia y Retablo, tienen como punto focal al Santo Patrono, el que es muy importante en la comunidad. Cabe señalar que la exposición de las imágenes chilotas tuvo varios detractores, principalmente curas que las consideraban imperfectas, indecentes, que no excitaban la devoción y veneración de los fieles, las encontraban defectuosas e indignas para el culto.

De todas las influencias mencionadas, es que la imaginería chilense, habría formado el carácter mestizo de sus imágenes, las que muestran constantes de estilización y hieratismo, particularidades estilísticas anacrónicas que persistieron hasta la desaparición de los santeros durante el segundo tercio del SXIX. Pese a ello el uso y veneración de las imágenes locales se ha mantenido en la Isla, donde es posible encontrar aún hoy la persistencia del culto a las imágenes como un rasgo cultural, sin embargo su fabricación se extinguió.

## **1.2 Contexto Geográfico**

El Territorio de Chiloé pertenece a la Región de Los Lagos y se emplaza entre los 42° y 43° de Latitud y 75° y 73° de Longitud Sur, entre el Canal de Chacao y

el Golfo de Corcovado, y entre los 73° y 74°15' Oeste. Formado por más de 40 islas, con una extensión de 9.180 kms<sup>2</sup>. La Isla Grande de Chiloé posee una superficie de 8.300 kms<sup>2</sup>, tiene una configuración de unos 250 kms de largo y un ancho promedio de 50 kms. Se encuentra separada del continente por el Canal de Chacao.<sup>8</sup> Administrativamente corresponde a la provincia del mismo nombre y se encuentra a una distancia de 87.99 kilómetros al Sur de la Capital regional Puerto Montt. El Territorio de Chiloé es un archipiélago formado por más de treinta islas, con una extensión de 9.181 kms<sup>2</sup>, la Isla Grande tiene una longitud de 180 Kms de norte a sur.

El Territorio, se encuentra dividido en diez comunas: Castro, la capital provincial, Ancud, Quellón, Chonchi, Quinchao, Quemchi, Dalcahue, Queilen, Puqueldón y Curaco de Vélez. Quellón posee el territorio más extenso con, aproximadamente, un 35% del total provincial; le siguen Ancud con un 19%, Chonchi con un 15% y Dalcahue con un 13% de participación en el territorio de la Provincia. En el otro extremo, Curaco de Vélez, Puqueldón y Quinchao, son en ese orden las más pequeñas territorialmente, y su área, en conjunto, alcanza a sólo un 4% aproximado de la superficie física total de Chiloé.<sup>9</sup>



<sup>8</sup> Montiel, Felipe “Chiloé y su Patrimonio” Pág 8.

<sup>9</sup><http://www.gobernacionchiloe.gov.cl/geografia/>

En relación al clima de la Isla puedo señalar que éste es templado, marítimo y lluvioso, con temperaturas medias de unos 10° C. Hay precipitaciones durante todo el año. Los meses más lluviosos son entre mayo y agosto, donde cae casi la mitad de la lluvia recibida durante el año. Considerando lo anterior, podemos inferir que el tema de la humedad a la que están expuestas las obras en general en la isla es bastante alto, y al ser en su gran parte objetos realizados en madera, hay que tener especial cuidado al momento de tratar éste tema, pues un factor relevante y necesario de tener en consideración con respecto a la Isla de Chiloé.

En relación a los recursos naturales de la Isla Grande de Chiloé, de la que la ciudad de Castro es su capital, hay que señalar que ésta es un área que se distingue por su exclusiva biodiversidad al ser el hogar de muchas especies de fauna endémica, mucha de la cual se encuentra protegida. Uno de los recursos naturales más importantes de Chiloé es el bosque nativo, el que está en la categoría “*siempreverde*”, en relación a su riqueza de flores y a que poseen hojas perennes, es decir que no caen en otoño. *El bosque cubre la cadena montañosa costera y extensas áreas de lomajes en las costa este de la isla. El Catastro Vegetacional realizado por FAO y CONAMA en el año 1999, señala que el 67% de la superficie de la isla se encuentra cubierta con bosque, y de este sólo el 0.05% corresponde a especies exóticas.*<sup>10</sup>La especie más característica de este tipo forestal es el Ciprés de las Guaitecas (*Pilgerodendrum uvifera*) y el Alerce (*Fitzroya Cupresoides*). Ambas especies son altamente valoradas por la calidad de su madera y han sido ampliamente explotadas, si bien en Castro son escasas, producto de la deforestación de los bosques, relativos a la ocupación de terrenos para actividades agrícolas en los últimos tiempos, pese a ello encontramos fuertemente estas especies en los trabajos escultóricos tanto de San Antonio de Padua como de ambas Vírgenes de advocación, ya que en su confección encontramos ambas maderas, de forma predominante, tanto ciprés, en el caso de ambas vírgenes y ciprés y alerce en el caso de San Antonio de Padua son predominantes como materiales de confección, lo que es coherente

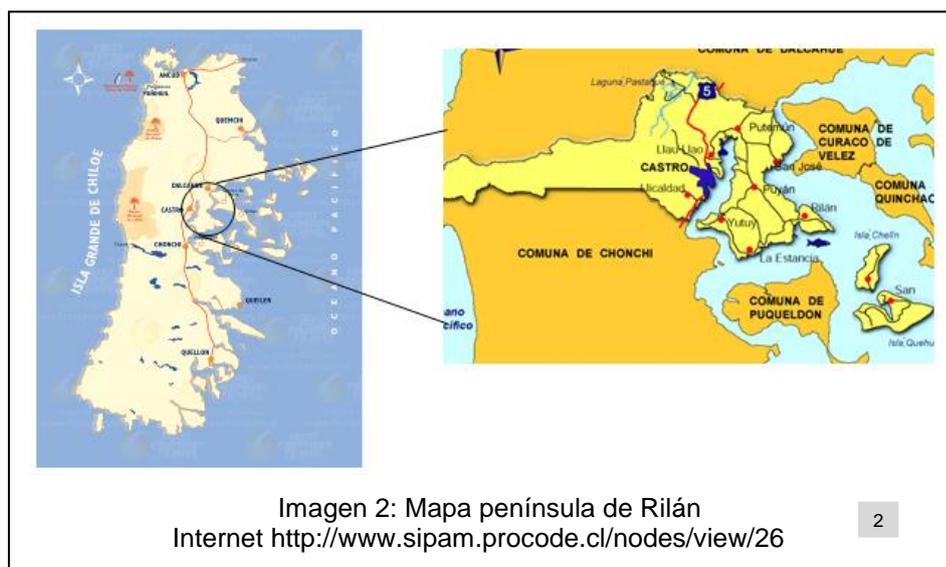
---

<sup>10</sup> Centro de Educación y Tecnología Chiloé, “Actualización Línea Base Chiloé” Pág 12.

con la abundancia y relevancia de ambas especies de árboles, para los habitantes de Chiloé.

Refiriéndonos específicamente a Castro, que es la ciudad en la que se encuentra en Museo Municipal de Castro y por tanto es la ciudad donde están en exposición permanente las obras tratadas en esta memoria, quisiera señalar que esta ciudad pertenece a la península de Rilán, la que está rodeada por el canal de Castro, el que es la vía marítima por la que se puede acceder a la capital. Como actividades principales de la península están la agrícola y la pesquera.

La península de Rilán está parcialmente separada del resto de la Isla Grande por el fiordo de Castro y el Canal Dalcahue la separa de la isla Quinchao. Tiene una superficie aproximada de 100 km<sup>2</sup> y su mayor ancho, unos 18 km, se encuentra entre las puntas de Peuque y Aguantao.



La principal actividad que se desarrolla en el territorio es la agricultura, la cual se realiza mediante cultivos tradicionales como papas, trigo y hortalizas destinadas a comercialización, y la producción de ganado ovino y bovino. Entre estos rubros, la actividad dominante es la ganadería, principalmente vacuno (carne y leche) y ganado menor como ovejas para carne y lana.

El cultivo de la papa es tan importante en Rilán, como en todas las localidades campesinas de Chiloé, pero en ésta localidad posee fuertes

componentes tradicionales. El ciclo de la luna y el mar son fundamentales para la siembra y recolección de cultivos en la zona, por ejemplo el mejor momento para sembrar es con luna llena y marea alta. Se debe mencionar que la cercanía al mar produce un efecto moderador del clima, permitiendo la siembra temprana.

Hablando de la producción animal, se puede destacar que son muy importantes ovinos, porcinos, vacunos y aves. También como ya fue señalado anteriormente es muy relevante el uso tanto de la tierra como el mar, por lo que es también fundamental en la dieta la pesca y recolección de mariscos y algas, los que hacen que en esta zona sea de gran relevancia tanto la agricultura como el uso del bordemar. Lamentablemente en los últimos años, esta actividad se ha visto restringida por la instalación de salmoneras que limitan los territorios donde pueden circular los lugareños y pueden realizar las actividades de recolección señaladas, incorporándose así nuevas tecnologías las que intentan convivir con las tecnologías tradicionales de los habitantes.

*En la actualidad en estos sectores convive un sistema de vida campesino tradicional con un sector industrial conformado por centros de cultivo de salmónidos y de mitílidos que están absorbiendo un porcentaje importante de mano de obra joven de estos sectores y generando un impacto en los estilos de vida de estas nuevas generaciones.<sup>11</sup>*

Cabe mencionar que pese a todos los aportes de la “modernización” y la instalación de nuevas empresas en la zona, la artesanía sigue siendo una actividad fundamental y apegada a las tradiciones. Encontramos que las mujeres mantienen la tradición del telar chilote, el trabajo de la cestería. Asociados a estos oficios se encuentra el desarrollo de las artesanas textiles y tejedoras de canastos, quienes aprendieron generación tras generación, y aprendieron todo ello probablemente de sus madres, tías o abuelas.

---

<sup>11</sup> Centro de Educación y Tecnología Chiloé, “Actualización Línea Base Chiloé” Pág33.

### **1.3 Contexto Artístico**

Para poder comprender una obra, debemos intentar conocer la mayor información respecto no sólo de ella, sino que debemos hacer lo posible por conocer la mayor cantidad de información respecto de su historia, la que comprende no sólo el momento en el que ésta fue creada, ni sólo la historia de su artista creador, si es que éste fuera conocido, sino que debemos entender más allá de ese momento; debemos entender los procesos históricos que la precedieron, para poder hacer un panorama general, que de contexto a las razones en las que “nació” la obra. Por ello es que, en una primera instancia, iniciaré éste apartado con la definición de lo que es la Escultura, según la Real Academia Española<sup>12</sup>, se define Escultura como:

1. f. Arte de modelar, tallar o esculpir en barro, piedra, madera, etc., figuras de bulto.
2. f. Obra hecha por el escultor.
3. f. Fundición o vaciado que se forma en los moldes de las esculturas hechas a mano.

De acuerdo a las tres acepciones entregadas en la definición de Escultura, podemos decir que ésta es una expresión artística, que puede encontrarse como manifestación del arte desde las culturas prehistóricas hasta nuestros días, puedo señalar también que requiere de la habilidad de un artista escultor que la desarrolle y que se hacen a mano, por lo que cada una posee una singularidad única.

La Escultura propiamente tal, ha pasado a través del tiempo por varias fases funcionales, las que podemos clasificar de alguna forma en su carácter utilitario con un carácter mágico-ritual, también ha poseído un carácter ornamental, donde se han creado cosas que más bien tiene una función menor y también ha sido una forma de materializar y perpetuar la exaltación tanto de deidades como de personajes históricos, gobernantes, generales, personajes mitológicos, etc.

---

<sup>12</sup><http://dle.rae.es/?id=GMzUs2l>

En relación a la Escultura religiosa, podemos señalar, que ésta jugó un rol fundamental en la evangelización de las culturas precolombinas, ya que a través de éstas imágenes, las primeras congregaciones religiosas, pudieron transmitir sus enseñanzas y creencias.

Remontándonos en la Historia, encontramos como uno de los primeros hallazgos escultóricos a las llamadas vírgenes prehistóricas, las que fueron talladas en piedra y cumplían una función ritual, más que la exaltación del goce estético, estas figuras humanas femeninas de piedra, muestran una gran exuberancia la que se relacionó con una exaltación a la fertilidad; se entregaban como ofrendas a la tierra y desde ahí se intentaba asegurar una buena cosecha, cumpliendo de esta manera una función mágico-ritual.

La escultura ha sido relevante a lo largo de la historia como una forma de exaltar a los dioses y gobernantes, por lo que además de un fin estético, muchas veces ha estado también ligada a fines políticos y religiosos. Desde la antigüedad encontramos manifestaciones de aquello, donde el arte muchas veces ha estado al servicio de “un bien mayor” transmitiendo un mensaje que va mucho más allá de la mera apreciación estética de la obra.

La Religión, por ejemplo, es una de esos “bienes mayores” de los que el arte ha estado al servicio y del que se ha valido para difundir su mensaje y enseñanzas a los pueblos. De ahí que en sus distintas manifestaciones, pintura, escultura, música, danza, etc han sido utilizados para ello.

Hablando específicamente de la Escultura Religiosa de la Isla de Chiloé, podemos señalar que es una manifestación que nace con el fin de evangelizar a los habitantes de la zona, los que al entrar en contacto con los “colonizadores” españoles, se empapan, sin mayor resistencia, de las creencias que ellos les inculcaron. Es relevante mencionar que Chiloé no fue conquistado a través de la fuerza, sino que experimentó una época de reconocimiento seguida por una toma de posesión efectuada sin derramamiento de sangre, la que se dio de forma pacífica, quizás por ello es que los habitantes de la zona, no opusieron mayor resistencia a las nuevas formas y creencias traídas por los colonizadores,

quienes “invadieron” de una forma sutil, permitiendo así que la gente pudieran mantener muchas de sus creencias, forjando de ese modo la cultura que hoy conocemos, que es tan particular, distinta y rica en tradiciones, por llamarlas de alguna manera, chiloenses-españolas.

Sabemos que estas imágenes fueron creadas bajo una fuerte devoción, incluso hay antecedentes que mencionan que los santeros que las crearon las llamaban “Poderosos”, haciendo alusión a que todo lo pueden. Las personas se encomendaban a estos Poderosos y pedían milagros. Tanta era su Fe, que si estos milagros no se cumplían en el corto plazo, los fieles castigaban a estos poderosos, poniéndolos de cabeza o exponiéndolos a las inclemencias del tiempo. Se resalta de esta manera, la marcada devoción del pueblo chilense en general.

También es destacable el hecho que la santería, jugó un rol fundamental en el realce de las iglesias y fue preponderante como parte principal de los objetos de culto. La santería fue una actividad eminentemente artesanal y autónoma. Respecto a su creación Isidoro Vásquez de Acuña detalla que *“Los santeros iniciaban la obra modelando la cabeza, ya que allí se encuentra el módulo o compás, medida reguladora equivalente a la distancia entre el nacimiento del cabello y la barbilla.9 compases medía la figura humana, que resultaba así poco esbelta”*<sup>13</sup>. Podemos notar que los compases mencionados por el autor, serían compases insuficientes, si los comparamos con por ejemplo, el canon establecido por Leonardo Da Vinci en el Vitrubio. Pese a esta suerte de escasa proporcionalidad del cuerpo humano en las esculturas de la Escuela Chilota, es que es importante destacar el hecho de que los santeros esculpían de memoria, sin un modelo en frente, lo que hacía que las proporciones fueran dadas por el escultor, el que se basaba principalmente en “su buen gusto”.

Los jesuitas fueron iniciadores de esta Escuela de Santería en Chiloé, las principales razones para la fabricación con elementos autóctonos eran, entre otras, la escasez y falta de importadoras y la lejanía de las fundaciones

---

<sup>13</sup>Vásquez de Acuña, Isidoro; “Santería de Chiloé”; Pág. 55.

españolas respecto a los núcleos vitales del reino de Chile y del Virreinato del Perú. Los jesuitas desarrollaron actividad artística encaminada a la construcción y al ornato de sus templos, a la solemnidad y al brillo de las ceremonias religiosas y a amenizar las horas de trabajo y de descanso, por lo que entre otras actividades desarrollaron y cultivaron el arte, en los distintos lugares de América donde se asentaron, fueron indiscutibles propulsores del desarrollo en los lugares donde tuvieron la misión de evangelizar. En América floreció la santería y talleres de pintura Religiosa a modo de evangelización de los pueblos, como instrumento de poder.

Las imágenes de la Escuela de Santería Hispano Chilota, se caracteriza por su tipología, técnica de confección, materiales empleados y sus vestiduras de acuerdo a cánones preestablecidos por la iglesia católica. El método de trabajo de los santeros de la isla de Chiloé era transmitido de padres a hijos, sin dejar rastros documentales.

*“Estas esculturas de la Escuela Hispano Chilota cumplen totalmente con la exigencia fundamental de toda obra de arte: Ser sincero y lograr la expresión buscada hasta encontrarla en la forma, aún torpe y sin refinamiento en el acabado, la mayoría está confeccionada para ser vista desde la elevación de los altares o desde lejos en el movimiento de los pasos o andas en las procesiones”<sup>14</sup>*

Respecto de la manufactura de las imágenes encontramos que hay un descuido en la elaboración de sus detalles. Hay una relevancia importante manifiesta en su duración en el tiempo, en Chiloé nos encontramos con tres tipos de imaginería:

1. Imágenes de talla completa.
2. Imágenes de vestir.
3. Imágenes de tela encolada.

---

<sup>14</sup> Vásquez de Acuña, Isidoro; “Santería de Chiloé” PÁG 53

Las imágenes de talla completa son totalmente esculpidas, no necesitan ningún aditamento para completarse; estas son las más escasas en Chiloé. Por su parte las imágenes de vestir, que son las que serán restauradas en este trabajo, están compuestas de maniquí, con cabeza y manos, y raramente pies tallados de madera o modelados, a veces articuladas, como en el caso del San Antonio de Padua, en el hombro, codos o muñecas. Sin embargo la mayoría carece de articulaciones y está vestida.

Finalmente tenemos las imágenes de tela encolada, estas simulan la escultura por medio de la tela encolada endurecida.

La mayoría de las imágenes de candelero o bastidor, se cubren con ropas y se enriquecen con adornos – accesorios como coronas, bastones, cordones, collares, aros, rosarios, etc. Vemos que en las dos vírgenes restauradas en éste trabajo, hay marcas evidentes de estos ornamentos que iban puestos en sus cabezas.

Los misioneros jesuitas asociaban a cada imagen con una advocación bien definida. Cuando fueron reemplazados por los franciscanos, las advocaciones propias de la orden jesuítica fueron desplazadas por otras propias de la orden franciscana, de ahí que algún San Ignacio se convirtió en San Francisco, y Santa Rosa se pudo convertir quizás en la Virgen de Gracia o en otras santas. El del cambio de las advocaciones, que continúa en la actualidad, se produjo principalmente por decisiones arbitrarias de algunos párrocos, que miran a introducir una devoción no representada en la Capilla o a darle un nombre a una Virgen sin una advocación definida. En este sentido es que las dos vírgenes restauradas en la presente memoria, son de advocación desconocida, no sabiendo si fueron talladas en un principio como vírgenes o si quizás en un primer momentos su realización correspondió a alguna Santa que hoy no podemos determinar.

Es así que la llamada Escuela de Santería en la Isla de Chiloé, tuvo que ver con distintos factores e influencias, como ya mencioné anteriormente ésta, estuvo influenciada por la escultura religiosa española y sus derivaciones

americanas, como lo fueron las Escuela de Quito y Cuzco, también dependió de la orden religiosa que estuvo en la Isla de Chiloé en determinado periodo y por supuesto no podemos dejar de lado, que parte fundamental de su carácter, está marcada por el aislamiento geográfico, el que la hace única en su tipo, y que determinó entre otras cosas el hecho de que en la zona los escultores y talladores, estuvieran carentes de herramientas apropiadas para el oficio, por lo que creaban sus propias herramientas de trabajo, animados por una enorme devoción. De ahí que la escultura religiosa en Chile es anónima, ya que los santeros, no buscaban conseguir renombre para artistas o talleres, para ellos la obra era y es un acto de fe, tan válido como una oración u ofrenda.

La pérdida de la tradición artesanal de la santería se debió a múltiples factores, entre ellos está la llegada de imágenes de yeso producidas en serie de “mejor ver” que las vernáculos y al hecho de que la Iglesia consideraba que éstas eran impropias para el culto y que por ello debían ser sacadas de las iglesias o eliminadas de plano. Por ello y gracias a que las iglesias son de la comunidad y no del obispado, una parte importante de estas esculturas pudieron ser rescatadas, mientras que muchas otras se perdieron, por ello es importante conservarlas, ya que además de haberse detenido su confección, son pocas las que se mantiene en buenas condiciones para que puedan perdurar por muchos años más siendo parte del invaluable Patrimonio de la Isla de Chiloé.

#### **1.4 Reseña Museo Municipal de Castro<sup>15</sup>**

El Museo Municipal de Castro, fue creado el 12 de febrero de 1967 por iniciativa de un grupo de vecinos que consideraron de vital importancia que en la ciudad existiera un espacio que pueda exhibir el rico patrimonio material e intangible del archipiélago; dicho proyecto se concretó cuando la ciudad conmemoraba los 400 años de su fundación. Su primer Director fue el señor Christian Díaz Caballero y posteriormente el profesor normalista señor Mario Uribe Velásquez. En su misión destacamos la de colaborar en la conservación y difusión del patrimonio cultural del archipiélago de Chiloé.

---

<sup>15</sup> Montiel Vera, Felipe; Texto Director Museo Municipal de Castro; Septiembre 2016.

Ubicado a media cuadra de la Plaza de Armas de la ciudad de Castro, exhibe en sus colecciones distintos elementos representativos de la cultura insular. Podemos destacar la gran variedad de objetos contruidos en madera nativa que reflejan la “cultura de la madera” y el ingenio de los carpinteros, tanto en el diseño de herramientas para faenas agrícolas, como también objetos de uso cotidiano. La muestra ha sido complementada en estos últimos años por dioramas y maquetas que permiten dinamizar la visita y hacerla más didáctica.

Destacable también son las fotografías de la “Colección Provoste”, con imágenes del terremoto de 1960 y del Castro de antaño, como así mismo, réplicas de embarcaciones y artilugios de madera, contruidos por destacados maestros carpinteros de la Provincia. Igualmente, destacamos las valiosas piezas de iconografía religiosa, cestería y el importante material lítico que nos habla de los primeros habitantes del archipiélago, hombres y mujeres que dejaron testimonios materiales de su existencia en aleros rocosos y conchales, como el excavado en el margen del río Gamboa a inicios de los años 70’.

El Museo recibe anualmente en promedio sobre las doce mil visitas, tanto de estudiantes como de adultos nacionales y extranjeros, quienes pueden apreciar en sus dependencias una de las colecciones en madera más importantes de la región, destacándose como la muestra más relevante de todo el archipiélago de Chiloé.

Como el aire que respiramos, la madera, es para el habitante de Chiloé un elemento vital, porque ella no solamente le permitió en el pasado romper el aislamiento, sino que a través de su empleo sistemático fue venciendo todos los desafíos que el paisaje insular ofrecía a sus habitantes.

Con el transcurrir del tiempo, los isleños fueron construyendo su cultura material en base a la madera: “La madera es el gran material que permite el desarrollo de la cultura chilota, la hemos denominado en otra oportunidad “la cultura de la madera”, porque desde tiempos prehispánicos la actividad del hombre chilote se centró en ella, condicionando no solamente su trabajo, sino su mentalidad y su vida social. En madera construyó su hábitat, no solamente la

arquitectura como arte mayor, también lo fueron en madera las herramientas de labranza, anclas, cerraduras, adoquines, etc, como el camino en madera que en el siglo XIX unía las ciudades de Castro y Ancud; hasta la mitad de ese siglo las tablas de alerce se usaban como moneda y los niños escribían en las escuelas en ‘tablas de pelú<sup>16</sup>’. (Montecinos Barrientos, Hernán. “Iglesias y Capillas de Chiloé”. En: Chiloé, Revista de Divulgación Centro Chilote, N° 6. Concepción. S/año edición, 7-10 pp).

La opinión anterior puede entenderse a partir de la ubicación geográfica del archipiélago en el hemisferio sur, lo que permite el desarrollo de un bosque único en el mundo. “La selva de enormes árboles, apretadas de lianas y helechos, traspasada de humedad, formaban un conjunto verde oscuro que parecía dueño absoluto de la isla; uno que otro sendero la penetraba más allá del límite de las propiedades y algunos estrechos caminos cubiertos de troncos para evitar el barro, comunicaban unos puntos de escaso interés. Todas las ramas parecían destilar agua y cuando la lluvia se descargaba implacable en el corazón del bosque, los chorros se deslizaban o caían desde las ramas formando un canto rumoroso. La vegetación moría en la playa misma o destrozada junto a las rocas, más allá de las cuales se extendía un mar bruñido por el cielo gris que a veces el viento quebraba en infinitas olas”. (Villalobos, Sergio. “La Aventura Chilena de Darwin”. Santiago, 1974: p. 65).

Esta meridionalidad, presenta a Chiloé con una exuberante vegetación compuesta en gran parte por una variedad de árboles del cual pueden extraerse buenas maderas: Luma, Ciruelillo, Avellano, Coigüe, Alerce, Tapa, Ciprés, Canelo, etc. Lo anterior, permite al habitante insular utilizar su ingenio para construir y dar vida a una serie de elementos representativos de una cultura material cuyo hilo conductor es la madera. Así, el bosque nativo de Chiloé al que llamamos habitualmente como el monte, se va constituyendo en uno de los tres principales elementos con que a diario convive el chilote: Monte, Tierra y Mar.

---

<sup>16</sup> Pelú (*Sophora cassioides*) Etimología: *Sophora*, del árabe *sophera* = árbol del mismo género. Pelú, nombre indígena. Descripción: Arbolito siempreverde, de hasta 10 m de altura y 25 cm de diámetro, corteza lisa o agrietada irregularmente y tronco recto. Ramas largas y delgadas; las nuevas, ferrugíneo-pubescentes. Cece desde el río Maule hasta el sur del río Palena (VII a XI región). Muy común en la costa.

De esta relación entre el hombre y el monte, comienzan a aparecer una serie de expresiones de todo tipo; mitos, creencias, modos especiales de utilizar la madera, de un aprendizaje por experiencia que se va transmitiendo de generación en generación, la misma tradición que el Museo quiere representar a través de sus colecciones.

De la madera y de las manos de nuestros artesanos van naciendo entonces una serie de artilugios, muestra material de la cultura chilota que se puede visualizar en el Museo Municipal. La “Madera: Es utilizada desde la construcción de elementos funcionales hasta pequeños objetos utilitarios o de adorno: Fuentes, chungas<sup>17</sup>, tinas, morteros, instrumentos musicales, usleros, cucharas, achicadores, molinos, puentes y andariveles. Medios de transporte (carretas, trineos y birloches; lanchas, chalupas y botes); máquina de majar y cercos de varas son muestra cabal del uso intensivo de la madera en Chiloé, que adquiere formas exquisitas en tejuelas, puertas y ventanas o en las numerosas miniaturas de palafitos, iglesias o embarcaciones que ejecutan artesanos de toda la isla, sin olvidar la imaginería religiosa, que aún se practicaba a fines del siglo pasado, por “afamados santeros” y la construcción de instrumentos musicales (rabel, bombo, guitarra)... y hasta candados o cerraduras...”. (Uribe Velásquez, Mario. “Guía para conocer Chiloé”).

Es importante puntualizar que la madera es parte fundamental para la realización de una serie de faenas campesinas representativas de Chiloé, que desde muy antiguo se practicaron bajo el alero de la minga, hoy en franco retroceso. Igualmente, la madera en su relación con la cultura del bordemar está presente en la carpintería de ribera, los corrales de pesca y los palafitos, porque los chilotes nacidos y criados en las zonas costeras, moldearon su vida entre el marino y el agricultor.

En los últimos años, el Museo Municipal de Castro, empeñado en resguardar la memoria material e intangible de la cultura isleña, ha realizado una serie de

---

<sup>17</sup> Chungas: Hasta mediados del siglo XX estos tuestos se ocuparon para transportar y contener agua, guardar manteca, preparar levadura y orinar. Incluso, se pensaba que servían para tratar dolencias y males de ojo. <http://www.museoancud.cl/>

proyectos de registro audiovisual en colaboración con otras instituciones como la Biblioteca Pública de Castro, el Centro de Estudios y Difusión del Patrimonio Cultural de Chiloé, Departamento de Cultura de la Municipalidad de Castro, entre otras, las cuales han aportado en la gran minga por la conservación del patrimonio cultural del archipiélago.



Imagen 3: Fotografía Museo Municipal de Castro.  
[www.plataformaurbana.cl](http://www.plataformaurbana.cl)



Imagen 4 y 5: Fotografía colecciones Museo Municipal de Castro.  
[www.plataformaurbana.cl](http://www.plataformaurbana.cl)

### **1.5 Marco Teórico**

La presente investigación posee como marco teórico la investigación realizada a varios autores muy reconocidos en el área, pero fundamentalmente se basa en el planteamiento realizado por Salvador Muñoz Viñas y su Teoría

Contemporánea de la Restauración, en el que el autor reconoce en la obra de arte una suerte de historia de nunca acabar, en la que hay que respetar, lo original, a lo largo de su historia, de sus distintos momentos y estados, y que debemos conservarla, más que “Restaurarla”, tomando en cuenta al todo como parte de su historia, en la que juega un rol fundamental el lugar en el que ésta se sitúa y la comunidad a la que pertenece, entendiendo como pertenencia, no a un dueño único que la posee, sino a la o las personas y/o comunidad de la que ésta forma parte, actuando desde ahí como una obra de arte dinámica y presente en la comunidad.

Así es como la Teoría Contemporánea de la Restauración que desarrolla Muñoz Viñas, postula el “establecimiento de una relación dialéctica y no impositiva entre las ideas del Restaurador, del responsable, del dueño, etc”, es decir de cualquier persona con alguna forma de poder sobre el acto de Restauración, y las del conjunto de afectados por ese acto, de quienes a menudo emana la legitimidad de aquellos. Propone una ética basada en la negociación, en el equilibrio, en la discusión, en el diálogo y en el consenso, a través del cual intenta reconocer que la Restauración se hace para unos sujetos a quienes el objeto afecta de formas muy diversas y a menudo intangibles y que éstos sujetos tienen derecho a participar en la toma de decisiones o al menos a que su punto de vista sea tomado en cuenta. Un ejemplo de ello es lo que ocurrió en la restauración de la Iglesia del Nercón, ya que para dicho proyecto se consideró la opinión del representante del Consejo de Monumentos Nacionales, la opinión del cura párroco de la Iglesia, la del fiscal, la del representante de la comunidad, la del arquitecto restaurador y la del conservador; y luego de conocer las diversas opiniones, se implementó el proyecto que respetó todas las visiones consultadas. Este planteamiento desarrollado por el autor, es innovador, si se compara con las Teorías más tradicionales, en la que el Restaurador, era quien determinaba no sólo los procesos restaurativos, sino que a través de ello, era capaz de determinar y eliminar lo que no fuera parte “del Original” de la Obra de Arte.

La teoría Contemporánea de la Restauración reclama en definitiva, una ética en la que diversos puntos de vista y las distintas funciones del objeto armonicen

en lo posible. Esto supone no ignorar a las personas para las que el objeto cumple una función (los usuarios), ya que al ignorarlos, lo que estaríamos haciendo, sería pasar por alto a las personas finalmente son las que justifican la restauración del objeto, ya que son ellos y no otros, los más interesados en que éste perdure en el tiempo.

De ahí podemos desprender el hecho de que actualmente la restauración se hace para las personas para las que el objeto significa algo, se hace para que cumpla una función para las personas, independie

nte a que éste objeto sea un objeto de Museo, que se encuentra en permanente exposición, ya que pese a ello siempre estará vinculado a una comunidad y será parte de la misma.

Con lo anterior, no debemos creer que la Teoría planteada por Muñoz Viñas, sea una teoría populista, en la que cualquiera podrá definir los procedimientos de intervención, sino que lo que él hace es proponer una democracia gestionada por un representante social y profesionalmente calificado, que intentará aplicar criterios de negociación y sostenibilidad.

Por ello actualmente reconocemos que el objeto final de la Restauración, no es conservar el material por sí mismo, sino más bien mantener y conformar los valores contenidos en el Patrimonio<sup>18</sup>.

## **1.6 Metodología**

La metodología empleada ha contemplado principalmente, la investigación bibliográfica de autores que se han referido a la cultura chilense desde sus inicios y a la instalación y expulsión de la Compañía de Jesús en la Isla, quienes figuran como pieza fundamental para entender el desarrollo del arte escultórico religioso de la zona, todo ello con el fin de entender el lugar en el que se fundó la Escuela de Santería Religiosa y las motivaciones y por llamar de alguna forma

---

<sup>18</sup>Muñoz Viñas, Salvador; “Teoría Contemporánea de la Restauración”; Pág. 176.

“restricciones” que llevaron al desarrollo tan particular de ésta expresión de arte y devoción católica de un pueblo altamente devoto.

Luego de ello se realizó un trabajo investigativo respecto de las teorías de la conservación y de la restauración tanto contemporáneas como más tradicionales, para desde ahí poder hacer una unión entre ellas, revisando los nuevos planteamientos en el área y cómo hay que tener en cuenta además de a “la obra a restaurar”, el pensamiento y necesidades del lugar en el que dicha obra está inserta, pensando en cuáles son los “fines” para los que dicha obra va a ser Restaurada.

En el caso de los santos restaurados, hay que tener en cuenta que ellos pertenecen al Museo Municipal de Castro, Chiloé, por lo que independiente que en su creación, hayan sido creados para el uso cotidiano de los feligreses, ya sea en misas o procesiones, actualmente se encuentran formando parte de la exposición permanente de dicha institución. Razón por la cual el planteamiento restaurativo apunta a dicha necesidad, es decir a que las imágenes de los santos, permanezcan el mayor tiempo posible, sin grandes alteraciones en su estructura, debido a formar parte de la exposición permanente del Museo.

Cabe señalar que hay que tener en cuenta que las condiciones climáticas de la Isla hacen que las obras estén sometidas a porcentajes de humedad altos, por ello independiente del acondicionamiento que el Museo posee para el control de dicho factor, hay que considerar que la materialidad de las que están compuestas, Madera, absorbe fácilmente la humedad, por ello es que hay que pensar alternativas para poder mitigar dicho agente de deterioro y de paso pensar en materiales que sean pertinentes para el uso en lugares con dichas condiciones atmosféricas.

Para finalizar se realizó una selección de los materiales que mejor cumplirían con dichas características. También se consideró el factor de la accesibilidad de los materiales, es decir se estableció que el uso de los materiales cumpliría también el hecho de ser de fácil acceso en el caso de ser necesarias restauraciones futuras; pensado en el alejamiento geográfico, que aún hoy posee la Isla, no se pueden establecer procesos basados en soluciones

restaurativas con materiales que son poco accesibles en el futuro para la gente de la zona en la que se realiza el trabajo, ya que de requerir alguna nueva restauración, es importante que además del buen funcionamiento de los materiales utilizados, un futuro restaurador, pueda tener fácil acceso a las soluciones propuestas en el presente trabajo.

Para esta selección de materiales, hubo un trabajo en conjunto con mi profesor guía, quien ha realizado múltiples trabajos en la región, por lo que conoce ampliamente qué material es el más apropiado para utilizar en los trabajos de restauración en Chiloé. Es muy importante realizar el ensayo previo en la madera para verificar el comportamiento de, por ejemplo, ciertos adhesivos y revisar la contracción que dicho adhesivo ejerce sobre éste. Hay que considerar que muchas veces las restauraciones funcionan por un tiempo limitado, deteriorando el objeto nuevamente en un corto plazo, al no tomar en cuenta las experiencias anteriores en el área, las que son fundamentales, para la elección de por ejemplo hacer un estuco a base de yeso dental o de preferir una mezcla realizada con pasta DAS, que es una pasta hecha en base a celulosa más una carga inerte que puede ser caolín, talco industrial o tiza. La pasta DAS absorbe de mejor modo la humedad, sin producir grietas o quiebres en los sectores donde se ha aplicado, a diferencia del yeso dental, el que no es muy recomendable para trabajos en madera, ya que su textura es muy distinta y al momento de ser aplicado sobre la madera resalta de forma distinta los tonos de los pigmentos que se le aplican.

En resumen la metodología empleada en el presente trabajo, se basó en la investigación de autores que han estudiado la cultura de la isla, para desde ahí resolver de mejor manera las “soluciones” restaurativas empleadas, es decir pensando no sólo en el objeto, como un objeto de arte aislado del mundo, sino como un agente vivo, que forma parte de la idiosincrasia de una población, la que debe respetarse en todas sus formas. Por ello es que el trabajo de restauración apuntó a la simplicidad, no dejando de lado la calidad de los materiales; y apuntó además a respetar cada obra para que luego del trabajo restaurativo efectuado, pudieran reconocerse las huellas del tiempo y la historia que cada objeto nos cuenta.

## **1.7 Herramientas y Materiales Utilizados**

Para el presente trabajo de Restauración de esculturas religiosas chiloenses, se utilizaron diversos materiales y herramientas, los que fueron seleccionados como los más pertinentes para dicho trabajo de restauración, los que respondieron a dos criterios fundamentales, el fácil acceso a ellos y la calidad de los mismos, para que de éste modo el trabajo restaurativo pueda servir como base a restauraciones futuras de Imaginería Religiosa de la Isla de Chiloé.

Hay que considerar que por el lugar en el que se encuentra Chiloé y el hecho de que no es fácil tener acceso o trasladar materiales a la región; en Santiago para nosotros, es mucho más sencillo tener acceso a la compra de los materiales necesarios para llevar a cabo una buena restauración, ya que si bien es necesario saber dónde buscar y comprar, poseemos una oferta más variada y con mejor acceso a ella. Por dichos motivos es que esta memoria, quiso tomar en cuenta ambos factores, para que más allá del trabajo de restauración *insitu* de las obras, la experiencia aquí desarrollada, pudiera replicarse y ser utilizada en futuros trabajos restaurativos que se realicen en el Museo Municipal de Castro con obras de similar materialidad.

De ahí que este trabajo intentó solucionar las problemáticas restaurativas que poseían los objetos, con materiales que no son difíciles de encontrar en el mercado y que además son relativamente fáciles de acceder tanto geográfica, como económicamente hablando, sin dejar por ello de lado la excelente calidad de los mismos y el buen funcionamiento que dichos materiales han tenido en restauraciones anteriores realizadas en la zona.

Las herramientas y/o materiales utilizados en el proceso de limpieza mecánica de la obra fueron brochas de pelo suave, con el que se pudiera retirar suavemente la suciedad superficial que ésta poseía. Luego para realizar una limpieza más profunda, se utilizaron distintas tómulas de algodón, empapadas de una solución de agua destilada y/o enzimas y en algunos casos fue necesaria la utilización de bisturí y/o espátulas y lijas en el caso de la suciedad adherida

fuertemente a la madera de por ejemplo la base de ambas Vírgenes de advocación.

Respecto del tratamiento contra insectos, debo señalar que éste se efectuó en tres etapas, aplicación de una solución de paradiclorobenceno ( $C_6H_4Cl_2$ ) y alcohol isopropílico ( $C_3H_8O$ ); consolidación de la madera horadada por la acción de estos insectos aplicando mowilith DM 530 diluido en agua destilada en distintos porcentajes y, finalmente, se rellenó cada uno de dichos orificios con una pasta realizada a base de pasta DAS, pigmentos, mowilith DM 530 y aserrín de álamo.

Para la primera etapa de éste proceso, fue necesaria la utilización de una jeringa, que permitió aplicar una solución de paradiclorobenceno ( $C_6H_4Cl_2$ ) y alcohol isopropílico ( $C_3H_8O$ ), en cada uno de los orificios dejados por estos agentes de deterioro. También fue necesaria la utilización de un plástico grueso y masking tape el que fue utilizado para envolver la obra, creando así una suerte de microclima que potencia el efecto de esta solución en la madera, durante aproximadamente una semana.

Posteriormente y con el fin de encapsular los insectos, huevos y/o larvas, que pudieran haber resistido la aplicación de solución de paradiclorobenceno ( $C_6H_4Cl_2$ ) y alcohol isopropílico ( $C_3H_8O$ ), se utilizó una solución de mowilith DM 530 y agua destilada, al 10%, 20% y al 50% el que también fue aplicado con una jeringa. Finalmente este tratamiento contra ataques xilófagos, culmina con la aplicación de una pasta para sellar cada orificio y que se realizó en base a pasta DAS, mowilith DM 530, aserrín y pigmentos, la que se aplica mediante distintas espátulas, que permiten la aplicación homogénea de la pasta.

Tanto para la confección de faltantes de los dedos y tarugos, se utilizó madera de ciprés de las guaitecas y luma; en general las imágenes de candelero el torso, los brazos, antebrazos y manos están confeccionados de mañío y ciprés, por ello en el caso de los dedos se utilizó madera de ciprés de las guaitecas, ya que posee muy buenas características a la hora de tallar, en cambio para los tarugos se utilizó luma, ya que su dureza, entregó mejor firmeza

a la obra, lo que era necesario al momento de entregarle mayor estabilidad. Los orificios donde serían ubicados los nuevos tarugos se hicieron con un taladro con brocas finas para madera. Los dedos y tarugos realizados, fueron pegados a la obra con mowilith DM 530, el que se aseguró mediante la realización de prensas artesanales, confeccionadas con un alambre grueso y dúctil, el que se ajustaba con un alicate, pedazos de madera y espuma sintética para evitar que la madera sufriera daños o marcas permanentes en ella.

Los faltantes de estuco fueron trabajados con una mezcla de pasta DAS, mowilith DM 530, aserrín y pigmentos y los reintegros cromáticos realizados con pigmentos diluidos en paraloid y xilol y aplicados con pincel de pelo de camello suave.

Para retirar el óxido de los clavos, se utilizó una herramienta marca Bauker, los que luego fueron barnizados con paraloid, para posteriormente y una vez que estuvo completo el trabajo restaurativo de la escultura de candelero, se finalizara con la aplicación sobre la madera de un protector impregnante de marca Sherwin Williams.

Todo el trabajo de restauración se realizó con guantes, para evitar el contacto directo con la obra, también fue necesaria la utilización permanente de delantal y, en los casos que fue necesario, se utilizó máscara de doble filtro, con filtro para solventes orgánicos. Todos los recipientes empleados en las mezclas, tanto de pigmentos como de pasta Das, son de vidrio, ya que éste material facilita el trabajo y no deja residuos del mismo en los colores y mezclas.

Las fotografías se realizaron frente a un telón gris, ya que éste color es neutro y no afecta a los registros, y la iluminación de las mismas fue efectuada con dos focos de 500 watts. Las fotografías Uv, se realizaron con dos focos Uv, frente al mismo telón y la cámara utilizada para ello es una cámara fotográfica digital Fujifilm S5700.

## **1.8 Procesos Restaurativos Propuestos**

*“La Restauración debe dirigirse a restablecer la Unidad de la obra de arte, sin cometer una falsificación artística o una falsificación histórica y sin borrar la huella del tiempo” (C. Brandi). Hay una contradicción acá, ya que es imposible restaurar algo, por ejemplo “la unidad potencial de la obra de arte” y a la vez que se respeten las huellas del tiempo. Es necesario elegir y de hecho se elige.<sup>19</sup>*

A continuación detallaré los procesos restaurativos realizados en las tres obras pertenecientes al Museo Municipal de Castro. En el presente apartado, es de mi interés señalar los procesos, más allá que entregar un detalle acabado de cada uno, puesto que dicho relato estará contenido y detallado en cada capítulo que corresponden al trabajo de restauración de cada escultura de candelero, acá sólo se entregará la información general, para que quede un completo registro de la definición de cada uno de ellos y del papel que tuvieron en la restauración de la obra. Se busca dejar un registro de cada proceso por insignificante que parezca, ya que cada proceso formará parte de un todo, que no sería posible sin la acción de cada una de sus partes en el trabajo.

Quisiera comenzar con la etapa de limpieza de las obras restauradas, en los tres casos tratados en la presente memoria, se utilizó en una primera etapa una brocha de pelo suave para retirar mediante éste procedimiento mecánico la suciedad más superficial que estaba sobre las esculturas y que al mismo tiempo se encontraba desprendida del estuco policromado y de la madera, en palabras simples, esta suciedad corresponde principalmente al polvo acumulado en un pasado reciente y que es de sencilla remoción. En una segunda etapa se realizó también en cada una de las obras, una limpieza del estuco policromado la que es más profunda, y que se realiza mediante la aplicación de una solución de agua destilada y enzimas sobre la superficie de este estuco policromado; éste procedimiento es muy efectivo y funciona de forma apropiada para la remoción de la suciedad adherida, sin remover los colores que fueron aplicados en el mismo.

---

<sup>19</sup>Muñoz Viñas, Salvador; “Teoría Contemporánea de la Restauración”; Pág. 150.

La aplicación de esta solución, se realizó mediante la confección de una tórula de madera a la que se le iba cambiando el algodón, una vez que éste se saturaba de la suciedad superficial de la obra. El uso del algodón en esta tarea es muy eficiente, en el sentido que pasa suavemente por la superficie de la obra, sin dañar las capas de estuco policromado. El uso de otros solventes no es recomendado, ya que podrían remover la capa pictórica, así como también la obra podría verse expuesta al desprendimiento de las zonas menos consolidadas.

Para la limpieza de la suciedad adherida a la madera, específicamente en la base de las esculturas de candelero, se aplicó agua destilada sobre la superficie de la madera y luego que la suciedad fue humectada y por dicho efecto estuvo más blanda, se pasó una espátula con el fin de poder sacar las capas de suciedad que poseía. Luego de éste proceso y ya seca la madera por unos días, se lijó la superficie de la madera, muy sutilmente, sólo con el fin de eliminar los restos de suciedad que pudieran haber quedado y para emparejar mejor la superficie tratada.

Luego de la limpieza, las obras estuvieron en condiciones para que se realizara el tratamiento contra insectos de la madera, éste fue realizado a base de una solución de paradiclorobenceno ( $C_6H_4Cl_2$ ) y alcohol isopropílico ( $C_3H_8O$ ), el que se aplicó con una jeringa en cada orificio presente en la madera, donde era posible presumir la acción de algún insecto de la madera los que debilitan la estructura de la misma. Encontramos que el que el ataque de Xilófagos, (coleópteros que vuelan *Anobyunpunctatum* y el *lytus*, más dañino) en la madera es bastante generalizado.

Estos xilófagos actúan mediante las hembras, quienes colocan los huevos en la madera, los que posteriormente se desarrollan en larvas, que comen el material horadándolo desde el interior, para luego salir al exterior dejando los orificios característicos que vemos en las obras. Una forma de detectar la acción de estos insectos (termita o broma chilota); es también a través de la aparición

del aserrín que aparece por lo general en primavera. También existe un tipo de hormiga carpintera, aunque ésta no es muy común en Chiloé<sup>20</sup>.



Imagen 6: Termita o Broma Chilota.  
Texto Lorenzo Berg, Restauración Iglesias de Chiloé.

Posteriormente se envolvió la imagen en un plástico grueso, sin dejar ninguna parte de ella expuesta, se selló y se mantuvo así por alrededor de una semana, todo ello con el fin de que la solución de paradiclorobenceno ( $C_6H_4Cl_2$ ) y alcohol isopropílico ( $C_3H_8O$ ) impregne la madera lo más profundo posible, para que la solución actúe en un microclima creado específicamente para este tratamiento. Transcurrida la semana necesaria para que la solución actúe sobre la madera, se realizó el proceso de consolidación, el que a su vez funciona como segunda etapa del proceso contra insectos, ya que esta solución de mowilith DM 530 en agua destilada aplicada en la madera, además de encapsular los posibles rastros de insectos que pudieron haber permanecido en la obra luego del tratamiento, consolida también las grietas que son producidas por variaciones de temperatura y humedad.

Para la consolidación de la madera, se aplicó una solución de mowilith DM 530 en agua destilada al 10%, 20% y 50%; con éste tratamiento se busca estabilizar la madera dañada y además detener la acción de los insectos que pudieran haber superado en tratamiento anterior, por lo que el mowilith DM 530 actúa encapsulando estos insectos, larvas o huevos, que permanecieran aún en la madera. Para la aplicación del mowilith DM 530 en cada una de las tres imágenes, que presentaban en mayor o menor medida la acción de los agentes

---

<sup>20</sup>Berg Costa, Lorenzo; Restauración Iglesias de Chiloé, Conservando lo infinito; Pág 96

de deterioro mencionados, se utilizó una jeringa, para de este modo llegar a los rincones más pequeños y de más difícil acceso. Este tratamiento se repitió tres veces, dejando pasar un poco más de 96 horas entre cada una de las aplicaciones (al 10%, 20% y 50%) para que la madera pudiera absorber bien cada una de las aplicaciones, las que debían secar entre una y otra. El tiempo definido entre cada aplicación se establece considerando las condiciones climáticas, ya que se debe dejar actuar tomando en consideración la HR y la T° del lugar en el que se trabaja. El tratamiento busca que el consolidante haya evaporado el H<sub>2</sub>O y quede solamente el adhesivo seco.

Posterior al proceso de consolidación de la madera, se sella cada orificio y grieta de la madera con una pasta realizada en base a pasta DAS, preparada y ablandada a base de mowilth DM 530, aserrín de álamo y pigmentos, todo ello con el fin de que la pasta adquiera una textura y tengan una tonalidad similar a la superficie de la madera en donde fue aplicada. Un aspecto considerable para las maderas antiguas, al aplicar un consolidante, es el grado de contracción que pueda producirse, cuando pasan del estado manejable más bien líquido al sólido durante el endurecimiento. Si la tensión es considerable, se engendrarán tensiones que pueden producir una grave deformación de un objeto frágil, por lo que hay que tener mucho cuidado en la aplicación de éste tratamiento, para evitar deformaciones futuras.

*“El conservador se enfrenta a menudo a tratar problemas de la madera que han perdido la mayor parte de su resistencia mecánica normal. El problema consiste en encontrar el método más adecuado para la consolidación de los objetos en estado frágil. Esto lleva consigo el empleo de adhesivos para reunir las partes del objeto, de consolidantes líquidos para la impregnación de la madera debilitada por el ataque de los insectos y de consolidantes sólidos para restaurar las partes que han sido totalmente devoradas.”<sup>21</sup>*

---

<sup>21</sup>UNESCO; “La conservación de los bienes culturales: con especial referencia a las condiciones tropicales UNESCO, Pág. 284.

Ya finalizadas la limpieza de cada una de las obras y aplicado el tratamiento contra insectos, consolidación de la madera y el relleno de los orificios y grietas de la misma, se procede a consolidar y rellenar las craqueladuras utilizando una mezcla de pasta DAS, la que se preparó con mowilith DM 530 y aserrín más pigmentos para dar consistencia a la mezcla, además de una base de color similar al que ya poseía la superficie donde sería aplicada. Se debe señalar que estas craqueladuras, por lo general también aparecen producto de los cambios bruscos de temperatura y humedad, ello debido a que los estucos de las policromías suelen ser susceptibles a estos cambios ambientales, provocándose en ellos daños que posteriormente es necesario restaurar.

Una vez finalizado el proceso de consolidación y llenado de craqueladuras y sólo en el caso de la Virgen de Advocación II, se realizó un reintegro cromático en el sector frontal y lateral de su cuello, ya que debido a una restauración anterior, donde el color no había sido bien logrado, la diferencia de tonalidades era evidente, por lo mismo se efectuó este reintegro cromático mediante una solución de pigmentos diluidos en paraloid y Xilol C6H4 (CH3)2, éste último empleado con el fin de bajar un poco el brillo del paraloid, el que puede afectar el correcto resultado en su aplicación.

En el caso que fuera necesario y dependiendo de la obra a tratar, se confeccionaron tarugos, que cumplieron la función de asegurar tanto la base del candelero en el caso de San Antonio de Padua, como el pegado de los dedos en el caso también de San Antonio de Padua y de la Virgen de Advocación I. Se utilizaron para ello maderas que se encuentran fácilmente en la región, como el Ciprés y la Luma. Estos tarugos se introdujeron en la madera, los orificios necesarios para ello se realizaron utilizando un taladro con brocas para madera y para el pegado de ellos se utilizó mowilith DM 530, que es muy bueno debido a sus características de resistencia y transparencia posterior a su secado, entregando a este procedimiento una fijación segura y firme.

En el caso del óxido que presentaban los clavos de las tres obras tratadas, éste se removió con una herramienta marca Bauker y bisturí, luego se barnizaron con paraloid, para detener el proceso de oxidación futuro.

Finalmente se trató la madera con un protector impregnante de marca Sherwin Williams, que no forma película sobre la madera y que está formulado en base a resinas alquídicas modificadas, filtros solares, biocidas y bactericidas, que protegen la madera contra agentes destructores, tales como radiación ultravioleta, hongos e insectos xilófagos (termitas). No contiene plomo, cromo, mercurio ni metales pesados.

El trabajo restaurativo en las tres obras descritas a continuación, fue muy minucioso y estuvo basado en propuestas simples pero efectivas, que pudieran ser replicadas en el futuro en otras obras de similar materialidad.

## 2. RESTAURACIÓN: SAN ANTONIO DE PADUA MUSEO MUNICIPAL DE CASTRO, CHILOÉ



### **2.1 Antecedentes Generales:**

Los santos varones aún venerados son personajes bíblicos, monjes o sacerdotes. Refiriéndome específicamente a San Antonio de Padua, es un santo Franciscano cuya devoción ha sido corriente en España, tiene por atributo un lirio o un libro sobre el cual muchas veces porta un niño Dios.

San Antonio de Padua nace en Lisboa, hacia el año 1195 y muere en Arcella, junto a Padua, en el año 1231. Es un Santo franciscano de origen portugués, sacerdote y doctor de la Iglesia según el nombramiento realizado por el Papa Pío XII. Su nombre de nacimiento era Fernando Martins; era hijo primogénito de Martín de Alfonso, caballero portugués descendiente de nobles franceses (los Bouillon), y de María Taveira. Su familia y amigos no aceptaron su vocación y trataron de hacerle abandonar.

Para evitar estas presiones renunció a la herencia familiar y se trasladó en 1212 al monasterio de Santa Cruz de Coimbra, Hacia 1219, fecha en que probablemente era ya sacerdote, cambia su nombre por el de Antonio dedicado a San Antonio Abad, símbolo de su cambio de vida.

En viaje a Marruecos contrae Malaria, enfermedad que lo acompañará toda su vida. En 1221 conoce a San Francisco de Asís quien años más tarde le escribiría una carta llamándolo "mí obispo", fue nombrado predicador y se le encargó ejercer su ministerio por todo el norte de Italia.

Su método para combatir la herejía consistió en llevar una vida ejemplar, en charlas con los no creyentes y en catequesis para fortalecer la fe de los cristianos. San Antonio de Padua señaló a los prelados la necesidad de vivir sencillamente para dar ejemplo; el obispo de Bourges, Simón de Sully, respondió a sus palabras y aplicó en lo sucesivo la reforma de costumbres, ayudándose de franciscanos y dominicos para la evangelización de su diócesis.

La muerte de San Francisco el 3 de octubre de 1226, lo obligó a viajar a Asís. También por entonces debió estar durante estancias largas en Padua, donde fundó una escuela de franciscanos y comenzó a escribir una serie de sermones. Fruto de su labor fue el aumento de las misiones de predicación y la fundación de numerosos conventos. En 1230 solicita retirarse producto de su mala salud, solicitud que le fue concedida a cambio que participara de la comisión que presentara al papa Gregorio IX varios ítems sobre la regla franciscana que el pontífice debería revisar y aprobar. Basado en esa experiencia, el Papa lo llamó "Arca del Testamento".

Ya en el año 1231 enferma de hidropesía por lo que se retira a la localidad de Camposampiero, con otros dos frailes para descansar y orar. Allí, Antonio vivió en una celda construida por él mismo bajo las ramas de un nogal. Poco después, decidió retornar a Padua. Ya en las proximidades, se detuvo en el convento de las clarisas pobres en Arcella, donde murió prematuramente el 13 de junio de 1231, a la edad aproximada de 35 o 36 años.

La celebración de las multitudinarias exequias y la multiplicidad de milagros que se le atribuyeron promovieron su rapidísima canonización el pontificado de Gregorio IX, es de hecho, uno de los santos que más rápidamente ha sido canonizado por la Iglesia Católica, sólo 352 días después de su fallecimiento, fue canonizado el 30 de mayo de 1232.

En 1263, la ciudad de Padua le dedicó una Basílica que conserva sus restos mortales. Treinta años después de su muerte, el sarcófago donde se encontraba su cadáver fue abierto, dejando al descubierto el hecho de que todo su cuerpo estaba ya deteriorado con excepción de su lengua, lo que provocó una nueva oleada de devoción. Posteriormente el 16 de enero de 1946, el papa Pío XII lo proclamó “Doctor de la Iglesia”, bajo el título especial de “Doctor Evangélico”.

Se atribuyen a San Antonio numerosos episodios de carácter místico, entre ellos la bilocación y el ser entendido y comprendido por los peces cuando las personas despreciaron sus predicaciones, o de llevar en sus brazos al niño Jesús durante una noche. De allí surgieron numerosas representaciones iconográficas alusivas al Santo, tanto pictóricas, como escultóricas y de todo tipo en el que los fieles quisiera representarlo con el fin de exaltar y proclamar su devoción y Fe.

Es uno de los santos más invocados por los fieles de Chiloé, entre otras cosas cuando las personas sufren calenturas, también es invocado para recuperar cosas perdidas y para encontrar marido, como esta última petición no le gusta al santo de concederla entrega maridos borrachos a quienes se lo piden.

En caso de no cumplir prontamente con la solicitud de sus devotos, estos creen que el Santo debe ser tratado con rigor, por ejemplo la forma de “castigar” al santo se castiga invirtiéndolo o exponiéndolo a la lluvia.

Imágenes de vestir o vestida: Tiene esculpida ciertas partes de la cara, manos o pies, el resto está oculto por ropajes de tela o tela encolada. Poseen un armazón de listones que a modo de cuerpo sostienen la cabeza y brazos.

Muchas veces estos armazones son fijados a un trozo de madera apenas trabajado.

Las cabezas y rostros de los santos se encuentran generalmente tallados en madera más que modelados en pasta. Las manos y pies si es que hay son de madera pulida y pintada. Excepcionalmente aparecen cabezas fabricadas en canchagua molida, además de arcilla y yeso.

Las manos siempre son de madera de ciprés, ciruelillo o alerce. Los colores preferidos para las manos y rostro son el rosado y el blanco. El cabello lo pintan de color castaño oscuro o rojizo, en algunas imágenes masculinas la barba se ha teñido de gris, como en el caso de la Escultura de San Antonio del Museo Municipal de Castro, la que se puede considerar un sello personal de San Antonio, cuya barba parece similar al crecimiento de un día.

Los ojos de las imágenes por lo general son de color café oscuro o azul, según la información encontrada en el texto de Isidoro Vásquez, los santeros como aglutinante usaban clara de huevo. El rostro es oval, con la nariz respingada o recta, con cierta similitud a las narices griegas. Las orejas son grandes. Vemos rasgos europeos en las imágenes, tez blanca, pelo castaño, mejillas sonrojadas en ninguna se encuentran rasgos indígenas. Poseen a primera vistas, rasgos de esculturas griegas arcaicas, repitiendo el primitivismo de las estilizadas y severas estatuas medievales castellanas.

Respecto a las bases, hay que señalar que éstas por lo general son de madera circular o rectangular con un orificio de forma cuadrada o rectangular en el centro para embutirlas en el altar o llevarlas en las procesiones. Las Esquinas son redondeadas.

La costumbre de vestir los santos en cumplimiento de votos era generalizada antiguamente y las imágenes de los templos tenían vestidos para los días hábiles y para los de fiesta.

### **2.1.1 Ficha de Conservación enviada por el Museo Municipal de Castro, Sr. Felipe Montiel Vera.**

**Autor:** Desconocido.

**Título:** San Antonio de Padua

**Fecha/Época:** Siglo XIX

**Colección:** Museo Municipal de Castro Chiloé.

**Tipo de Obra:** Escultura de candelero

**SopORTE:** Madera y arcilla

**Materia y técnica:** Madera y arcilla policromada.

**Dimensiones:**

**Alto:** 75cms. **Ancho:** 50cms. **Profundidad:** 27cms. Todas las medidas aproximadas.

**Lugar de procedencia:** Museo Municipal de Castro Chiloé.

**Propietario:** Municipalidad de Castro.

**Colección:** Museo Municipal de Castro.

**Sellos e Inscripciones:** No presenta

**Restauración anterior/intervenciones anteriores:** No

### **2.1.2 Estado de Conservación Inicial.**

Según la ficha de estado de conservación, enviada por el Director del Museo Municipal de Castro, Sr Felipe Montiel, el estado de conservación de la imagen policromada de San Antonio de Padua es “regular a malo”, ya que no está estructuralmente armado, posee craquelados en el anverso y reverso de la cabeza además de suciedad superficial adherida en toda la policromía, respecto a las manos, encontramos que hay pérdidas en su policromía, faltantes de dedos en la mano izquierda y que la mano derecha se encuentra totalmente separada de la estructura.



Imagen 8 y 9 F. Montiel. Craquelado del rostro y faltantes de la mano izquierda

En relación al candelero, éste se encuentra bastante inestable, ya que los listones que lo conforman, se encuentran desprendidos del torso y de la base de madera que los soporta. De los 4 listones que componen el candelero, notamos que además de poseer suciedad superficial, hay deterioro de la madera posiblemente causada por la acción de insectos, aun así, éstos están bastante completos. Específicamente vemos en la parte superior e inferior de los listones de madera, orificios de insectos y suciedad adherida. Respecto a la base del candelero, puedo señalar que ésta tiene forma ovalada y es de madera muy resistente, también se encuentra separada del torso, aparece desarmada pero completa, vemos huellas que insectos (excremento de insectos y orificios en la madera), además de suciedad superficial, una grieta que la atraviesa completamente, sin quitarle a la base su resistencia y estabilidad. También es bastante visible la corrosión activa de los clavos que arman la estructura.



Imagen 10 M. Livacic. Imagen de candelero, sin vestimenta y con candelero amarrado, según embalaje.

Respecto a las ropas que viste la escultura de San Antonio de Padua, encontramos que ésta se encuentra en buenas condiciones de conservación, sólo es posible apreciar a simple vista, el hecho de que debido al embalaje de la obra, el que fue realizado en una caja de madera, las prendas del santo presentan adhesión a la tela de pequeñas astillas de madera.



Imagen 11 M. Livacic. Imagen de candelero, con vestimenta se percibe suciedad en la tela producida por la madera del embalaje.

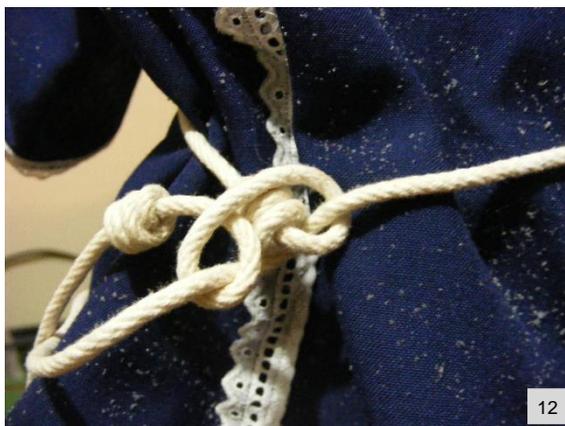


Imagen 12 M. Livacic. Detalle suciedad superficial, producto del embalaje

### **2.1.3 Embalaje.**

El embalaje de la obra es muy apropiado para el traslado por tierra desde la isla grande de Chiloé, específicamente desde la ciudad de Castro a Santiago. La imagen de San Antonio de Padua, estaba envuelta por una espesa cubierta de espuma sintética, de aproximadamente 5 centímetros de espesor y las paredes interiores del embalaje poseían el mismo recubrimiento.

La caja de madeja, que mide 1 metro de largo, por 52 cms de alto y 70 cms de profundidad, estaba completamente asegurada con tornillos en todo su borde y posee manillas de cuerda, que cumplen la función de facilitar el traslado de la obra.

El embalaje en el que fue trasladada la obra es muy apropiado y resguarda su condición actual, evitando que ésta sea afectada en el trayecto que realizó por tierra, viajando más de 18 horas en total. Cabe señalar que es muy relevante contar con un buen embalaje para el traslado de las obras, ya que gracias a éste, esta escultura que posee un deterioro importante, pudo llegar a destino en las mejores condiciones posibles, sin sufrir, producto de su trayecto, mayores daños, de los que ya presentaba.

Luego de la recepción de la obra, ésta fue cuidadosamente trasladada al taller en el que sería restaurada. Luego de desembalarla, se retiraron los tornillos que protegían la caja de madera y, se retiraron también, las capas de espuma sintética que cubrían la obra, para comenzar con el registro de las condiciones actuales de recepción.



Imagen 13 - 14 – 15 y 16 M. Livacic. Embalaje San Antonio de Padua  
(1 mt largo x 52 cms de alto x 70 cms de profundidad)

## 2.1.4 FICHA ESTADO DE CONSERVACIÓN – San Antonio de Padua, Museo Municipal de Castro

1- DATOS DE LA OBRA								
Nº de catalogación		Advocación	San Antonio					
Fecha última actualización	09 Septiembre 2016	Fecha / Periodo	S XIX					
Locación	Castro	<b>INFORMACIÓN ADICIONAL</b>						
Iglesia / Capilla / Museo	Museo Municipal de Castro	Inscrip.	X	Marca				
Ubicación interna	Colección permanente (expuesta)	Detalle	Rayado en la parte superior de la cabeza.					
Tipo de Talla	Bulto		Candelero	X	Nº Listones	4	Base	X
Dimensiones		Alto	Ancho	Prof.				
		75cms	52cms	27cms				
Materialidad	Madera	X	Máscara					
	Yeso		Policromía	X				
Tipo de Madera	Cabeza	Ciprés	Manos	Ciprés				
	Tronco	Ciprés	Listones	Alerce				
	Brazos	Alerce	Base	Ulmo				
Color Ropa	Exterior	Azul	Interior	Blanca				
Adornos y accesorios	Cordón							
2- ESTADO DE CONSERVACIÓN								
Estado General	Malo							
Restauraciones Anteriores	No							
ZONA	DETERIORO							
Estado General	<p>Vemos suciedad superficial y adherida en la escultura en general y rastros de astillas de madera producto del embalaje en su vestimenta. Además vemos craqueladuras profundas en la zona del rostro, faltantes de estuco en la parte superior de la cabeza. Presenta faltantes de dedos en ambas manos y separación del brazo derecho al tronco, así como separación de la mano del antebrazo del Santo. Vemos que los listones se encuentran separados de la base y del tronco, la base posee una grieta que la atraviesa completamente. Además hay rastros de ataque xilófago y óxido en los clavos.</p>							
3- INTERVENCIÓN REALIZADA								
ZONA	TRATAMIENTO							
General	Remoción de vestimenta para su ventilación y lavado.							
	Limpieza superficial con brocha.							
	Test de limpieza con agua destilada y enzimas resulta eficaz para remoción de suciedad superficial.							
	Tratamiento contra insectos de la madera.							
	Toma de muestras y examen UV.							
Estucado de faltantes con estuco a base de pasta Das, Mowilith DM 530 y pigmentos.								

Cabeza, estuco y policromía	Limpieza localizada.
	Estucado de faltantes y craqueladuras con estuco a base de pasta Das, Mowilith DM 530, aserrín de álamo y pigmentos.
	Reintegro cromático zonas estucadas (Paraloid – Xilol, pigmentos)
Mano Derecha, estuco y policromía	Limpieza localizada.
	Tallado de dedos faltantes
	Pegado de Dedos (Mowilith DM 530 y tarugos)
	Estucado de dedos con estuco a base de pasta Das, Mowilith DM 530, aserrín de álamo y pigmentos.
	Reintegro cromático zonas estucadas (Paraloid – Xilol, pigmentos)
Mano Izquierda, estuco y policromía	Limpieza localizada.
	Tallado de dedos faltantes
	Pegado de Dedos (Mowilith DM 530 y tarugos)
	Estucado de dedos con estuco a base de pasta Das, Mowilith DM 530, aserrín de álamo y pigmentos.
	Reintegro cromático zonas estucadas (Paraloid – Xilol, pigmentos)
Brazos	Limpieza localizada.
	Clavado de Brazo derecho al tronco (Martillo)
	Limpieza de óxido de Clavos (Herramienta Bauker y Bisturí)
	Barniz de clavos con Paraloid
Candelero, estructura	Limpieza con brocha.
	Realización de Tarugos de madera (Luma)
	Pegado de listones al torso y base (Mowilith DM 530 y tarugos)
	Remoción de Oxido de clavos
	Barniz de clavos con Paraloid
	Aplicación de protector Impregnante de madera.
<b>4- Restauradora – Conservadora</b>	
Macarena Livacic Teneb	

## **2.2 Tratamientos realizados**

### **2.2.1 Limpieza.**

La limpieza de las obras de arte es fundamental para mantenerla en buen estado, la mayor cantidad de tiempo posible, pareciera que esto corresponde a una acción básica, al tener un objeto de relevancia o valor artístico bajo nuestro cuidado, pero muchas veces no son suficientes los cuidados empleados para ello, generando en progresivo deterioro de la Obra.

Es importante considerar, que no todas las técnicas de limpieza son eficientes para el objeto tratado, hay que tener en cuenta la materialidad de la que están hechos y el grado de deterioro que presentan, para desde ahí definir qué será lo más apropiado para que al realizar la limpieza de la obra, no se perjudique la composición general del objeto.

En este apartado detallaré el proceso de limpieza realizado sobre la escultura de Candelero de San Antonio de Padua, hay que tener presente el débil estado en el que éste fue recibido, por lo que para su limpieza, se mantuvieron los soportes que la pieza poseía en el embalaje, intentado asegurar de mejor forma, los listones sueltos del candelero, lo que hacía que la obra fuera más inestable. También se hizo por separado la limpieza de la mano que venía separada del brazo de la escultura.

Refiriéndome exclusivamente a la limpieza de la policromía de la escultura, debo señalar que ésta fue realizada, en una primera instancia con un algodón humedecido, con agua destilada para así poder retirar la suciedad más superficial y menos adherida a la capa pictórica, luego en una segunda etapa la limpieza fue más profunda y fue realizada a base de una solución con enzimas.

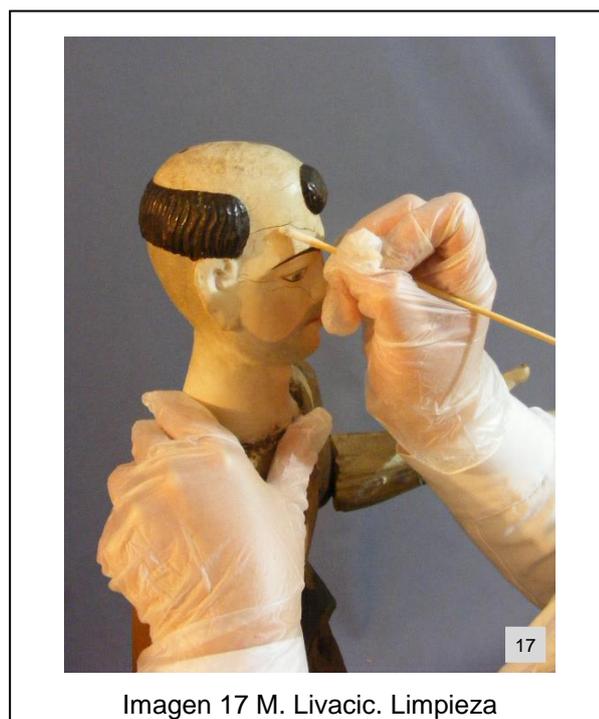
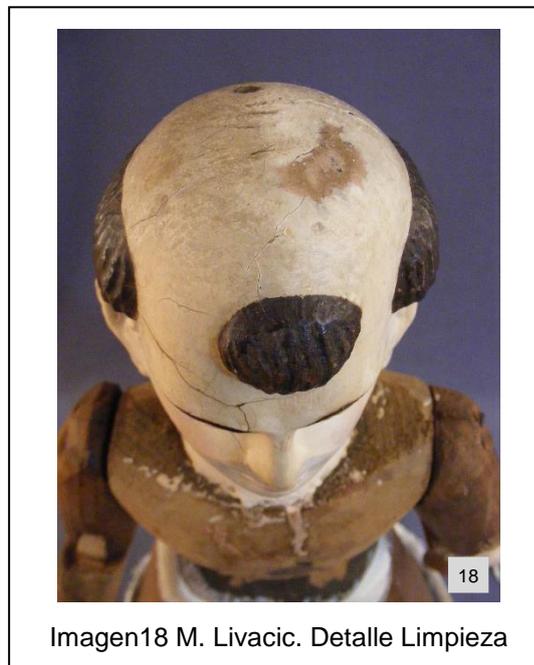


Imagen 17 M. Livacic. Limpieza

El resultado de este procedimiento fue muy favorable, ya que no se movió parte de la capa pictórica del estuco que muchas veces puede moverse debido a la elección de soluciones muy potentes que terminan por eliminar incluso la capa pictórica que debemos recuperar.

En el siguiente detalle es posible apreciar el antes y después de la limpieza de la parte superior de la cabeza del santo. Cabe mencionar que en el caso de la suciedad que correspondía a fecas de insectos, la que se encontraba adherida de forma superficial al objeto, ésta se removió con bisturí.



Una vez finalizada la limpieza de la parte policromada del San Antonio de Padua, se procedió con la limpieza mecánica del candelero de madera, la que se realizó con bisturí y brocha, con el fin de retirar la suciedad superficial que poseía y eliminar los restos de excremento de insectos que estaban adheridos de forma superficial. Luego de realizada la limpieza, la imagen estuvo en condiciones para comenzar las intervenciones más directas, en el caso de la escultura de San Antonio de Padua y debido al gran deterioro que poseía su estructura y base, se priorizó por asegurar la base y darle estabilidad, para que una vez que ésta estuviera firme, se pudiera iniciar con el tratamiento contra

insectos y consolidación de la madera correspondientes, los que serán detallados a continuación.

### **2.2.2 Aplicación de tratamiento contra insectos a base de una solución de Paradiclorobenceno (C<sub>6</sub>H<sub>4</sub>Cl<sub>2</sub>) y Alcohol Isopropílico (C<sub>3</sub>H<sub>8</sub>O).**

El tratamiento efectuado para evitar que aparezcan nuevamente insectos que dañen la madera; y que también evita que en el caso de que aún hayan huevos de dichos insectos, estos puedan desarrollarse y horadarla desde su interior; consiste en la aplicación de una solución de 55 gramos de paradiclorobenceno (C<sub>6</sub>H<sub>4</sub>Cl<sub>2</sub>) diluidos en 200 cc de alcohol isopropílico (C<sub>3</sub>H<sub>8</sub>O). Dicha solución se calienta a baño maría, sin hervir, y se aplica en cada agujero dejado por los insectos de la madera, luego de ello se envuelve en un plástico grueso por una semana, con el fin de que la solución penetre e impregne la madera.

La solución de paradiclorobenceno (C<sub>6</sub>H<sub>4</sub>Cl<sub>2</sub>) y alcohol isopropílico (C<sub>3</sub>H<sub>8</sub>O), es muy efectiva, ya que como señalaba anteriormente, penetra la madera profundamente. Debo destacar que su efectividad ha sido comprobada ampliamente en experiencias anteriores, ya que ha sido utilizada en restauraciones anteriores en la región, específicamente en imágenes de similar materialidad y ha sido muy efectiva su aplicación, puesto que transcurrido un cierto tiempo, al realizar una inspección de la obra, ésta no ha mostrado nuevos ataques de insectos.

Para la aplicación de ésta solución se utilizó una jeringa, para que de éste modo se insertara la solución cuidadosamente en cada orificio de la madera que pudiera haber sido provocado por la intervención de insectos, ello con el fin de que la solución impregnara la madera desde su interior, lo más profundo posible. Posteriormente se envolvió toda la imagen en plástico y se dejó por una semana, para que de éste modo la solución impregnada hiciera efecto.

Trascurrido ese periodo se retiró el plástico y se procedió a realizar el tratamiento que apunta a la consolidación de los orificios de la madera con una solución de mowilith DM 530 al 10%, al 20% y al 50%, tratamiento que se

detallará a continuación, finalmente se procedió a tapar cada agujero con pasta DAS, la que posee un color similar a la superficie donde es aplicada.



### **2.2.3 Aplicación de tratamiento para consolidación de la madera a base de Mowilith DM 530 al 10%, 20% y 50%.**

Una vez finalizado el tratamiento contra insectos de la madera, y transcurrida la semana completa, se procedió a sacar la imagen de la cámara en la que se encontraba, para posteriormente realizar el proceso de consolidación de los orificios generados por la acción de los insectos, para ello se aplicó una solución de agua destilada y mowilith DM 530 al 10% al 20% y al 50%, en tres etapas, dejando que la solución seque un tiempo estimado de 96 horas entre una aplicación y otra. Este proceso se efectúa con el fin de encapsular los posibles

huevos que pueden quedar en la madera y que pueden permanecer en ella durante mucho tiempo. En el caso que la solución de paradicolorobenceno ( $C_6H_4Cl_2$ ) y alcohol isopropílico ( $C_3H_8O$ ) no hubiera eliminado los posibles restos de estos agentes de deterioro, se decidió como medida de precaución aplicar en cada orificio la solución antes mencionada<sup>22</sup>.



#### **2.2.4 Relleno de estuco en craqueladuras y faltantes.**

Una vez finalizados los tratamientos a la madera y luego de transcurridos los tiempos necesarios para que ambos estuvieran finalizados, se tomó la decisión de aplicar en cada craqueladura de la obra, orificio de la madera y faltante de estuco, una pasta que sellaría y emparejaría las imperfecciones que ésta presenta, los que fueron producidos ya sea a causa del deterioro normal de los objetos o a causa de algún agente externo, como lo es el caso de los insectos que atacaron anteriormente la estructura y cuerpo de esta escultura de San Antonio de Padua.

Para la aplicación de la pasta fue necesario prepararla previamente, por ello en un vidrio y se mezcló la pasta DAS con mowilith DM 530, con el fin de ablandarla y hacerla más dúctil al momento de su aplicación. Además se mezcló

---

<sup>22</sup> Este procedimiento de consolidación, se realiza hace más de 10 años, por el restaurador Alfonso Valdevenito, en diferentes imágenes religiosas chiloenses de madera policromada, con excelentes resultados, en las que luego de aplicado el tratamiento, no se han vuelto a observar la aparición de estos agentes de deterioro.

ésta pasta ya trabajada aserrín de álamo y con pigmentos para llegar a un color similar al de la madera y que al momento de realizar el reintegro cromático, ya existiera una base similar al color que se busca lograr. Este trabajo entrega un resultado final más natural, puesto que el color se integra de mejor modo a la obra, la que será restaurada de forma imitativa, lo que es apropiado para imágenes devocionales, ya que si bien actualmente esta escultura está expuesta en un Museo, nunca perderá su condición de ser una imagen de devoción.

Para entender de mejor manera el trabajo realizado de aplicación de pasta DAS en la obra, a continuación se detalla el proceso, iniciado en la base de la misma donde se requirió preparar un color café oscuro, similar al de la madera de la que está compuesta la obra.

#### **2.2.4.1 Estado Inicial Base:**



Imagen 26 M. Livacic. Base candelero

**2.2.4.2 Tratamiento:**



**2.2.4.3 Resultado Final:**



La pasta DAS también se aplicó en otros lugares del cuerpo de la obra, como lo fue en la cabeza y manos de San Antonio de Padua. Se comenzó por la cabeza, ya que ésta se encontraba en condiciones óptimas para la aplicación de la misma, debido a que ya anteriormente se había realizado el tratamiento de limpieza y estaba en buenas condiciones de aplicación, para las manos del santo, se debió realizar previamente el pegado de los dedos faltantes y posteriormente se decidió aplicar al todo la pasta DAS a modo de estuco, por lo que dicho proceso será detallado más adelante.

Detallando el proceso realizado en la cabeza de San Antonio de Padua, puedo señalar que éste presentaba notorias y profundas craqueladuras en su rostro, específicamente en la parte superior de las mejillas y frente. Asimismo en la parte superior de la cabeza, contaba con evidentes faltantes de estuco, si bien las craqueladuras eran menores.

#### **2.2.4.4 Estado Inicial Rostro:**



Imagen 29 – 30 M. Livacic. Estado inicial craqueladuras del rostro



Imagen 31 – 32 M. Livacic. Estado inicial faltante de estuco cabeza

**2.2.4.5 Tratamiento:**



Imagen 33 y 34 M. Livacic. Aplicación pasta DAS rostro



Imagen 35 – 36 y 37 M. Livacic. Aplicación pasta DAS cabeza

#### **2.2.4.6 Resultado Final:**



#### **2.2.5 Estabilización de candelero y base.**

Para comenzar el presente apartado, debo mencionar el hecho de que la escultura de San Antonio de Padua, al momento de su recepción presentaba un alto grado deterioro, el que más allá de afectar a la obra en su totalidad, afectaba en gran medida a la estructura del candelero y la base del mismo, por lo que se hizo urgente y necesario, antes de iniciar otras intervenciones, comenzar por estabilizar la obra de forma estructural, para evitar posibles efectos que apunten a aumentar el deterioro antes mencionado.

Por éste motivo en primera instancia se realizó la restauración del candelero y base, ya que son evidentemente el pilar que sostiene la obra en su totalidad y al encontrarse en precarias condiciones de estabilidad, hacían riesgoso abordar éste proceso restaurativo de otro modo.

De ahí que se decidió en primera instancia hacer los tratamientos antes

descritos en la base y la madera en general. Una vez que la base fue tratada y sus faltantes fueron completados, la madera estuvo en condiciones de poder unirse a los listones, que a su vez unen la base al tronco de la escultura.

Por este motivo es que se confeccionaron tarugos de madera de luma, que es más firme y se pegaron los listones a la base y los listones al cuerpo de San Antonio de Padua.

#### **2.2.5.1 Fijación de listones previo a pegado.**

Debido a que sólo 2 de los 4 listones se encontraban adheridos al torso de la escultura y 1 de 4 estaba fijado a la base, es que antes del pegado de los mismos, fue necesario asegurar la estructura. Por éste motivo se ubicaron los listones a la base, para establecer la ubicación correcta de ellos y luego de ello se ubicaron los listones al cuerpo, los que para estabilizarlos, se amarraron en una primera etapa con un alambre grueso, el que estaba separado de la madera por espuma sintética, ello con el fin que la presión ejercida por el alambre, no produjera al ser retirado, marcas permanentes en la madera.



Luego de que la base estuvo fija, fue posible iniciar el trabajo en los listones, todo ello con el fin que quedara firme, para poder trabajar con herramientas como el taladro, lo que fue necesario para hacer los agujeros donde serían insertados los nuevos tarugos.

#### **2.2.5.2 Pegado de tarugos.**

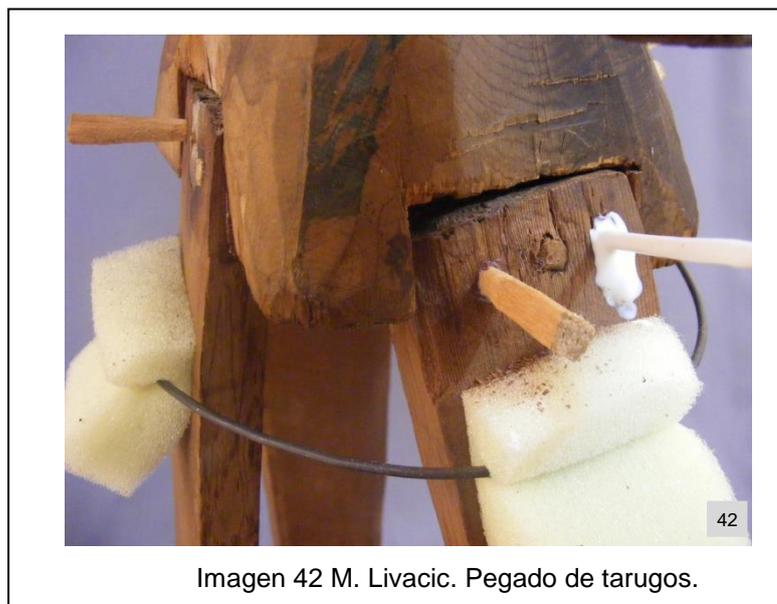




Imagen 43 M. Livacic. Pegado de tarugos de la base.

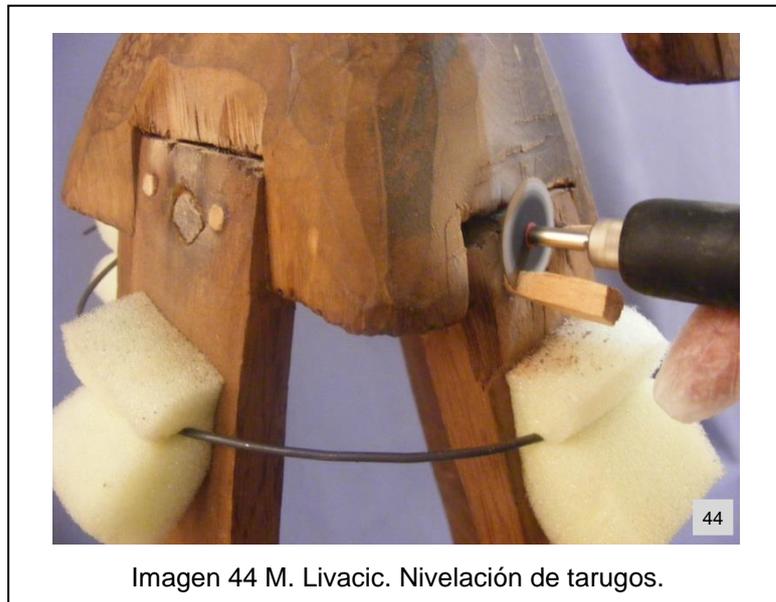


Imagen 44 M. Livacic. Nivelación de tarugos.



Imagen 45 y 46 M. Livacic. Prensa- torniquete para pegado de listón.



Imagen 47 y 48 M. Livacic. Pegado y resultado final.

### **2.2.6 Pegado de dedos y Aplicación de estuco.**

Luego de pegados los listones a la base y al cuerpo de la escultura, la obra escultórica de San Antonio de Padua, quedó estabilizada y firme, por lo que ya era posible realizar los trabajos más locales, como lo es el pegado y la aplicación de estuco, el que ya incluía pigmentos de un color similar al de la mano, por lo que no fue necesario realizar posteriormente un reintegro cromático en las manos de San Antonio de Padua.

Para el tallado de los dedos se utilizó madera de ciprés de las guaitecas la que es muy buena para modelar, ya que es bastante blanda y manejable. Una vez que los dedos estuvieron tallados, se pegaron a la mano mediante tarugos pequeños, los que se empaparon en mowilith DM 530 para pegarlos mejor y que estos quedaran muy firmes y asegurados a la mano.

Ya seco el pegamento se realizó la aplicación de estuco, para ello se utilizó una espátula de metal que sirvió para que la aplicación fuera más pareja. Finalmente, se dejó secar el estuco, el que adquirió un color similar al esperado.

Finalmente se realizó un pulido final de la superficie estucada y seca, para el que se utilizó una lija bien desgastada, evitando así rayar la superficie de la obra.

#### **2.2.6.1. Estado Inicial**



**2.2.6.2. Pegado de dedos mano derecha y mano izquierda**

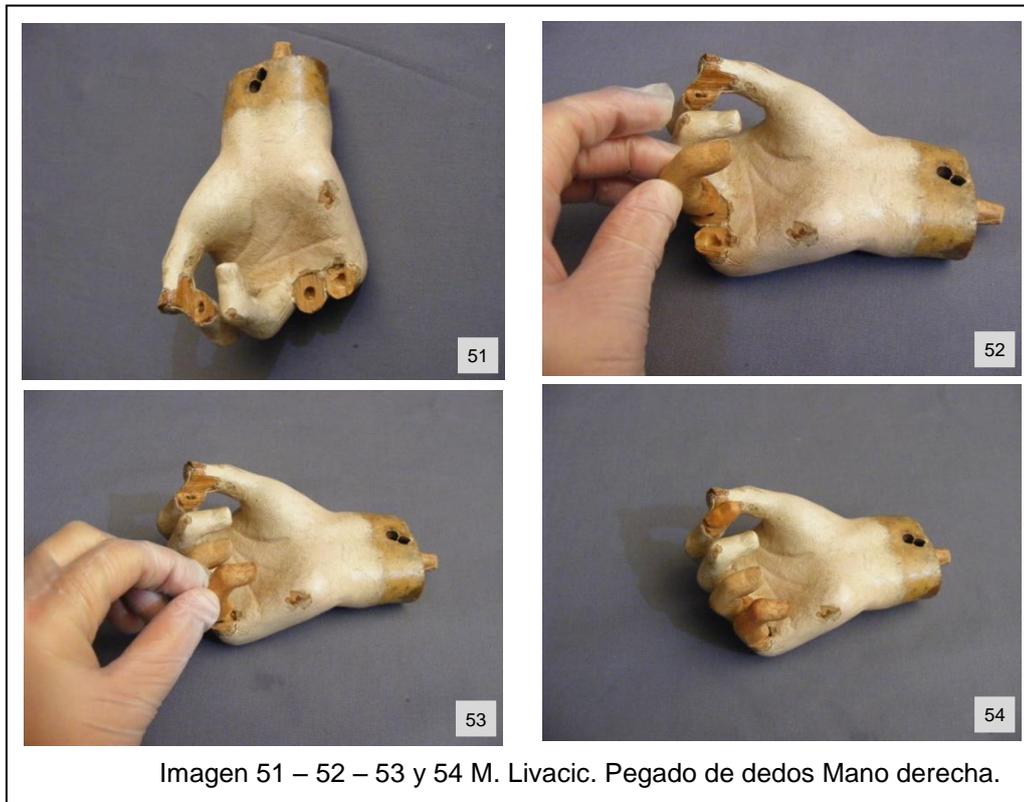


Imagen 51 – 52 – 53 y 54 M. Livacic. Pegado de dedos Mano derecha.

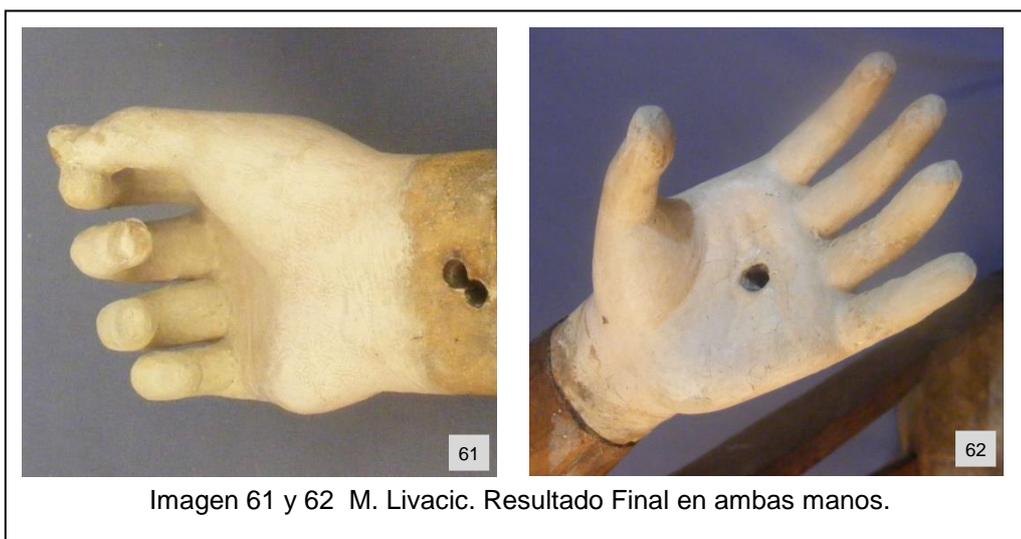


Imagen 55 – 56 – 57 y 58 M. Livacic. Pegado de dedos Mano izquierda.

### **2.2.6.3. Aplicación de estuco mano derecha y mano izquierda**



### **2.2.6.4. Resultado final mano derecha y mano izquierda**



### **2.2.7 Reintegro cromático cabeza y manos.**

Un vez finalizado el proceso de estucado en San Antonio de Padua y ya secos los estucos aplicados, fue posible la aplicación del reintegro cromático en la obra, el que como ya mencioné anteriormente es del tipo imitativo, puesto que estas esculturas son objetos de devoción y sus devotos esperan que las intervenciones aplicadas al mismo, apunten a que el resultado final sea lo más parecido al “original”.

Para este proceso, se utilizaron pigmentos disueltos en paraloid, el que estaba mezclado con una pequeña proporción de xilol, ya que se busca que el reintegro no quede muy brillante, ya que este efecto haría resaltar más de lo necesario el lugar en el que fue realizada la intervención.





Imagen 65 y 66 M. Livacic. Reintegro cromático mano.

### **2.2.8 Pegado de mano y brazo derecho**

La mano derecha de San Antonio de Padua, se encontraba despegada del antebrazo, por lo que fue necesario realizar tarugos y asegurarla, ya que en cualquier momento podría desprenderse y caer. Asimismo por su parte el brazo derecho del santo presentaba pequeños problemas tales como separación del tronco en su parte superior y en la parte de la articulación vemos que la madera se encuentra muy abierta, por lo que no sostiene el antebrazo y mano en la posición correcta, por ello se decidió, poner un pequeño trozo de madera, con el fin de que éste sirviera de una suerte de tope, que permita que el antebrazo no caiga y quede fijo en la posición deseada, sin perder por ello el movimiento que esta articulación posee en su forma inicial.

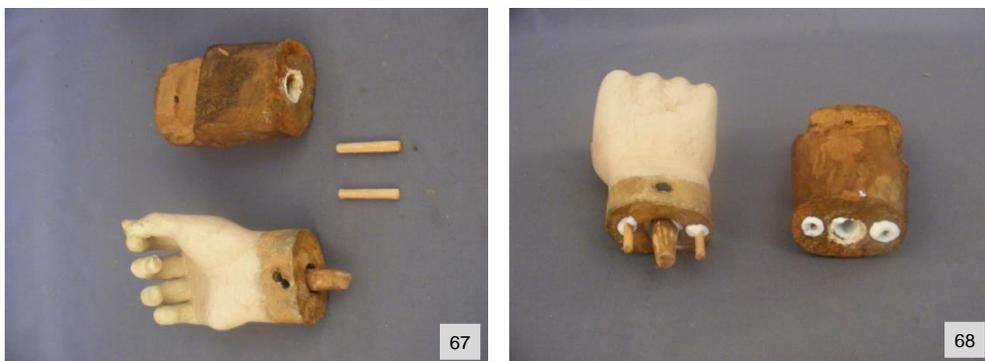


Imagen 67 y 68 M. Livacic. Pegado de mano a antebrazo derecho.



Imagen 69 y 70 M. Livacic. Unión de brazo al tronco de la obra.



Imagen 71 – 72 y 73 M. Livacic. Proceso de ajuste de articulación. Brazo derecho.

### **2.2.9 Limpieza óxido de clavos**

Ya concluyendo el proceso restaurativo de la obra escultórica de San Antonio de Padua, perteneciente al Museo Municipal de Castro, se procedió a la limpieza del óxido presente en los clavos que fijaron su estructura y que producto del paso del tiempo y de la gran humedad presente en la isla, presentaban una alta corrosión de su materialidad.

Para la limpieza del óxido de los clavos, se utilizó bisturí y una herramienta marca bauker, ya que al tener óxido por tanto tiempo incrustado en el metal, fue necesario utilizar una herramienta con más potencia que permita la remoción del óxido.

Una vez finalizado éste proceso, en cada uno de los clavos que componen dicha estructura, se aplicó un barniz de paraloid, ya que con esta aplicación se busca detener la oxidación futura del metal.

Cabe señalar que San Antonio de Padua, poseía 7 clavos, los que son de factura antigua, por lo que se presume que son originales, de los cuales 6 son de fierro y uno, más actual, es de cobre. Dos de los clavos, los que estaban ubicados en el brazo que se encontraba separado del torso, pudieron ser removidos y limpiados en su totalidad, mientras que los clavos restantes, fijos en la estructura, debieron limpiarse sin ser retirados de la misma, por lo que sólo fue retirado el óxido de la parte expuesta en la obra.

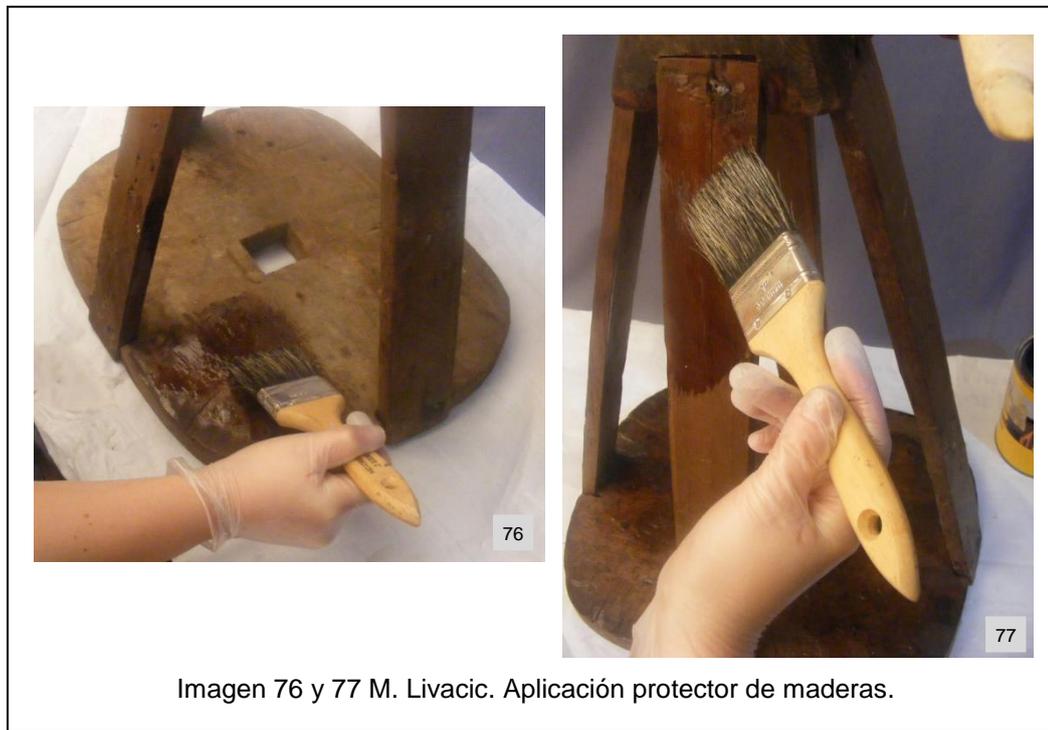


### **2.2.10 Aplicación protector de maderas**

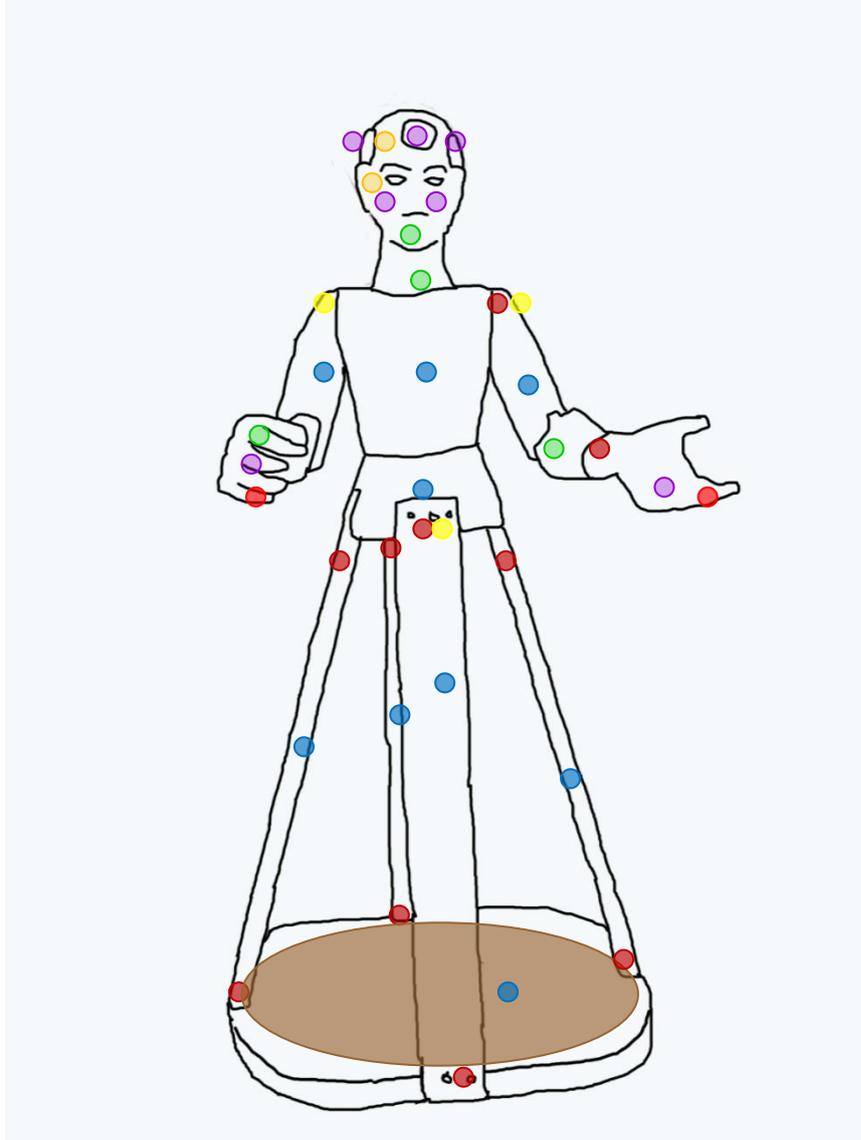
Para finalizar el trabajo de restauración de San Antonio de Padua y con el fin de proteger la madera, tanto de las inclemencias del tiempo, como del ataque de insectos de la madera, comunes en la Isla de Chiloé, es que se determinó aplicar un producto impregnante de la misma que la protege contra estos agentes de deterioro, así como de la aparición de hongos etc.

Este protector impregnante, como se mencionó anteriormente es de la marca Sherwin Williams, y se utilizó ya que no forma película sobre la madera y está formulado en base a resinas alquídicas modificadas, filtros solares, biocidas y

bactericidas, que protegen la madera contra agentes destructores, tales como radiación ultravioleta, hongos e insectos xilófagos (termitas). No contiene plomo, cromo, mercurio ni metales pesados y se aplicó con brocha de pelo suave para no dejar marcas productos de su aplicación.

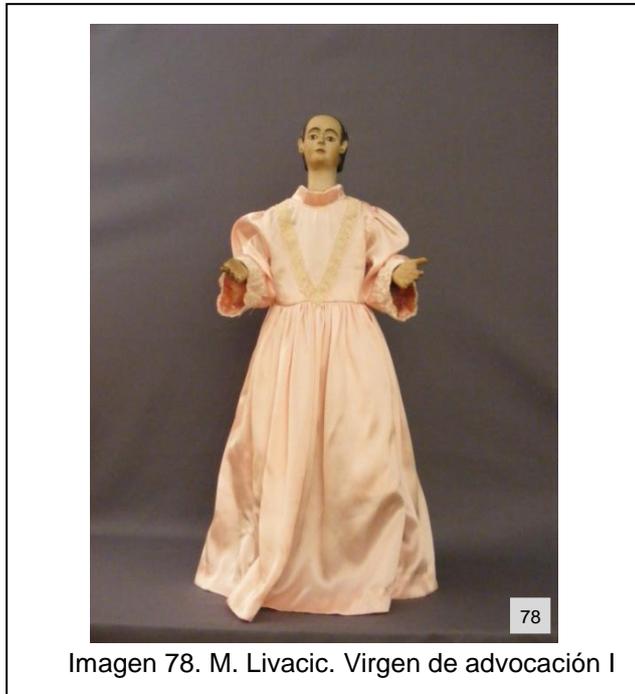


### 2.3 Mapa de Intervenciones



- Relleno craqueladuras profundas
- Estucado craqueladuras y reintegro cromático
- Realización faltante de dedos
- Pegado y realización de tarugos
- Limpieza profunda (Agua destilada, espátula y lija)
- Remoción óxido de clavos
- Aplicación protector de madera
- Limpieza policromía
- Toda la obra posee tratamiento contra insectos y limpieza superficial

### 3 CAPÍTULO II: RESTAURACIÓN VÍRGEN DE ADVOCACIÓN I MUSEO MUNICIPAL DE CASTRO, CHILOÉ



#### **3.1 Antecedentes Generales**

Las advocaciones de la virgen en la isla de Chiloé son de las más numerosas, todo ello en concordancia con la enorme devoción de las personas a las representaciones de la religión católica y la gran fe que poseen.

Revisando la bibliografía para la realización de esta tesis, pude verificar que en el texto de Isidoro Vásquez “Santería de Chiloé. Ensayo y Catastro”, se realizó una catalogación de esta obra. En específico señala que esta imagen corresponde a una *“imagen de vestir de candelero, con cabeza de terracota encarnada, con orificios para aretes en las orejas. El tronco está pulido y tiene pintada una especie de corpiño sobre el busto blanco encarnado, que termina en un escote redondo, señalado por una línea negra sucedida de otra roja, y un punteado a modo de orlas; a continuación sucede la madera de ciprés de su color. Los brazos ensamblados tuvieron pintura blanca de inferior calidad, ahora*

*muy borrada, que terminan en manos encarnadas con el pulgar derecho roto. Viste sólo un refajo de tocuyo blanco, con encaje de igual color en su fimbria.*<sup>23</sup>

Esta descripción es muy detallada y nos entrega bastantes datos que podemos desarrollar, como por ejemplo el hecho de que al menos en el año de la publicación original del libro, es decir en 1994, la virgen de advocación restaurada para éste trabajo, ya poseía un faltante en la mano derecha, específicamente en su pulgar.

También nos entrega información respecto de las vestimentas que posee, lo que nos indica que los ropajes que actualmente visten a la virgen, son al menos posteriores a esa fecha y no son los originales, notamos ello también porque el vestido con el que actualmente se expone en el Museo Municipal de Castro, puede notarse a simple vista que es un poco más grande, de lo que debería ser para las dimensiones de una escultura, más bien pequeña, en comparación a la Virgen de advocación II.

En relación a los ornamentos de la Virgen, entrega datos importantes respecto a la pintura de los brazos por ejemplo, da antecedentes en relación a que es una pintura original, aunque de mala calidad, que si en aquella época estaba más bien borrada, actualmente poco queda de la misma. Señala además los ornamentos de los aros que se cuelgan en las orejas, los que actualmente no tenemos referencias y señala la materialidad de la que está realizada la máscara de la escultura, si bien no entrega antecedentes científicos al respecto, asumo que dicha información se debe a la investigación bibliográfica en relación a la materialidad de las máscaras de las esculturas de la Escuela de Santería chiloense.

---

<sup>23</sup>Vásquez de Acuña, Isidoro; “Santería de Chiloé. Ensayo y Catastro”; Pág 100.

**3.1.1 Ficha de Conservación enviada por el Museo Municipal de Castro, Sr. Felipe Montiel Vera.**

**Autor:** Desconocido.

**Título:** Virgen de advocación desconocida

**Fecha/Época:** Siglo XIX.

**Colección:** Museo Municipal de Castro Chiloé.

**Tipo de Obra:** Escultura de candelero.

**Soporte:** Madera y arcilla.

**Materia y Técnica:** Madera y arcilla policromada

**Dimensiones:** **Alto:** 88 cms. **Ancho:** 55 cms. **Profundidad:** 15 cms. Todas las medidas son aproximadas.

**Lugar de procedencia:** Museo Municipal de Castro, Chiloé.

**Propietario:** Municipalidad de Castro.

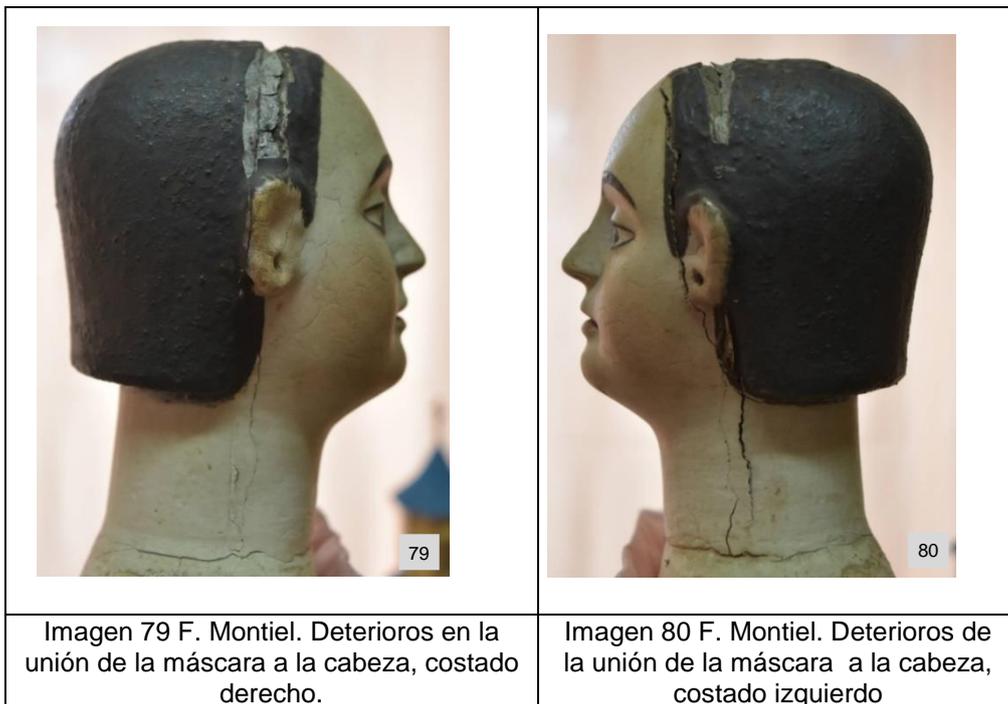
**Colección:** Museo Municipal de Castro.

**Sellos e Inscripciones:** No presenta.

**Restauración anterior/intervenciones anteriores:** No

**3.1.2 Estado de Conservación Inicial.**

Según la ficha de estado de conservación, enviada por el Director del Museo Municipal de Castro, Sr Felipe Montiel, el estado de conservación de la imagen policromada identificada en la presente memoria como Virgen de Advocación I, es regular, ya que está en un estado estable con pérdidas de policromía en las manos, craquelados en el anverso de la cabeza, faltantes de arcilla y policromía en la nariz, deterioros con pérdida de soporte y policromía en la unión de la máscara a la cabeza, suciedad superficial adherida a la policromía, corrosión activa de los clavos que sostienen la estructura de la escultura, y suciedad adherida en el candelero.



### **3.1.3 Embalaje.**

La Virgen de advocación I, fue enviada desde Chiloé por transporte terrestre, por lo que para su traslado fue necesario la confección de un embalaje apropiado, que conservara su estado inicial de la mejor forma posible y no afectara más aún el grado de deterioro que posee, el que fue definido por el Director del Museo Municipal de Chiloé, Sr. Felipe Montiel Vera, como regular.

El embalaje es completamente de madera y posee tornillos para asegurar la tapa de la misma, está separada del suelo por unas “patas” de madera, que evitan el contacto directo con este.

Sus dimensiones del embalaje son 85 cms de largo, 62 cms de altura (52 cms de caja y 10 cms de patas) y 50 cms de profundidad. Todo el interior de la misma está forrada con espuma sintética de 5 cms de grosor, lo que evita que la imagen dentro de ella se golpee con las paredes de madera.

La Virgen de avocación I, está envuelta también en espuma sintética, lo que permitió que el viaje hacia Santiago sea muy seguro, evitando así posibles deterioros.



Imagen 81. M. Livacic. Virgen de advocación I

### **3.1.4 FICHA ESTADO DE CONSERVACIÓN – Virgen de Advocación I, Museo Municipal de Castro**

1- DATOS DE LA OBRA								
Nº de catalogación		Advocación	Virgen					
Fecha última actualización	09 Septiembre 2016	Fecha / Periodo	SXIX					
Locación	Castro	<b>INFORMACIÓN ADICIONAL</b>						
Iglesia / Capilla / Museo	Museo Municipal de Castro	Inscrip.		Marca	X			
Ubicación interna	Colección permanente (expuesta)	Detalle	Marcas de posible corona o diadema en la frente					
Tipo de Talla	Bulto		Candelero	X	Nº Listones	6	Base	X
<b>Dimensiones</b>		<b>Alto</b>	<b>Ancho</b>	<b>Prof.</b>				
		88cms	55 cms	15cms				
Materialidad	Madera	X	Máscara	X				
	Yeso		Policromía	X				
Tipo de Madera	Cabeza	Ciprés	Manos	Ciprés				
	Tronco	Ciprés	Listones	Ciprés				
	Brazos	Ciprés	Base	Ciprés /Mañío				
Color Ropa	Exterior	Rosa	Interior	Blanca				
Adornos y accesorios	No tiene accesorios							
2- ESTADO DE CONSERVACIÓN								
Estado General	Regular							
Restauraciones Anteriores	No							

ZONA	DETERIORO
Estado General	Vemos suciedad superficial y adherida en la escultura en general, específicamente a su base y policromía, además de suciedad en su vestimenta. Encontramos que en el estuco de la Virgen hay craqueladuras en la zona del rostro y manos y también hay faltantes de estuco en algunos de los dedos y hombros de la escultura. Presenta faltantes de dedos en la mano izquierda y un gran faltante en la parte superior de la cabeza, la que genera craqueladuras profundas en su frente y en la parte lateral del cuello. Hay una grieta en el brazo derecho y un faltante de madera en el mismo brazo, específicamente en el sector donde se encaja el antebrazo. Vemos rastros de ataque xilófago y óxido en los clavos. La estructura de la obra se encuentra en general en un buen estado y su base y listones no poseen mayores problemas de deterioro.

3- INTERVENCIÓN REALIZADA	
ZONA	TRATAMIENTO
General	Remoción de vestimenta para su ventilación y lavado.
	Limpieza superficial con brocha.
	Test de limpieza con agua destilada y enzimas resulta eficaz para remoción de suciedad superficial.
	Tratamiento contra insectos de la madera.
	Estucado de faltantes con estuco a base de pasta Das, Mowilith DM 530 y pigmentos.
Cabeza, estuco y policromía	Limpieza localizada.
	Estucado de faltantes en la parte superior de la cabeza y estucado de craqueladuras en rostro y cuello a base de pasta Das, Mowilith DM 530, aserrín de álamo y pigmentos.
Mano Derecha, estuco y policromía	Limpieza localizada.
	Estucado de dedos con estuco a base de pasta Das, Mowilith DM 530, aserrín de álamo y pigmentos.
	Reintegro cromático zonas estucadas (Paraloid – Xilol, pigmentos)
Mano Izquierda, estuco y policromía	Limpieza localizada.
	Tallado de dedos faltantes
	Pegado de Dedos (Mowilith DM 530 y tarugos)
	Estucado faltantes.
	Reintegro cromático zonas estucadas (Paraloid – Xilol, pigmentos)
Brazos	Limpieza localizada.
	Limpieza de óxido de Clavos (Herramienta Bauker y Bisturí)
	Barniz de clavos con Paraloid
Candelero, estructura	Limpieza superficial con brocha.
	Limpieza profunda con agua destilada en base de candelero
	Lijado superficie de base de candelero
	Remoción de Oxido de clavos
	Barniz de clavos con Paraloid
	Aplicación de protector Impregnante de madera.
4- Restauradora – Conservadora	Macarena Livacic Teneb

## **3.2 Tratamientos realizados**

### **3.2.1 Limpieza.**

Luego de abierto el embalaje que protegía a la Virgen, fue posible retirar las prendas que la visten, con el fin de que éstas fueran ventiladas y lavadas. Las vestimentas no presentaban mayores problemas, más allá de la suciedad superficial evidente, producto de la exposición permanente en la sala del Museo Municipal de Castro.

Para la limpieza de la escultura en sí, se utilizó una brocha de pelo suave la que removió la suciedad superficial que no estaba adherida a la escultura y que correspondía a polvo acumulado por la falta de limpieza constante.

Para la limpieza de la suciedad adherida a la obra y que fue más difícil de retirar se utilizó una solución de agua destilada y enzimas, la que no removió el color de la policromía, por lo que fue muy efectiva para éste proceso, ya que limpió la obra y mantuvo intactos los colores del estuco policromado. Para esta limpieza más profunda se utilizó una tórula hecha de algodón, la que es muy suave con el estuco y se evita así desprendimientos de éste.



### **3.2.2 Limpieza de óxido de clavos**

Una vez finalizada la limpieza, se continuó este proceso con la remoción del óxido presente en los clavos de la Virgen. Se debe tener en cuenta que las condiciones climáticas de la Isla, favorecen la aparición de óxido, ello debido a la alta humedad en el ambiente. Esta obra, si bien actualmente se encuentra expuesta permanentemente en el Museo Municipal de Castro, y posee condiciones atmosféricas más controladas, anteriormente se ha visto afectada por agentes de oxidación, los que continúan atacando el metal si no son adecuadamente removidos.

Por ello para la limpieza del óxido presente en la Virgen de advocación I, se utilizó una herramienta multipropósito marca Bauker, la que es muy efectiva para este trabajo, ya que retira el óxido y al mismo tiempo es posible regular la potencia con la que se trabaja, para evitar que se produzcan daños tanto en los clavos como en la estructura en general.

Se debe mencionar de que debido a que los clavos en la obra, se encuentran bien incrustados y que ésta no presenta problemas en cuanto a su estructura, se determinó limpiar el óxido evidente y superficial, de la parte que es visible y éstos no fueron retirados, ya que no podemos saber si el óxido penetró totalmente y es muy riesgoso desarmar una obra que se encuentra en buenas condiciones en cuanto al soporte.

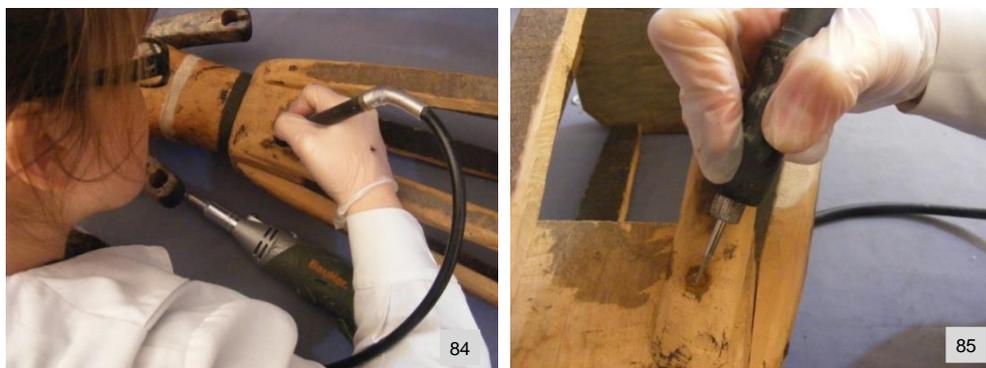


Imagen 84 y 85. M. Livacic. Remoción de óxido y Detalle

### **3.2.3 Limpieza de la base**

Luego de realizada la limpieza de la policromía y del óxido de los clavos que posee la escultura, se procedió a realizar la limpieza de la base de la escultura, la que tiene una capa visible de suciedad en su superficie y se encuentra muy adherida a la madera.

Para la limpieza de la base del candelero, se utilizó una esponja ligeramente humedecida con agua destilada, la que se utilizó para remover la suciedad más adherida a la madera, luego de ello, se retiraron las capas de suciedad con una espátula y posteriormente pasar una lija en la madera la que terminó por emparejar y retirar la suciedad más compleja.



Imagen 86 – 87– 88 y 89. M. Livacic. Limpieza madera base candelero.

### **3.2.4 Aplicación de tratamiento contra insectos a base de una solución de paradiclorobenceno (C<sub>6</sub>H<sub>4</sub>Cl<sub>2</sub>) y Alcohol Isopropílico (C<sub>3</sub>H<sub>8</sub>O)**

Una vez que la Virgen estuvo en óptimas condiciones de limpieza y ya eliminado el óxido de los clavos, fue posible realizar el tratamiento contra insectos de la madera. Es posible apreciar que en mayor parte la estructura de la obra no fue afectada por estos agentes de deterioro, sino que los mayores problemas al respecto se encontraban en la base de la misma. Aun así, debe destacar que la madera en general está en buenas condiciones y que su estructura no se ve gravemente afectada por estos factores.

Este tratamiento se realizó en base a una solución de para paradiclorobenceno (C<sub>6</sub>H<sub>4</sub>Cl<sub>2</sub>) y alcohol isopropílico (C<sub>3</sub>H<sub>8</sub>O), la que se calentó a baño maría y se dejó enfriar unos minutos para que estuviera a temperatura ambiente y bien disuelta. Esta solución se aplicó en las partes afectadas mediante una jeringa, la que iba introduciendo la solución hasta lo más profundo de las partes afectadas, así ésta actuaría desde su interior y evitaría nuevos ataques.

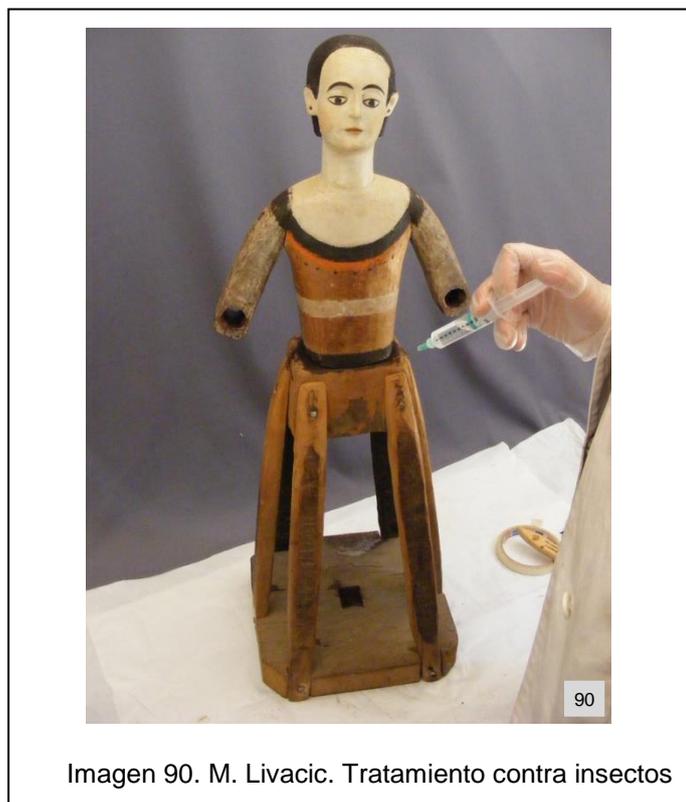


Imagen 90. M. Livacic. Tratamiento contra insectos



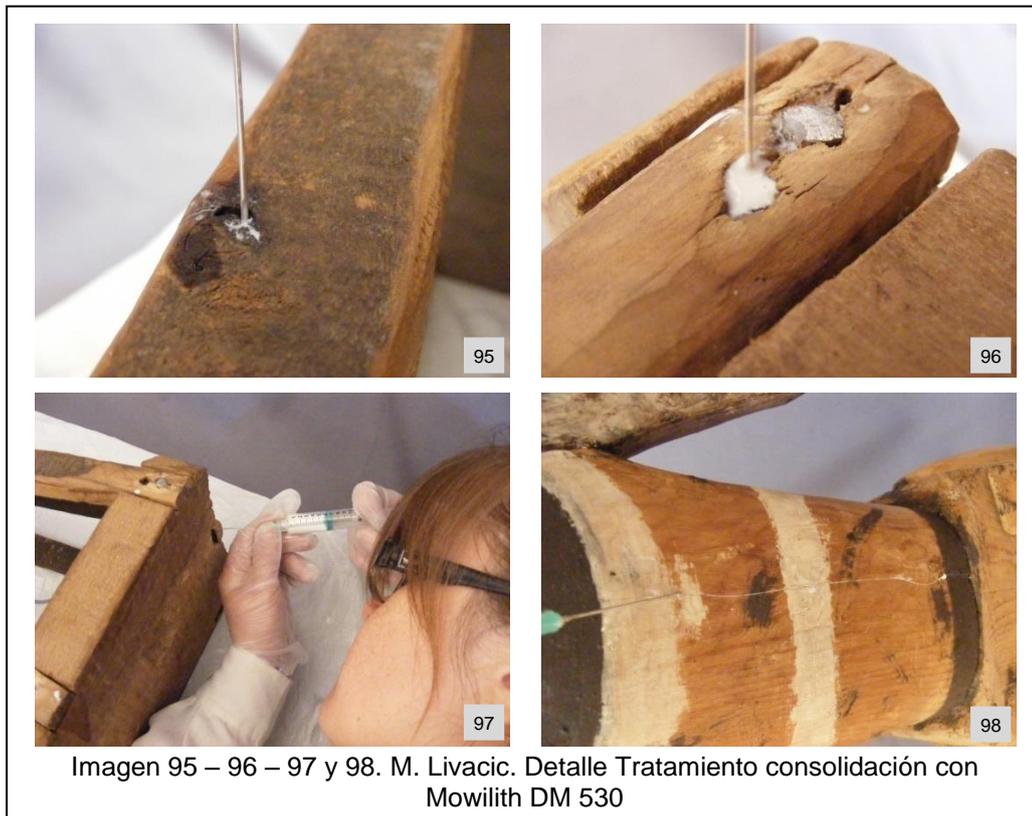
Una vez finalizada la aplicación de la solución de paradiclorobenceno ( $C_6H_4Cl_2$ ) y alcohol isopropílico ( $C_3H_8O$ ), se envolvió la Virgen en un plástico grueso y se dejó durante una semana. Es necesario envolver la obra en un plástico lo más sellado posible, ello con el fin de crear un microclima propicio para que la solución antes mencionada penetre profundamente la madera y elimine cualquier rastro de los insectos que en algún minuto dañaron la madera.

### **3.2.5 Aplicación de Mowilith DM 530 al 10% 20% y 50%**

Transcurrida la semana completa, es posible sacar a la Virgen del microclima en el que estaba envuelta, para realizar la aplicación de mowilith DM 530, el que busca consolidar los orificios dejados por los insectos y al mismo tiempo encapsular los posibles rastros que hayan quedado de los mismos.

Por éste motivo de se preparó una solución de mowilith DM 530 disuelto en agua destilada, la que se aplicó por etapas, primero al 10% más diluida para que penetre más profundo en la madera, luego y pasadas 96 horas se aplicó la solución al 20% buscando este mismo objetivo y finalmente una vez transcurrida una semana y seca la segunda etapa, se aplicó la solución al 50%, ello con el fin

que el mowilith DM 530 más espeso cerrara los orificios dejados por los insectos y evite al mismo tiempo que aparezcan nuevamente. Al mismo tiempo con este proceso se consolidan las grietas que puede tener la madera producto de otros factores como la humedad o daños provocados por la manipulación.



### **3.2.6 Relleno de estuco en faltantes, craqueladuras y orificios.**

Una vez finalizado el tratamiento de consolidación de la madera y ya seca la última aplicación de mowilith DM 530, fue posible realizar el relleno de faltantes y craqueladuras de estuco así como realizar el relleno de los orificios de la madera dejados por los insectos.

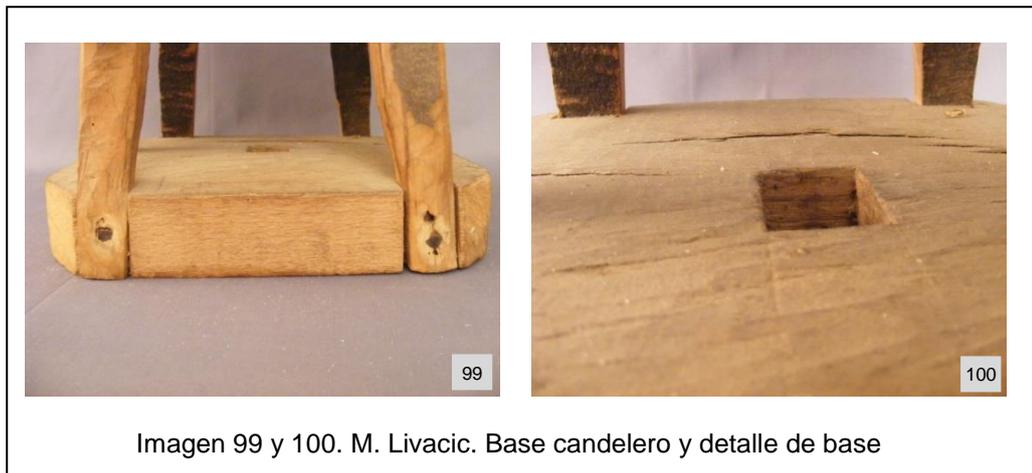
Para dicho tratamiento se realizó un estuco a base de pasta DAS, la que fue trabajada con mowilith DM 530, ello con el fin de darle mayor ductilidad al momento de aplicar, también se mezcló con pigmentos que asemejaron el color

de la superficie donde se trabajaría y aserrín de álamo que entrega mayor consistencia a la pasta.

En un comienzo se realizó el relleno de los orificios dejados por los insectos en la madera, ya que éste proceso correspondía a la tercera etapa del tratamiento que evita que vuelvan a aparecer, puesto que por una parte la aplicación de la pasta cierra los agujeros dejados anteriormente y además esta aplicación sirve de aviso por si posterior a la aplicación se encuentran nuevos orificios similares, lo que evidenciará que hay nuevamente ataque de agentes xilófagos.

Es muy importante, debido a lo anteriormente descrito, que cada uno de los orificios dejados por los insectos sean tapados en su totalidad y luego de ello es recomendable que cada cierto tiempo se revisen, para verificar que no han aparecido nuevamente en la madera, de ser así habría que aplicar nuevamente el tratamiento a base paradiclorobenceno ( $C_6H_4Cl_2$ ) y alcohol isopropílico ( $C_3H_8O$ ).

### **3.2.6.1. Estado inicial Base candelero**



### **3.2.6.2. Aplicación de pasta DAS base candelero**



### **3.2.6.3. Resultado final aplicación pasta DAS base candelero**



Luego se realizó el relleno de faltante de estuco en la parte superior de la cabeza y frente, proceso para el que nuevamente se utilizó la mezcla de pasta DAS, trabajada con mowilith DM 530 y mezclada toda ella a su vez con pigmentos y aserrín de álamo.

Podemos ver que la parte superior de la cabeza poseía una gran grieta en la máscara que corresponde a la parte superior de la cabeza, frente y cuello, por lo que requería una pronta restauración.

#### **3.2.6.4. Estado Inicial grieta cabeza**



#### **3.2.6.5. Aplicación pasta DAS grieta cabeza.**



### **3.2.6.6. Resultado final aplicación pasta DAS grietas cabeza**



Imagen 111. M. Livacic. Resultado final



Imagen 112. M. Livacic. Detalle Resultado final

Posterior a ello, se realizó el relleno de craqueladuras del estuco de la Virgen, la que principalmente presentaba este tipo de deterioro en el rostro. Cabe mencionar que en el rostro también fue necesario el relleno de un pequeño faltante de estuco de la nariz y que en la parte superior de los hombros, también se aplicó la pasta a fin de emparejar las irregularidades de estuco que presentaba la Virgen. Para ello, de igual forma que en las aplicaciones anteriores, se utilizó la mezcla de pasta DAS, trabajada con mowilith DM 530 y mezclada toda ella a su vez con pigmentos, los que eran elegidos según el color

de la superficie en la que sería aplicada la pasta. También se utilizó en la mezcla el aserrín de álamo, ya que éste le da a la misma mayor consistencia y una textura apropiada, similar a la que el estuco de la Virgen de Advocación I posee.

### **3.2.6.7. Estado Inicial craqueladuras rostro y faltante nariz**



### **3.2.6.8. Aplicación pasta DAS craqueladuras rostro y faltante nariz**



**3.2.6.9. Resultado Final aplicación pasta DAS craqueladuras rostro y faltante nariz**



Finalmente se aplicó pasta DAS mezclada con mowilith DM 530, pigmentos y aserrín de álamo, en la zona de los hombros, ello con el fin de poder emparejar dicho sector, puede que debido al paso del tiempo y quizás algún tipo de manipulación, hay una evidente pérdida del estuco policromado.

**3.2.6.10. Estado inicial aplicación pasta DAS hombros.**



**3.2.6.11 Resultado final aplicación pasta DAS hombros.**

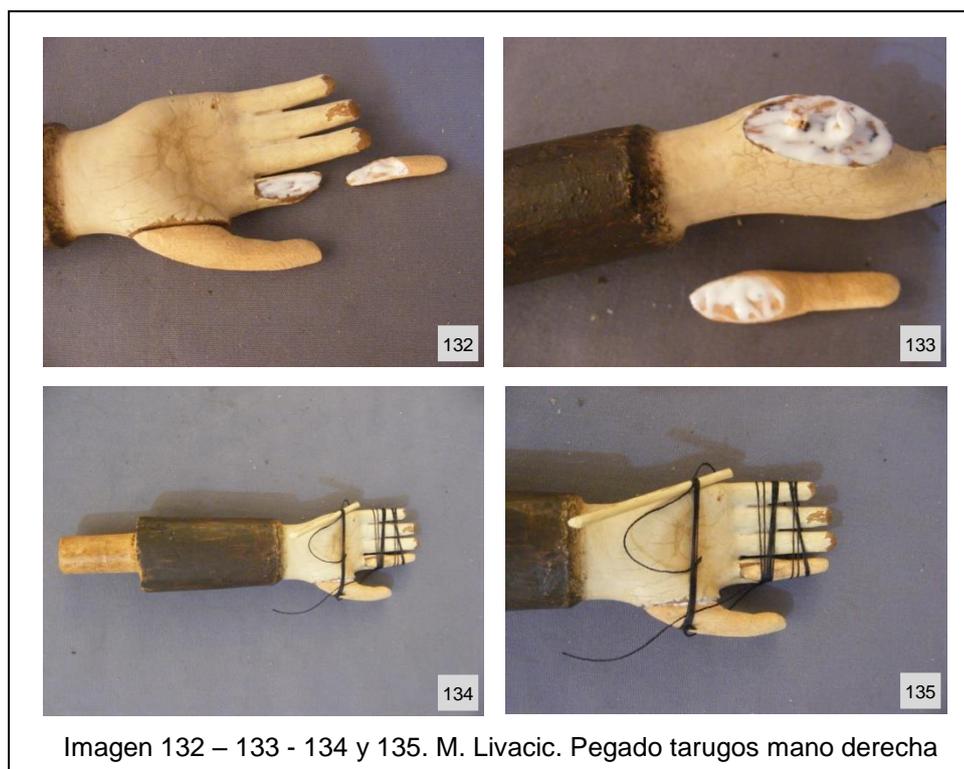


### **3.2.7 Realización de faltante en dedos.**

Respecto a la restauración de los faltantes de dedos que posee la Virgen de Advocación I, fue necesario en una primera instancia, realizar el tallado de éstos en madera, proceso para el cual fue utilizada la madera de Ciprés que es muy fácil de trabajar y que además corresponde a la madera utilizada en la realización de la escultura.



Una vez que los dedos de la mano derecha estuvieron tallados, fueron pegados a la mano mediante la inserción de unos pequeños tarugos los que estaban empapados de mowilith DM 530, ya que éste pegamento funciona muy bien en este tipo de material. Los orificios para insertar los tarugos se realizaron con un taladro el que tenía una broca fina para madera, proceso detallado a continuación.



Ya seco el pegamento y con los dedos fijos y firmes a la mano, se realizó el proceso de estucado, para éste proceso se utilizó, como ya anteriormente se ha

descrito, una mezcla de pasta DAS y mowilith DM 530, la que se mezcla con pigmentos hasta lograr un color similar al de la superficie del estuco de la mano. Como en las ocasiones anteriores, se utilizó aserrín de álamo en la mezcla, para dar más consistencia y textura a la pasta.



### **3.2.8 Reintegro cromático Virgen de advocación I.**

Ya finalizado los tratamientos anteriores y una vez que el estuco aplicado tanto en grietas como faltantes, se dejó “reposar” por un par de días con el fin de que éste decante y se asiente en la obra, se realizó el proceso de reintegro cromático de la Virgen.

Este reintegro cromático es del tipo imitativo, ello debido a que la Virgen, al ser una escultura de devoción, requiere que la restauración apunte a que esté en las mejores condiciones para los fieles que la observan. Para el reintegro se utilizaron pigmentos, los que fueron disueltos en paraloid y xilol, puesto que el primero posee un brillo muy intenso y el xilol ayuda a darle una mayor opacidad al paraloid.

En primera instancia se realizó el reintegro cromático del cuello de la Virgen de advocación I, ya que si bien también se realizó aplicación de pasta DAS en la cabeza y rostro, el color del estuco quedó tan bien logrado, que no fue necesario realizar un trabajo posterior de reintegración cromática. En el caso del cuello, se hizo un leve reintegro, en las partes donde el estuco tenía leves diferencias cromáticas.

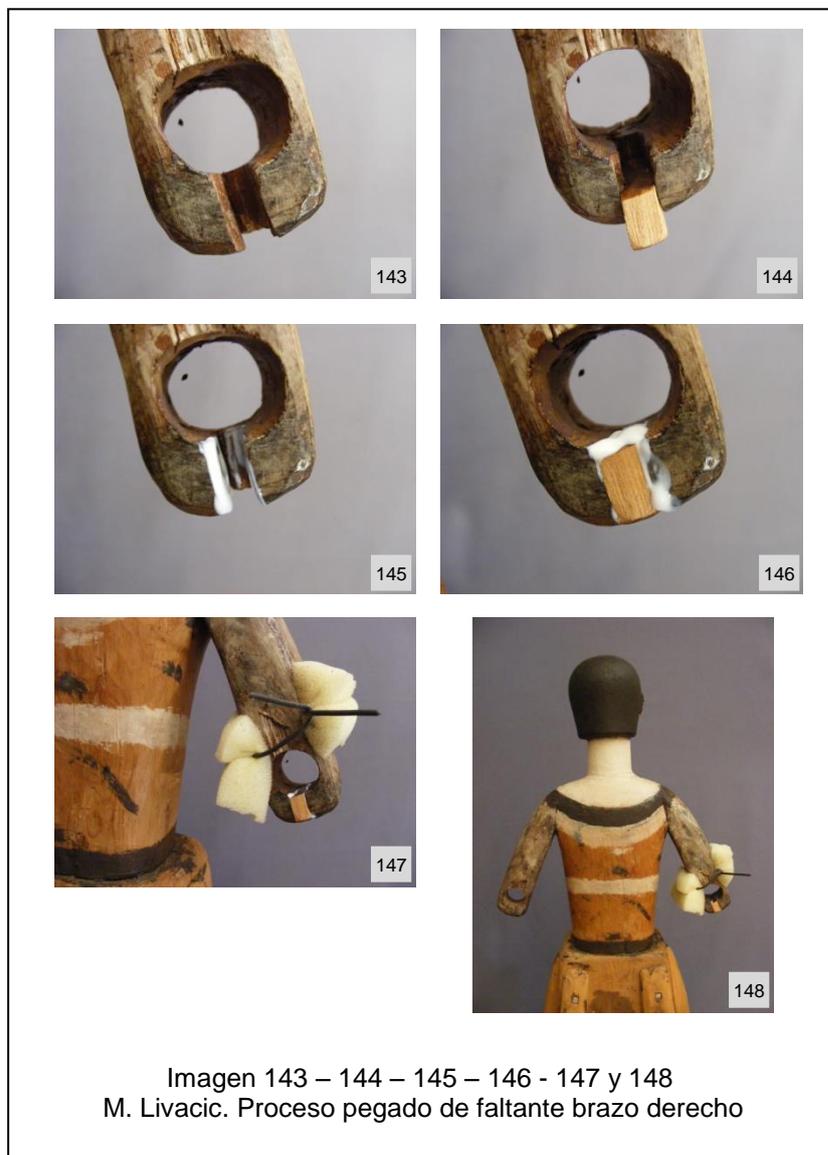


Una vez finalizado el reintegro en la zona del cuello, se procedió a realizar el reintegro cromático en la mano, específicamente en la zona donde se aplicó estuco; si bien el color había sido correctamente logrado, la aplicación del estuco en las zonas con faltantes, hizo que éste se viera muy parejo, lo que no era coherente con la aplicación del color en las manos de la Virgen que es más bien matizado. También se realizó reintegro en la zona de las uñas de las manos, ya que éstas poseían una línea café a modo de demarcación de las mismas, las que en algunos casos estaba muy tenue y en otras, debido a la reciente restauración de los dedos, no existía.



### **3.2.9 Restauración Brazo derecho Virgen de advocación I.**

El brazo derecho de la Virgen de advocación I, presentaba una grieta que atravesaba la mayor parte de la parte superior del mismo y al mismo tiempo, poseía un notorio faltante de madera en la zona donde se encaja en antebrazo. Por ello fue necesario completar este faltante y pegar la grieta, ya que de no hacerlo, la estabilidad de la misma se veía fuertemente amenazada, puesto que era muy probable que en un plazo no mayor, éste terminara por romperse completamente, afectando a la estructura de la Virgen.



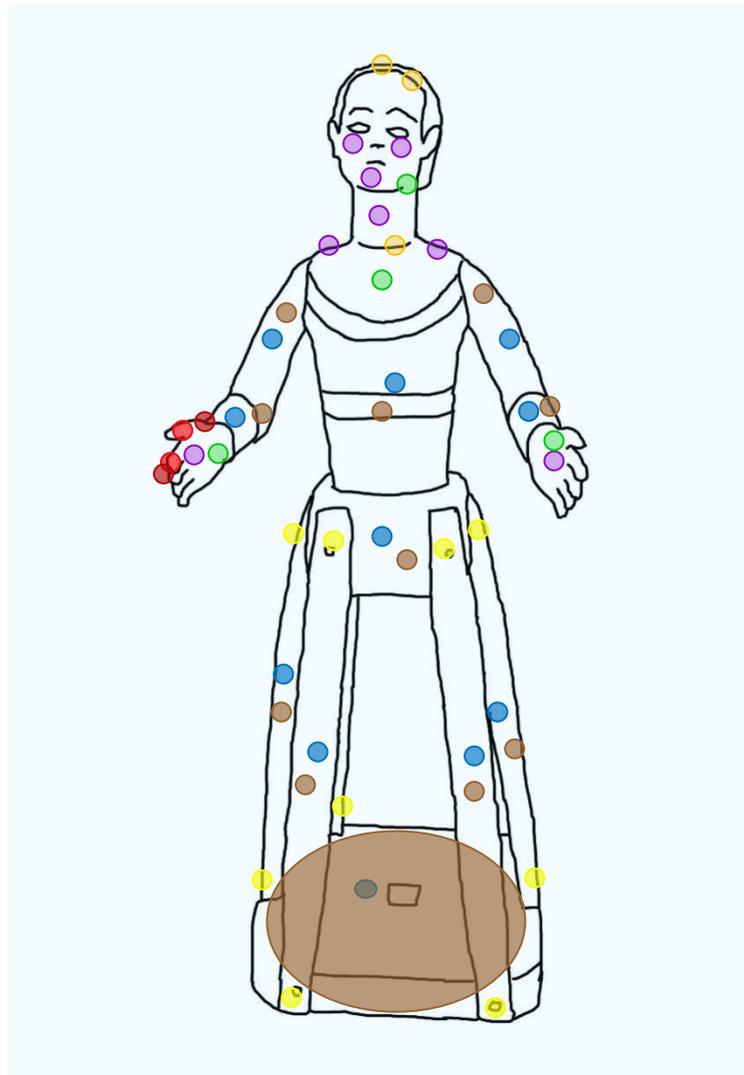
### **3.2.10 Aplicación de protector de madera Virgen de advocación I.**

Ya realizados todos los tratamientos descritos y una vez concluida la restauración de la escultura de candelero de la Virgen de Advocación I, se aplicó a la madera, un protector impregnante que la protege de futuros deterioros.

Este protector impregnante, como ya se mencionó anteriormente es de la marca Sherwin Williams, y se utilizó ya que no forma película sobre la madera y está formulado en base a resinas alquídicas modificadas, filtros solares, biocidas y bactericidas, que protegen la madera contra agentes destructores, tales como radiación ultravioleta, hongos e insectos xilófagos (termitas). No contiene plomo, cromo, mercurio ni metales pesados y se aplicó con brocha de pelo suave para no dejar marcas productos de su aplicación.



### 3.3 Mapa de Intervenciones.



- Relleno craqueladuras profundas
- Estucado craqueladuras y reintegro cromático
- Realización faltante de dedos
- Pegado y realización de tarugos
- Limpieza profunda (Agua destilada, espátula y lija)
- Remoción óxido de clavos
- Aplicación protector de madera
- Limpieza policromía
- Toda la obra posee tratamiento contra insectos y limpieza superficial

#### 4. CAPÍTULO III: RESTAURACIÓN VÍRGEN DE ADVOCACIÓN II MUSEO MUNICIPAL DE CASTRO, CHILOÉ



##### **4.1 Antecedentes Generales**

La presente advocación de la Virgen, es una escultura de candelero también anónima, pertenece como las dos esculturas anteriores a la Escuela de santería de Chiloé, y podemos señalar en base a ello que por lo menos su creación ocurrió durante la primera mitad del siglo XIX.

Respecto a las advocaciones de la Virgen puedo señalar que por lo general usan bellas y lujosas telas, pueden tener más de una vestimenta y además de su vestido, poseen ropa interior la que siempre es blanca, a veces esta ropa está adornada con encajes y se ajusta a la escultura con cintas o cordoncillos. También relacionado a su vestimenta, vemos que en algunas oportunidades sobre la indumentaria, la imagen es cubierta con una suerte de una capa o manto y uno o más velos de tul o incluso en ciertos casos podrían llevar una mantilla.

Al igual que la Virgen de advocación I, la Virgen de advocación II, posee marcas en su frente, las que pueden ser atribuidas al uso anterior de una Diadema, corona, aureola o cintillo, los que muchas veces y en forma de guirnalda solían cubrir las sienes de estas imágenes.

Cabe señalar que en Chiloé, las representaciones de la Virgen María son las más numerosas y hay muchas de advocación no determinada, como las dos que han sido restauradas en este trabajo. Muy pocas tienen imágenes del niño Jesús, ya que así como otros ornamentos que completaban la escultura, estos se han extraviado.

Una particularidad de las esculturas pertenecientes a la Escuela de Santería en Chiloé, es que producto quizás de la escasez de las mismas, en muchos casos ha sido frecuente la transformación y el “travestimiento” de las imágenes, donde variando por ejemplo su atuendo, los santos pueden transformarse en vírgenes, todo ello con ayuda de velos, ropajes y pelucas adecuadas.

#### **4.1.1 Antecedentes Generales, según ficha de Conservación enviada por el Museo Municipal de Castro, Sr. Felipe Montiel Vera.**

**Autor:** Desconocido

**Título:** Virgen de advocación desconocida.

**Fecha/Época:** Siglo XIX.

**Colección:** Museo Municipal de Castro Chiloé.

**Tipo de Obra:** Escultura de candelero

**Soporte:** Yeso

**Materia y técnica:** Madera y arcilla policromado.

**Dimensiones:** **Alto:** 72 cms. **Ancho:** 58cms. **Profundidad:** 40 cms. Todas las medidas son aproximadas.

**Lugar de procedencia:** Museo municipal de Castro Chiloé.

**Propietario:** Municipalidad de Castro.

**Colección:** Museo Municipal de Castro.

**Sellos e Inscripciones:** No presenta.

**Restauración anterior/intervenciones anteriores:** No

#### **4.1.2 Estado de Conservación Inicial.**

Según la ficha de estado de conservación, enviada por el Director del Museo Municipal de Castro, Sr Felipe Montiel Vera, el estado de conservación de la imagen policromada identificada en la presente memoria como Virgen de Advocación II, es regular, ya que está en un estado estable con pérdidas de policromía y craquelados en las manos, craquelados en el anverso de la cabeza, suciedad superficial adherida a la policromía, corrosión activa de los clavos que sostienen la estructura de la escultura, y suciedad adherida en el candelero.



De las tres obras restauradas la Virgen de advocación II, es la que se encontraba en mejor estado de conservación al momento de la recepción. Es posible ver en ella rastros de restauraciones anteriores, las que aparentemente no son muy antiguas, si bien la Ficha del Sr. Felipe Montiel, Director del Museo Municipal de Castro, señalaba en la ficha de envío que ésta no las poseía.

**4.1.3 FICHA ESTADO DE CONSERVACIÓN – Virgen de Advocación II,  
Museo Municipal de Castro**

1- DATOS DE LA OBRA												
Nº de catalogación					Advocación		Virgen					
Fecha última actualización		09 Septiembre 2016			Fecha / Periodo		SXIX					
Locación		Castro			<b>INFORMACIÓN ADICIONAL</b>							
Iglesia / Capilla / Museo		Museo Municipal de Castro			Inscrip.				Marca	X		
Ubicación interna		Colección permanente (expuesta)			Detalle		Marcas de posible corona o diadema en la frente					
Tipo de Talla		Bulto				Candelero		X	Nº Listones	7	Base	X
Dimensiones		Alto		Ancho		Prof.						
		72cms		58cms		40cms						
Materialidad		Madera		X	Máscara		X					
		Yeso		X	Policromía		X					
Tipo de Madera		Cabeza		Ciprés	Manos		Ciprés					
		Tronco		Ciprés	Listones		Ciprés					
		Brazos		Ciprés	Base		Ciprés /Mañío					
Color Ropa		Exterior		Lila	Interior		Blanca					
Adornos y accesorios		No tiene accesorios										
2- ESTADO DE CONSERVACIÓN												
Estado General					Regular							
Restauraciones Anteriores					Sí, Restauración en estuco de cabeza, cuello y dedos. También se aprecia una restauración en la madera, ya que hay relleno de grietas de la misma y un aparente tratamiento contra insectos de la madera.							
ZONA					DETERIORO							
Estado General					Vemos suciedad superficial en la policromía y suciedad adherida específicamente en la base de escultura en general, también posee suciedad en su vestimenta. Vemos craqueladuras en la zona del rostro y manos, faltantes de estuco en algunos de los dedos. Presenta distintas tonalidades en el cuello, dedos y pelo producto de restauraciones anteriores. Vemos rastros de ataque xilófago y óxido en los clavos.							
3- INTERVENCIÓN REALIZADA												
ZONA					TRATAMIENTO							
General					Remoción de vestimenta para su ventilación y lavado.							
					Limpieza superficial con brocha.							
					Test de limpieza con agua destilada y enzimas resulta eficaz para remoción de suciedad superficial.							
					Tratamiento contra insectos de la madera.							
					Estucado de faltantes con estuco a base de pasta Das, Mowilith DM 530 y pigmentos.							
Cabeza, estuco y policromía					Limpieza localizada.							

	Estucado de faltantes en la parte superior de la cabeza y estucado de craqueladuras en rostro y cuello a base de pasta Das, Mowilith DM 530, aserrín de álamo y pigmentos.
Mano Derecha, estuco y policromía	Limpieza localizada.
	Estucado de dedos con estuco a base de pasta Das, Mowilith DM 530, aserrín de álamo y pigmentos.
	Reintegro cromático zonas estucadas (Paraloid – Xilol, pigmentos)
Mano Izquierda, estuco y policromía	Limpieza localizada.
	Estucado de dedos con estuco a base de pasta Das, Mowilith DM 530, aserrín de álamo y pigmentos.
	Reintegro cromático zonas estucadas (Paraloid – Xilol, pigmentos)
Brazos	Limpieza localizada.
	Limpieza de óxido de Clavos (Herramienta Bauker y Bisturí)
	Barniz de clavos con Paraloid
Candelero, estructura	Limpieza superficial con brocha.
	Remoción de Oxido de clavos
	Barniz de clavos con Paraloid
	Limpieza profunda con agua destilada y espátula
	Lijado superficie de la base del candelero.
	Aplicación de protector Impregnante de madera.
<b>4- Restauradora – Conservadora</b>	Macarena Livacic Teneb

#### **4.2 Restauraciones anteriores.**

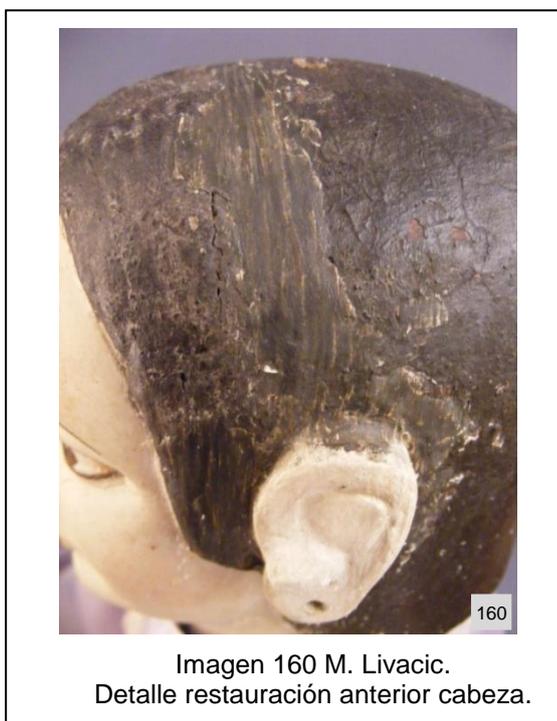
Como señalé anteriormente el estado de conservación de la Virgen de advocación II es bastante bueno, si bien posee algunos problemas producto del evidente paso del tiempo, como grietas en la madera, craqueladuras de la policromía y ataques xilófagos y además paradójicamente sus mayores complicaciones tienen relación con la restauración anterior realizada. Por ejemplo, vemos que en la parte del cuello de la Virgen, hay una evidente restauración anterior, en la que se aplicó aparentemente yeso dental para completar un aparente faltante de estuco, el que al ser reintegrado cromáticamente, no alcanzó a lograr el tono del color de la policromía.



También encontramos una dificultad para conseguir un tono apropiado al momento de realizar el reintegro cromático del yeso dental, que se aplicó a modo de estuco en la zona de los dedos de la mano izquierda de la Virgen. En este caso además se suma el factor adicional, ya que al momento de aplicar el yeso dental utilizado para el proceso de estucado, la aplicación fue bastante pareja, lo que generó que los dedos pierdan el movimiento natural que cada dedo posee e hizo que cada uno se viera con dimensiones similares.



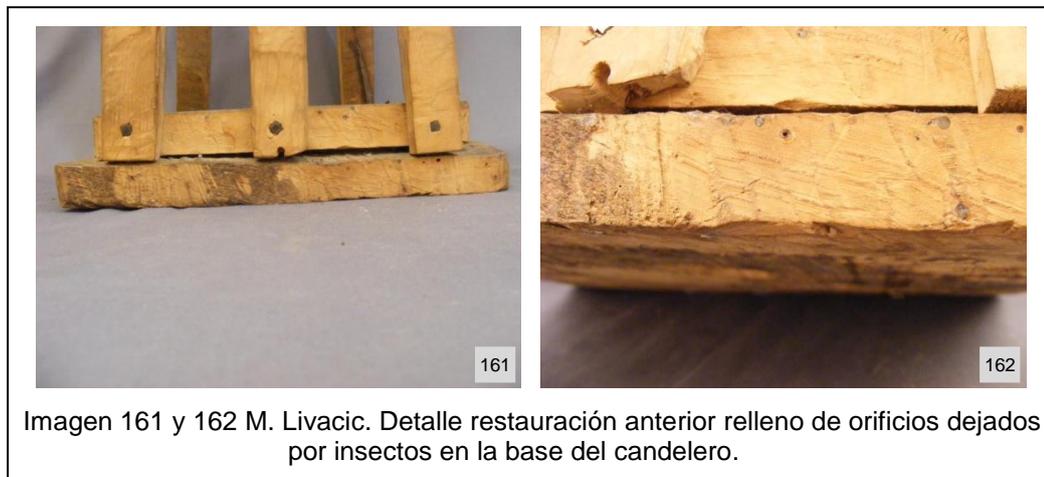
Se aprecia esta dificultad al momento de realizar el reintegro cromático en la Virgen, al momento de aplicarlo en la zona de la parte superior de su cabeza, donde también se encuentra la restauración anterior de un faltante el que fue rellenado con yeso, se puede ver claramente el yeso debajo del tono aplicado, es por ello que en el presente trabajo restaurativo, se decidió utilizar para los rellenos de faltantes de estuco una pasta que ya incluye los pigmentos desde su preparación, ya que de este modo el reintegro permanece por más tiempo y la restauración es más duradera.



Debo señalar una vez más, que en el caso de las imágenes de culto y devoción, es muy importante que las restauraciones sean del tipo imitativo, ya que para los fieles y devotos es fundamental que sus imágenes estén en las mejores condiciones para el culto, independiente que en éste caso las imágenes se encuentren expuestas en el Museo, nunca perderán su condición de imágenes religiosas, las que deben ser tratadas con mucho respeto, tanto ellas por sí mismas, como con respeto respecto de las creencias de la comunidad a la que pertenecen, y que son finalmente las que justifican su restauración.

Otra restauración que es posible apreciar, quizás no a simple vista por una persona que no es especialista en la materia, es los rastros de un tratamiento

previo contra agentes xilófagos de la madera, y relleno de grietas. En este caso lamentablemente el tratamiento contra los agentes xilófagos no fue muy efectivo, ya que vemos nuevos orificios en la madera, lo que indica que hubo nuevamente presencia de estos agentes de deterioro en ella, ya que se presume que al momento de realizar este tratamiento fueron rellenos u obturados cada uno de los orificios dejados por los insectos, por lo que al haber nuevos orificios se presume que corresponden a un ataque posterior.



Encontramos que esta misma cera se utilizó para el relleno de grietas de la madera, especialmente en una muy extensa que se encuentra en uno de los listones de la parte posterior del candelero y en el tronco de la Virgen.



Finalmente debo señalar que el mayor trabajo realizado en la escultura de candelero de la Virgen de advocación II, se concentró en el perfeccionamiento de la restauración anterior realizada en ella, por decirlo de alguna manera.

### **4.3 Embalaje.**

El embalaje de la Virgen de advocación II, tal como los dos embalajes anteriores, es también muy apropiado para su transporte por vía terrestre desde la ciudad de Castro a Santiago. Posee una longitud de 98 cms de largo, 46 cms de alto y 40 cms de profundidad.

Este embalaje consistió en una caja de madera forrada en su interior con espuma sintética de 5 cms de espesor. La tapa va asegurada a la misma mediante tornillos que la fijan completamente. La madera está pintada y posee las indicaciones de envío sobre la tapa de la misma. La Virgen de advocación II, se encuentra en su interior también envuelta en distintas capas de la espuma sintética que forra la caja, pero éste es de espesores menores, las manos vienen separadas de la escultura y envueltas también en espuma sintética, con el fin de evitar posibles deterioros producto del traslado.

En general la escultura de candelero se encuentra en condiciones de deterioro regulares y no se aprecia que producto de su traslado se hubieran provocado deterioros recientes.



Imagen 166 y 167 M. Livacic. Embalaje Virgen de advocación II.

#### **4.4 Tratamientos.**

##### **4.4.1 Limpieza.**

En relación a la suciedad acumulada en la Virgen de Advocación II, puedo señalar que ésta correspondía a suciedad superficial, la que fue removida de forma mecánica con una brocha de pelo suave, ya que no presentaba mayores problemas de suciedad más profundos, por ello no fue necesario aplicar un tratamiento de limpieza a base de agua destilada sobre su policromía.



##### **4.4.2 Remoción óxido de clavos.**

Respecto a la remoción del óxido presente en los clavos de la Virgen de advocación II, debo señalar que al igual que en las otras obras restauradas, éste está presente en cada uno de los clavos que posee su estructura.

La proliferación del óxido en los metales, es común de acuerdo al clima húmedo y lluvioso de la isla. Si bien las obras se encuentran expuestas en un Museo, de todos modos el control de la Humedad es un factor difícil de manejar en relación a éstas condiciones climáticas.

Para remover el óxido, que estaba adherido a los clavos, se utilizó una herramienta marca bauker y bisturí, las que resultaron muy efectivas en éste tratamiento ya que es posible acceder al óxido en su totalidad y de manera profunda, si bien los clavos no fueron retirados de la estructura de la Virgen debido a que éstos se encontraban firmes en ella, la limpieza del óxido tuvo muy buenos resultados. Posterior a ello se aplicó una capa de paraloid B72 a modo de barniz protector, con el que se busca evitar o retrasar lo más posible el proceso de oxidación de éste material.

#### **4.4.2.1 Estado inicial óxido de clavos.**



#### **4.4.2.2 Remoción óxido de clavos.**



#### **4.4.2.3 Resultado final.**



#### **4.4.3 Limpieza base candelero.**

Una vez finalizada la limpieza del estuco policromado y la remoción del óxido de los clavos, fue posible proceder a realizar la limpieza de la base del candelero.

Vemos que la base posee gran suciedad adherida a ella, por lo que fue necesario removerla utilizando una esponja ligeramente humedecida con agua destilada, la que se pasó sobre la superficie del candelero, luego de ello esta suciedad removida, fue retirada con una espátula.

Finalizado este proceso y seca ya la madera, se pasó en su superficie una lija suave, la que retiró los últimos rastros de suciedad y emparejó la superficie trabajada.



Imagen 180 – 181 - 182 y 183 M. Livacic. Proceso limpieza base de candelero.

#### **4.4.4 Estucado zonas restauradas anteriormente.**

Luego de realizada la limpieza del óxido de los clavos, se procedió a realizar el estucado de las zonas craqueladas y agrietadas del estuco policromado de la obra. Para ello se aplicó una mezcla de la aplicación de pasta DAS trabajada con mowilith DM 530 para facilitar su aplicación, también se agregó a esta pasta aserrín de álamo que le otorga textura y pigmentos de un color similar a la zona en la que sería aplicada, puesto que ello potencia posteriormente el color aplicado sobre él, ya que la base no es muy diferente del color que se espera lograr en el reintegro.

Cabe señalar además que en el caso de los dedos de la mano izquierda de la Virgen, se decidió de forma adicional, devastar el estuco de yeso aplicado en intervención anterior y re-estucarlos con estuco que ya se ha preparado anteriormente. Se optó por el estuco en base a pasta DAS, ya que es mucho mejor en cuanto a la textura y duración del color, que el realizado en base a yeso dental, de todos modos se realizó un repinte imitativo con pigmentos disueltos en paraloid B72 y xilol, del mismo modo que fue efectuado en la zona del cuello antes mencionada.

##### **4.4.4.1 Estado inicial craqueladuras.**





Imagen 186 y 187 M. Livacic. Estado inicial craqueladuras oreja y cuello.

**4.4.4.2 Estucado craqueladuras.**



Imagen 188 y 189 M. Livacic. Aplicación de estuco rostro.



Imagen 190 y 191 M. Livacic. Aplicación de estuco oreja y cuello.

#### **4.4.4.3 Resultado final.**



#### **4.4.4.4 Desbaste y Estucado de dedos.**

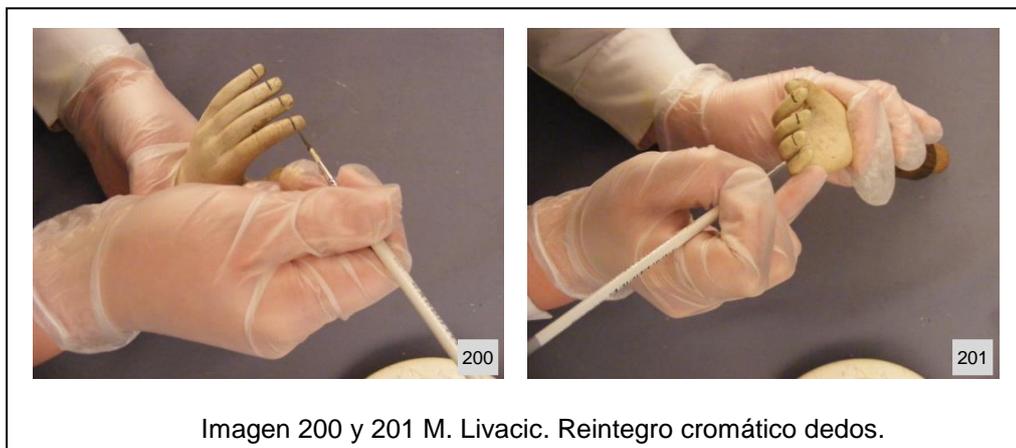


#### **4.4.5 Reintegro cromático zonas restauradas anteriormente.**

Posterior a la aplicación del estuco faltante en la obra, tanto en sus craqueladuras como en los dedos, luego de haber desbastado el estuco anteriormente aplicado, se procedió a realizar el reintegro cromático de estas zonas, así como el reintegro cromático de las zonas restauradas anteriormente, que no alcanzaron un color similar a la superficie donde fueron realizados.

Debido a las razones antes señaladas, relacionadas al carácter devocional y de culto de éstas imágenes, es que se tomó la decisión de realizar un reintegro cromático utilizando un tipo de repinte imitativo del color en la zona del cuello y dedos de la mano izquierda, ello con el fin de que ésta restauración previa, pudiese cumplir de mejor modo con el tipo de restauración que la obra requiere.





#### **4.4.6 Aplicación de tratamiento contra insectos a base de una solución de paradiclorobenceno (C<sub>6</sub>H<sub>4</sub>Cl<sub>2</sub>) y Alcohol Isopropílico (C<sub>3</sub>H<sub>8</sub>O)**

Una vez realizados los trabajos en la obra, fue posible realizar el tratamiento contra insectos de la madera y agentes xilófagos, que consistió en aplicar en cada uno de los orificios que ésta poseía, una solución de paradiclorobenceno (C<sub>6</sub>H<sub>4</sub>Cl<sub>2</sub>) y alcohol isopropílico (C<sub>3</sub>H<sub>8</sub>O), preparada a baño maría donde luego de calentarse, se dejó enfriar un poco previo a su utilización.

La aplicación de esta solución fue mediante una jeringa, ello con el fin de que la mezcla penetre profundamente en la madera, posterior a ello se envolvió en una bolsa de plástico grueso, para crear un microclima en el que se mantuvo la obra por una semana, posterior a ello se retiró el plástico y se procedió a realizar el tratamiento de consolidación a base de mowilith DM 530.



#### **4.4.7 Aplicación de tratamiento consolidación de la madera**

Una vez finalizado el tratamiento contra insectos se procede a realizar el tratamiento de consolidación de la madera, el que a su vez funciona como una segunda etapa del tratamiento anterior, ya que a la vez que consolida la madera, se encapsula en esta solución de mowilith DM 530 en agua destilada al 10% al 20% y al 50%, cualquier rastro que pudiera haber quedado de los insectos que anteriormente atacaron la madera, como lo son huevos y/o larvas, que pudieran permanecer en ella.

Es muy importante realizar esta aplicación de mowilith DM 530 diluido en agua destilada en tres etapas, dejando pasar al menos 96 horas entre una aplicación y otra, ello con el fin de que cada etapa seque correctamente antes de aplicar la siguiente. Para dicho propósito se utilizó una jeringa y se introdujo la solución en cada uno de los orificios dejados por lo insectos que horadaron la madera.



Imagen 207 – 208 – 209 y 210 M. Livacic. Consolidación de la madera.

#### **4.4.8 Aplicación estuco.**

Una vez finalizado el proceso de consolidación de la madera y ya seco, se aplicó el estuco en cada uno de los orificios dejados por los insectos y en las grietas que la madera poseía.

Para dicho propósito se utilizó una estuco realizado con pasta DAS, mowilith DM 530 y pigmentos que simulan el color donde es aplicado, éste se dejó secar un par de días para que se asentara bien en la madera.

Cabe señalar que en el caso de la Virgen de advocación II, ya había sido realizado éste procedimiento anteriormente, por lo que es posible ver los orificios rellenos con anterioridad a la aplicación de éste tratamiento. En dicha oportunidad, vemos que el relleno de orificios y grietas se realizó con una cera cuyo color es mucho más oscuro que la madera por lo que se distinguen a simple vista, dejando marcas que aparentan ser suciedad adherida, pero que corresponde al tratamiento realizado.

#### **4.4.8.1 Aplicación estuco.**



Imagen 211 – 212 – 213 y 214 M. Livacic. Aplicación de estuco.

#### **4.4.8.2 Resultado final aplicación estuco.**



#### **4.4.9 Aplicación protector de la madera.**

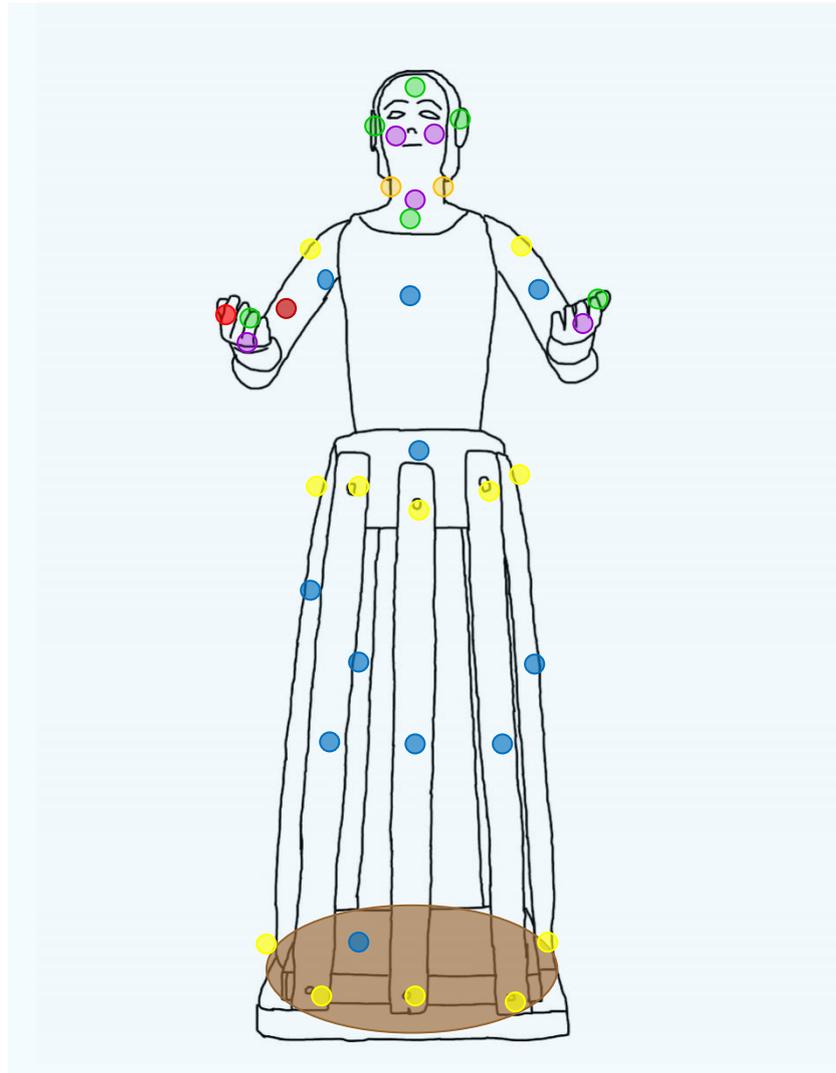
Posterior a los tratamientos realizados en la restauración de la Virgen de advocación II, los que como ya señalé anteriormente, apuntaron a la mejora de la restauración realizada anteriormente, se realizó la protección de la madera, proceso para el cual se utilizó un impregnante que se encuentra en el comercio, de marca Sherwin Williams, el que se utilizó también en las dos esculturas de candelero restauradas anteriormente.

Para su aplicación se utilizó una brocha de pelo suave, la que no deja huellas de la aplicación sobre la madera y tampoco forma película sobre ésta. El impregnante está formulado en base a resinas alquídicas modificadas, filtros

solares, biocidas y bactericidas, que protegen la madera contra agentes que provocan deterioro como radiación ultravioleta, hongos e insectos xilófagos (termitas). No contiene plomo, cromo, mercurio ni metales pesados y se aplicó con brocha de pelo suave para no dejar marcas productos de su aplicación.



#### 4.5 Mapa de intervenciones.



- Relleno craqueladuras profundas
- Estucado craqueladuras y reintegro cromático
- Desbaste de dedos
- Pegado
- Limpieza profunda (Agua destilada, espátula y lija)
- Remoción óxido de clavos
- Aplicación protector de madera
- Limpieza policromía
- Toda la obra posee tratamiento contra insectos y limpieza superficial

## 5 CAPÍTULO IV: ANÁLISIS CIENTÍFICO<sup>24</sup>

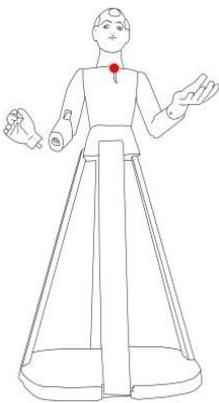
El día miércoles 8 de junio se realizó la extracción de muestras representativas de las tres obras restauradas el presente trabajo de tesis. Luego de establecer los sitios de extracción de muestras más idóneas, para determinar la composición de la capa pictórica, a petición del profesor Alfonso Valdebenito, se solicitó realizar un análisis que buscará determinar el aglutinante de dicha capa pictórica. Las muestras de las tres esculturas, fueron retiradas con un instrumento cortante y se incluyeron en un polímero sintético duro, incoloro y transparente para poder ejecutar las técnicas de análisis solicitadas a la Srta. Monasterio, quien entregó un informe con el siguiente detalle:

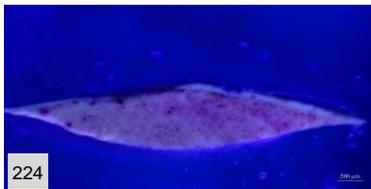
- Las muestras se analizaron y fotografiaron a través de un microscopio estereoscópico trinocular metalúrgico Am Scope (40x-1600X) utilizando una cámara Canon EOS Rebel XSi. Esto permitió realizar un examen visual, pues se logró observar toda la estructura interna de la muestra y se determinaron las características físicas de las capas. Además, se pudo medir el tamaño de cada capa, ya que el microscopio está calibrado. Las inclusiones se iluminaron de dos formas: con luz reflejada emitida desde el microscopio (epi-iluminación) y con una fuente externa (iluminador de fibra óptica bifurcado marca Am Scope).
- Se utilizó una lámpara de luz ultravioleta para iluminar cada muestra, las cuales fueron fotografiadas tras exponerlas a esa iluminación. Esto permitió determinar la ausencia de repintes recientes.
- Se hizo además un análisis microquímico sobre las muestras, utilizando el reactivo fucsina ácida al 1% en agua destilada, el cual permitió detectar la presencia o ausencia de proteína en cada capa. Las muestras también se fotografiaron tras aplicar el reactivo.

---

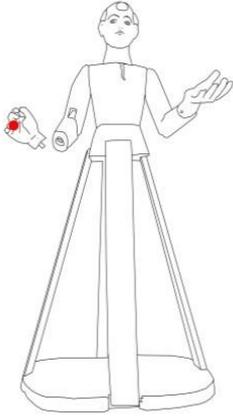
<sup>24</sup> Toma de muestras, exámenes e informe, encargado a María Ester Monasterio. Tablas realizadas por Macarena Livacic Teneb.

## 5.1 San Antonio de Padua: Análisis Estratigráfico y Test de Fluorescencia

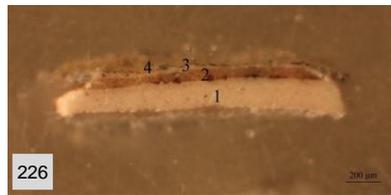
SAN ANTONIO DE PADUA			
Número de la Muestra	Lugar de Obtención de la Muestra	Capa	Descripción y Análisis de la Muestra
Muestra I		1	La primera capa es de color rosa, posee un espesor irregular y un grosor total promedio de 550 micrones. Tiene granulometría regular y granos de pigmentos incrustados. La distribución de estos granos es heterogénea; son de color rojo, negro y azul; de tamaño irregular, hay finos y gruesos; y son opacos. Resultado de análisis UV: No se aprecian repintes recientes. Resultado de tinción con fucsina ácida: Negativo.
		2	La segunda capa es de color blanco, mide en promedio 50 micrones y está cohesionada con la capa anterior. Su espesor es irregular y su granulometría regular. Posee granos de pigmentos de color naranja, la distribución de estos es homogénea y son de tamaño irregular. Estos granos son de apariencia opaca y poseen la misma saturación los pigmentos de un mismo color. Resultado de análisis UV: No se aprecian repintes recientes. Resultado de tinción con fucsina ácida: Negativo.

FOTOGRAFÍAS DE LA MUESTRA I (Imagen 221 a 225 M.E. Monasterio)		
		
Microfotografía (64x óptico, editada digitalmente) de un corte estratigráfico	Microfotografía (160x óptico) de un corte estratigráfico	Microfotografía (640x óptico) de un corte estratigráfico
		
Microfotografía (64x óptico, editada digitalmente) de un corte estratigráfico iluminado con luz ultravioleta	Microfotografía (64x óptico, editada digitalmente) de un corte estratigráfico tras tinción con fucsina ácida	

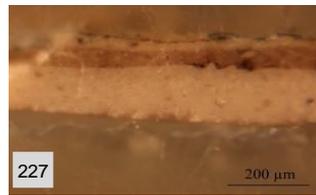
**SAN ANTONIO DE PADUA**

Número de la Muestra	Lugar de Obtención de la Muestra	Capa	Descripción y Análisis de la Muestra
Muestra II		1	<p>La primera capa es de color crema, posee un espesor regular y un grosor total promedio de 160 micrones. Tiene granulometría regular y granos de pigmentos incrustados. La distribución de estos granos es heterogénea; son de color negro; hay poca cantidad; de tamaño pequeño e irregular; y son opacos. Resultado de análisis UV: No se aprecian repintes recientes. / Resultado de tinción con fucsina ácida: Negativo.</p>
		2	<p>La segunda capa es de color ocre, mide en promedio 60 micrones y está cohesionada con la capa anterior. Su espesor es regular, su granulometría es regular y posee una serie de granos de pigmentos de color negro. La distribución de estos es heterogénea y el tamaño de ellos es irregular, pues hay desde finos a gruesos. Estos granos son de apariencia opaca y poseen la misma saturación los pigmentos de un mismo color. Resultado de análisis UV: No se aprecian repintes recientes. / Resultado de tinción con fucsina ácida: Negativo.</p>
		3	<p>La tercera capa es de color crema, mide en promedio 30 micrones y está cohesionada con la capa anterior. Tiene granulometría regular y granos de pigmentos incrustados. La distribución de estos granos es heterogénea; son de color negro y café; hay poca cantidad; de tamaño medio e irregular; y son opacos. Resultado de análisis UV: No se aprecian repintes recientes. / Resultado de tinción con fucsina ácida: Negativo.</p>
		4	<p>La cuarta capa es de color ocre claro, mide en promedio 20 micrones y está cohesionada con la capa anterior. Su espesor es regular, al igual que su granulometría. Posee una serie de pigmentos incrustados, de distribución heterogénea. Estos granos son de tamaño variable e irregular, habiendo de color negro y naranja. Son opacos y cada grano posee la misma saturación. Resultado de análisis UV: No se aprecian repintes recientes. / Resultado de tinción con fucsina ácida: Negativo.</p>

**FOTOGRAFÍAS DE LA MUESTRA II (Imagen 226 a 230 M.E. Monasterio)**



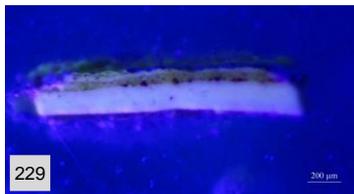
Microfotografía (64x óptico, editada digitalmente) de un corte estratigráfico



Microfotografía (160x óptico, editada digitalmente) de un corte estratigráfico



Microfotografía (640x óptico) de un corte estratigráfico



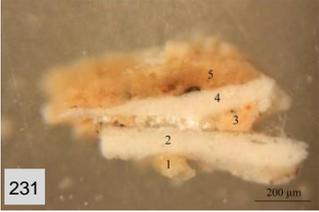
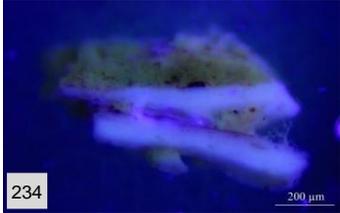
Microfotografía (64x óptico) de un corte estratigráfico iluminado con luz ultravioleta



Microfotografía (64x óptico, editada digitalmente) de un corte estratigráfico tras tinción con fucsina ácida

SAN ANTONIO DE PADUA			
Número de la Muestra	Lugar de Obtención de la Muestra	Capa	Descripción y Análisis de la Muestra
Muestra III		1	La primera capa es de color naranja claro, posee un espesor irregular, un grosor total promedio de 50 micrones y tiene granulometría regular. Resultado de análisis UV: No se aprecian repintes recientes. Resultado de tinción con fucsina ácida: Negativo.
		2	La segunda capa es de color blanco, mide en promedio 120 micrones y está cohesionada con la capa anterior. Su espesor es regular y su granulometría irregular. Resultado de análisis UV: No se aprecian repintes recientes. Resultado de tinción con fucsina ácida: Negativo.
		3	La tercera capa es de color naranja claro, mide en promedio 70 micrones y está cohesionada con la capa anterior. Su espesor es irregular, al igual que su granulometría. Posee granos de pigmentos incrustados de color naranja y negro. La distribución de estos es heterogénea y el tamaño de ellos es irregular, pues hay desde finos a gruesos. Estos granos son de apariencia opaca y poseen la misma saturación los pigmentos de un mismo color. Resultado de análisis UV: No se aprecian repintes recientes. Resultado de tinción con fucsina ácida: Negativo.
		4	La cuarta capa es de color crema, posee un espesor regular, un grosor total promedio de 80 micrones, una granulometría irregular y está descohesionada de la capa anterior. Resultado de análisis UV: No se aprecian repintes recientes. Resultado de tinción con fucsina ácida: Negativo.
		5	La quinta capa es de color ocre, mide en promedio 130 micrones y está cohesionada con la capa anterior. Su espesor es regular y su granulometría irregular. Posee una serie de pigmentos incrustados de distribución heterogénea. Estos granos son de tamaño variable e irregular, habiendo de color café, negro y naranja. Son opacos y cada grano posee la misma saturación. Resultado de análisis UV: No se aprecian repintes recientes. Resultado de tinción con fucsina ácida: Positivo, hay presencia de proteína en la composición de la capa.

**FOTOGRAFÍAS DE LA MUESTRA III (Imagen 231 a 235 M.E. Monasterio)**

		
<p>Microfotografía (160x óptico) de un corte estratigráfico.</p>	<p>Microfotografía (640x óptico) de un corte estratigráfico.</p>	<p>Microfotografía (640x óptico) de un corte estratigráfico.</p>
		
<p>Microfotografía (64x óptico) de un corte estratigráfico iluminado con luz ultravioleta</p>		<p>Microfotografía (64x óptico, editada digitalmente) de un corte estratigráfico tras tinción con fucsina ácida</p>

### **5.1.1 Fotografía Luz Ultravioleta**

Este procedimiento consiste en una técnica de examen mediante fotografía de fluorescencia visible de los objetos expuestos a radiaciones UV. La fotografía se obtiene exponiendo el objeto a la iluminación de una lámpara del wood<sup>25</sup> en cámara oscura, y colocando un filtro a la cámara que deja pasar únicamente los rayos visibles y no los UV. Permite determinar el estado de la superficie, barnices, repintes, adiciones, debido a la diferente fluorescencia de los materiales, así como el reconocimiento de algunos pigmentos, y sirve de ayuda en los procesos de limpieza<sup>26</sup>.

Por lo anteriormente descrito es que se fotografió las tres obras restauradas bajo esta luz, comenzando con las fotografías de la escultura de Candelero de San Antonio de Padua, para confirmar bajo esta luz, la ausencia de repintes recientes, los que se destacan al ser expuestos a esta luz ultravioleta y aparecen con colores más nítidos que al ser expuestos a la luz común.

Este examen se realizó en la totalidad de la escultura de candelero, por lo que tiene la ventaja de poder determinar en extenso la presencia de nuevos repintes, cosa que no es posible hacer por completo al hacer una selección de muestras, tomadas aleatoriamente de la capa de estuco del santo.

El examen de fotografías bajo luz ultravioleta se realizó en dos etapas, la primera fue realizada antes de iniciar el trabajo de restauración, para determinar los repintes de posibles restauraciones anteriores y al final de la restauración realizada, ello para dejar un registro de las zonas intervenidas.

---

<sup>25</sup> La **luz de Wood** es un haz de luz emitido por una lámpara de mercurio, cuya longitud de onda está en el rango de 320 y 400 nm.

<sup>26</sup> Calvo Ana; Conservación y Restauración. Materiales, Técnicas y Procedimientos de la A a la Z; Pág 102.

**5.1.1.1 Fotografía Luz Ultravioleta antes de la restauración**

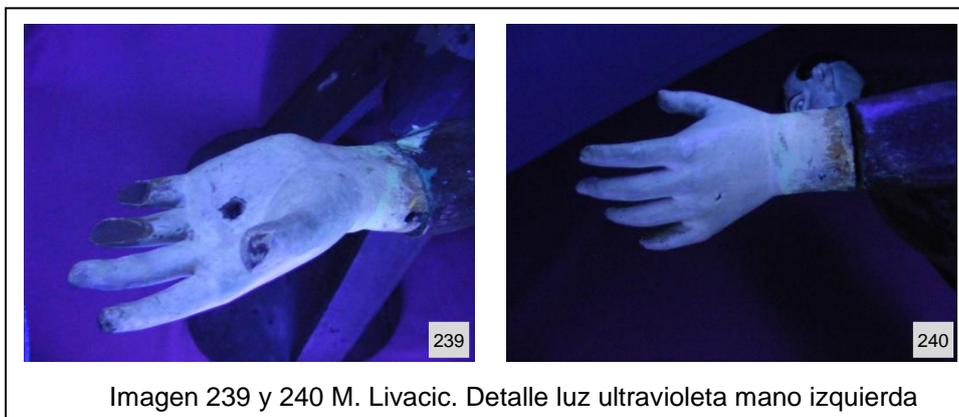
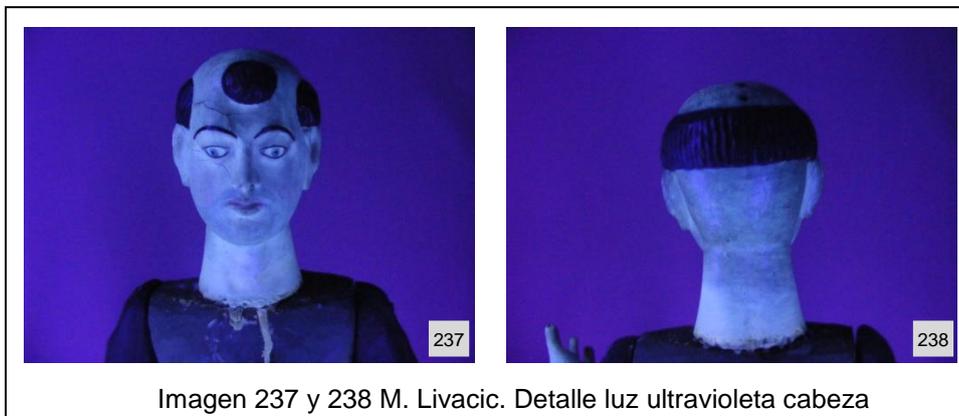




Imagen 241 y 242 M. Livacic. Detalle luz ultravioleta mano derecha

Del análisis ultravioleta podemos notar que la escultura de candelero de San Antonio de Padua posee un aparente repinte en la parte posterior de la cabeza, ya que se nota un color diferente que resalta al ser expuesta a la luz, aunque hay que señalar que es algo muy tenue, por lo que más que confirmar dicho repinte, podemos señalar que es un aparente repinte reciente.

**5.1.1.2 Fotografía Luz Ultravioleta después de la restauración**



Imagen 243 y 244 M. Livacic. Rostro y parte superior de la cabeza.



Imagen 245 Livacic. Detalle posterior de la cabeza.



Imagen 246 y 247 M. Livacic. Detalle mano derecha.



Imagen 248 y 249 M. Livacic. Detalle mano izquierda.

### **5.1.2 Maderas escultura de candelero**

Como ya fue señalado anteriormente, la madera es un material fundamental y muy abundante en la Isla de Chiloé. Para la realización de esta escultura de candelero de San Antonio de Padua, el principal material utilizado fue la madera de la zona y al igual que en otras obras de la época, no sólo se utilizó un solo tipo de madera, sino que en la misma escultura se puede encontrar más de un tipo de madera.

En el caso específico de San Antonio de Padua, se encuentran 4 tipos distintos de maderas, las que se detallan a continuación:

Encontramos madera de ciprés en la zona del tronco de la escultura, al igual que presumiblemente en la cabeza de la misma, aunque en este último lugar no fue posible determinar la madera utilizada, ya que está completamente estucada.

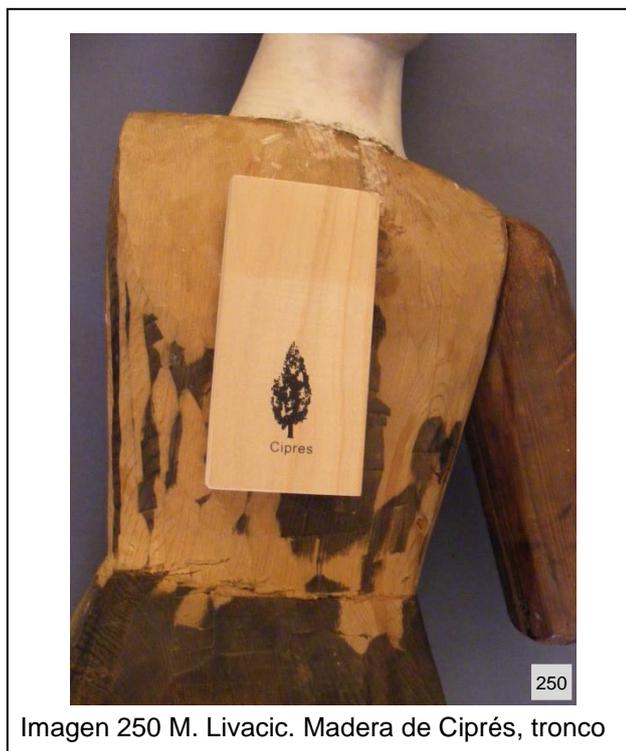


Imagen 250 M. Livacic. Madera de Ciprés, tronco

En el caso de la madera utilizada en la talla de ambos brazos y de los listones que sostienen el candelero, encontramos que fue utilizado alerce, éste se

reconoce fácilmente por la veta de la madera, la que es lineal y característica en el alerce.



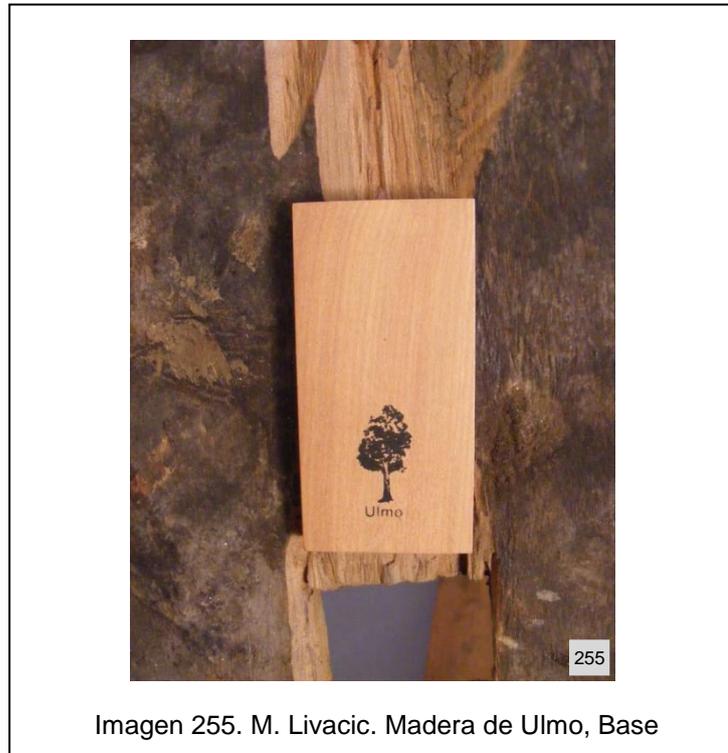
Imagen 251 – 252 – 253 M. Livacic. Madera de Alerce, brazos y listones

Encontramos también que en el caso la talla del antebrazo de San Antonio de Padua, se utilizó Mañío, presumiblemente esta madera es la misma que se utilizó en la talla de las manos estucadas del Santo.



Imagen 254 M. Livacic. Madera de Mañío, Antebrazos

Finalmente la madera que se utilizó en la base de la escultura es Ulmo.



### 5.1.3 Fotografía Restauración Final San Antonio de Padua



Imagen 257 – 258 – 259 y 260. M. Livacic. Restauración Final San Antonio



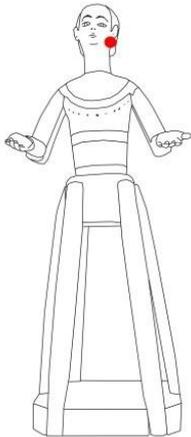
261



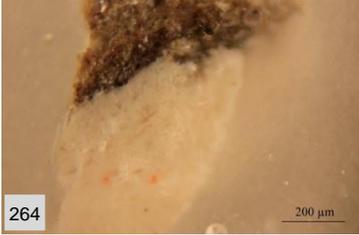
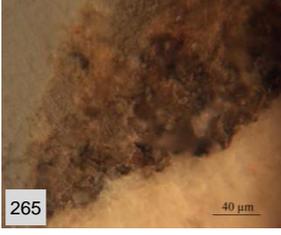
262

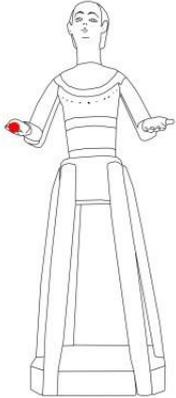
Imagen 261 y 262. M. Livacic. Detalle restauración Final San Antonio

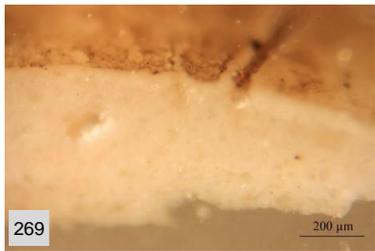
## 5.2 Análisis Estratigráfico y Test de Fluorescencia: Virgen de Advocación I

VÍRGEN DE ADVOCACIÓN I			
Número de la Muestra	Lugar de Obtención de la Muestra	Capa	Descripción y Análisis de la Muestra
Muestra I		1	<p>La primera capa es de color crema, posee un espesor irregular y un grosor total promedio de 940 micrones. Tiene granulometría irregular y granos de pigmentos incrustados. La distribución de estos granos es heterogénea; son de color naranja; hay poca cantidad; de tamaño pequeño y regular; y son finos y opacos.</p> <p>Resultado de análisis UV: Presenta fluorescencia de color verde en parte de la capa. Resultado de tinción con fucsina ácida: Negativo.</p>
		2	<p>La segunda capa es de color café oscuro, mide en promedio 100 micrones y está cohesionada con la capa anterior. Su espesor es irregular, al igual que su granulometría. Posee una serie de granos de pigmentos de color café oscuro y negro. La distribución de estos es homogénea y el tamaño de ellos es irregular, pues hay desde finos a gruesos. Estos granos son de apariencia opaca y poseen la misma saturación los pigmentos de un mismo color. Resultado de análisis UV: No se aprecian repintes recientes. / Resultado de tinción con fucsina ácida: Negativo.</p>
		3	<p>La tercera capa es de color café, mide en promedio 500 micrones y está cohesionada con la capa anterior. Su espesor es irregular, al igual que su granulometría. Posee una serie de pigmentos incrustados, de distribución heterogénea. Estos granos son de tamaño variable e irregular, habiendo de color café, negro y naranja. Son opacos y cada grano posee la misma saturación.</p> <p>Resultado de análisis UV: No se aprecian repintes recientes.</p> <p>Resultado de tinción con fucsina ácida: Positivo, hay presencia de proteína en la composición de la capa.</p>

**FOTOGRAFÍAS DE LA MUESTRA I (Imagen 263 a 267 M.E. Monasterio)**

 <p>263</p>	 <p>264</p>	 <p>265</p>
<p>Microfotografía (64x óptico, editada digitalmente) de un corte estratigráfico</p>	<p>Microfotografía (160x óptico) de un corte estratigráfico</p>	<p>Microfotografía (640x óptico, editada digitalmente) de un corte estratigráfico</p>
 <p>266</p>	 <p>267</p>	
<p>Microfotografía (64x óptico) de un corte estratigráfico iluminado con luz ultravioleta</p>	<p>Microfotografía (64x óptico, editada digitalmente) de un corte estratigráfico tras tinción con fucsina ácida</p>	

VIRGEN DE ADVOCACIÓN I			
Número de la Muestra	Lugar de Obtención de la Muestra	Capa	Descripción y Análisis de la Muestra
Muestra II		1	La primera capa es de color crema, posee un espesor irregular y un grosor total promedio de 500 micrones. Tiene granulometría regular y granos de pigmentos incrustados. La distribución de estos granos es heterogénea; son de color naranja y negro; hay poca cantidad; de tamaño pequeño e irregular; y son finos y opacos. Resultado de análisis UV: Presenta fluorescencia de color verde en parte de la capa. Resultado de tinción con fucsina ácida: Negativo.
		2	La segunda capa es de color ocre, mide en promedio 375 micrones y está cohesionada con la capa anterior. Su espesor es regular, al igual que su granulometría y presenta una fisura. Posee una serie de granos de pigmentos de color café oscuro y negro. La distribución de estos es heterogénea y el tamaño de ellos es irregular, pues hay desde finos a gruesos. Estos granos son de apariencia opaca y poseen la misma saturación los pigmentos de un mismo color. Resultado de análisis UV: No se aprecian repintes recientes. Resultado de tinción con fucsina ácida: Negativo.

FOTOGRAFÍAS DE LA MUESTRA I (Imagen 268 a 271 M.E. Monasterio)	
	
Microfotografía (64x óptico) de un corte estratigráfico	Microfotografía (160x óptico) de un corte estratigráfico
	
Microfotografía (64x óptico, editada digitalmente) de un corte estratigráfico iluminado con luz ultravioleta	Microfotografía (64x óptico) de un corte estratigráfico tras tinción con fucsina ácida

### **5.2.1 Fotografía Luz Ultravioleta antes de la Restauración**

Se expuso la Virgen de Advocación II a la luz Ultravioleta para ser fotografiada y determinar si ésta poseía repintes recientes en su capa pictórica, los que no hayan sido determinados a través de la toma de muestras realizada. Este procedimiento abarca a la escultura en su totalidad y no sólo una parte de ella, por lo que podemos determinar a simple vista si existen o no estas intervenciones anteriores, más no podremos especificar más allá de su existencia, ya que con éste examen no es posible determinar la data de los mismos.

Una vez realizado el examen se pudo verificar que es posible apreciar bajo la luz ultravioleta rastros de repintes muy superficiales y leves en el rostro, cuello y manos de la escultura de candelero.



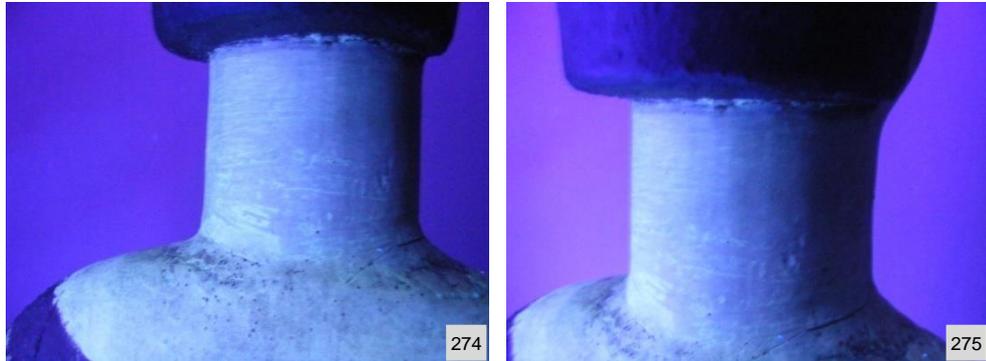


Imagen 274 y275 M. Livacic. Fotografía Ultravioleta detalle posterior del cuello

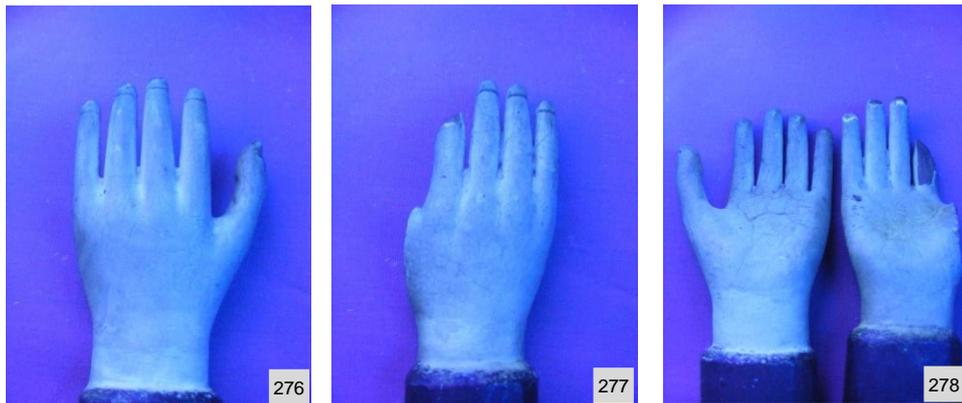


Imagen 276 – 277 y 278 M. Livacic. Fotografía Ultravioleta manos

### 5.2.2 Fotografía Luz Ultravioleta después de la Restauración



Imagen 279 – 280 - 281 y 282 M. Livacic. Detalle policromía cabeza y cuello, vista frontal, posterior, derecha e izquierda



Imagen 283 y 284 M. Livacic. Fotografía Uv ambas manos y Detalle mano derecha

### **5.2.3 Maderas escultura de candelero**

Para la realización de la Virgen de Advocación I, se ha determinado que toda ella está tallada en madera de Ciprés, tanto su estructura, como el candelero y su base.

La madera de Ciprés es muy reconocible por su olor característico al raspar un poco su superficie. Tal como ya señalaba el texto de Isidoro Vásquez, en su ensayo y catastro de imaginería religiosa de Chiloé, así como fue posible comprobar *insitu* al trabajar con la Virgen y poder aproximarme a la madera en la que ésta fue tallada.



Imagen 285 – 286 y 287 M. Livacic.  
Detalle madera tronco, listones y base

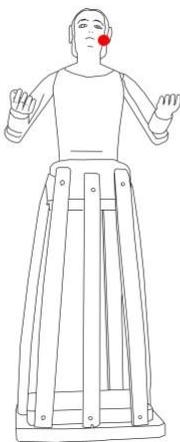


#### **5.2.4 Fotografía Restauración Final Virgen de Advocación I**

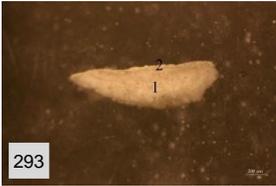
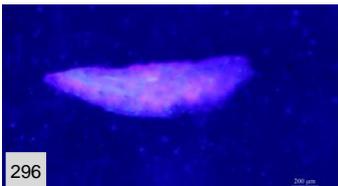


Imagen 290 – 291 y 292 M. Livacic. Restauración final Virgen de Advocación I

### 5.3 Análisis Estratigráfico y Test de Fluorescencia: Virgen de Advocación II

VÍRGEN DE ADVOCACIÓN II			
Número de la Muestra	Lugar de Obtención de la Muestra	Capa	Descripción y Análisis de la Muestra
Muestra I		1	<p>La primera capa presenta distintas tonalidades de crema, posee un espesor irregular y un grosor total promedio de 400 micrones. Tiene granulometría irregular y granos de pigmentos incrustados. La distribución de estos granos es heterogénea; son de color negro; hay poca cantidad; son opacos; y el tamaño de ellos es irregular, pues hay desde finos a gruesos.</p> <p>Resultado de análisis UV: Presenta fluorescencia, por un lado, de color verde en parte de la capa, y por otro lado, de color rosado.</p> <p>Resultado de tinción con fucsina ácida: Positivo, hay presencia de proteína en la composición de la capa. Las zonas que fluorescieron verdes al ser expuestas a la luz ultravioleta también presentaron un nivel de tinción mayor.</p>
		2	<p>La segunda capa es de color blanco, mide en promedio 30 micrones y está cohesionada con la capa anterior. Su espesor es irregular, a diferencia de su granulometría que es regular. Posee una serie de granos de pigmentos de color café, negro y naranja. La distribución de estos es heterogénea, siendo el tamaño de ellos pequeño y regular. Estos granos son de apariencia opaca y poseen la misma saturación los pigmentos de un mismo color. Resultado de análisis UV: La totalidad de la capa fluoresció de color rosa.</p> <p>Resultado de tinción con fucsina ácida: Negativo.</p>

#### FOTOGRAFÍAS DE LA MUESTRA I (Imagen 293 a 297 M.E. Monasterio)

		
Microfotografía (64x óptico) de un corte estratigráfico	Microfotografía (160x óptico) de un corte estratigráfico	Microfotografía (640x óptico) de un corte estratigráfico
		
Microfotografía (64x óptico, editada digitalmente) de un corte estratigráfico iluminado con luz ultravioleta	Microfotografía (64x óptico) de un corte estratigráfico tras tinción con fucsina ácida	

### **5.3.1 Fotografía Luz Ultravioleta antes de la Restauración**

Se expuso la Virgen de advocación II al examen de luz Ultravioleta que muestra en su totalidad los repintes recientes que la obra pudo haber tenido. Al exponerla a los fotos de luz ultravioleta se pudo notar a simple vista, las zonas que fueron intervenidas anteriormente, las que son notorias y evidentes al exponerlas a este tipo de luz.

Podemos ver claramente el repinte en la zona del cuello y dedos de ambas manos, todo ello producto de una restauración anterior, la que a diferencia de las dos esculturas anteriores, ya se podían percibir a simple vista.

También aparece el repinte sobre la oreja derecha y parte de la oreja izquierda de la Virgen, restauración muy bien lograda, ya que no era perceptible a simple vista y fue necesaria la exposición a éste tipo de luz para su identificación.

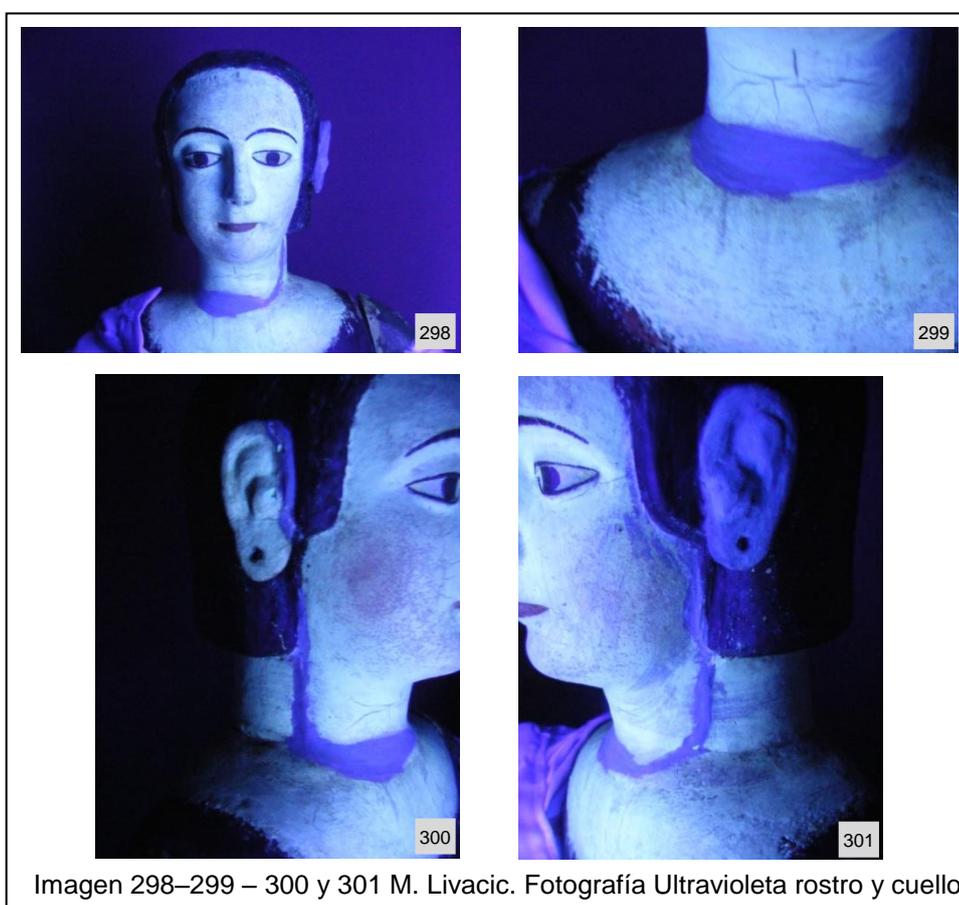


Imagen 298–299 – 300 y 301 M. Livacic. Fotografía Ultravioleta rostro y cuello

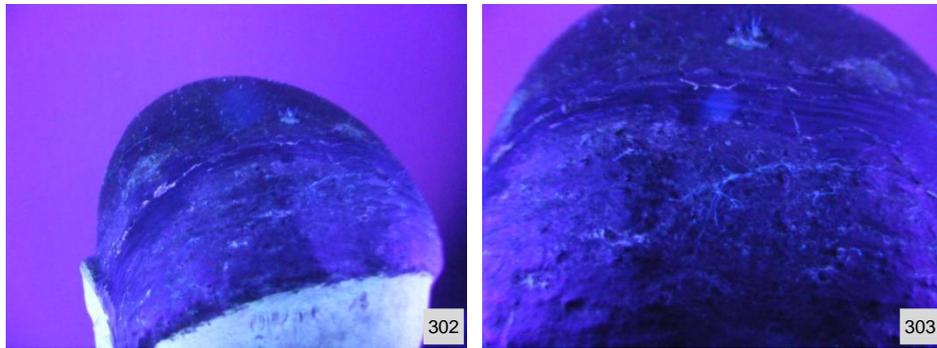


Imagen 302 y 303 M. Livacic. Fotografía Ultravioleta cabeza



Imagen 304 – 305 -306 y 307 M. Livacic. Fotografía Ultravioleta manos

### 5.3.2 Fotografía Luz Ultravioleta después de la Restauración



Imagen 308 – 309 -310 y 311 M. Livacic. Fotografía Ultravioleta Cabeza y cuello, vista frontal, posterior, derecha e izquierda.



Imagen 312 y 313 M. Livacic. Fotografía Ultravioleta detalle mano derecha e izquierda.

### **5.3.3 Maderas escultura de candelero**

Para la realización de la Virgen de Advocación II, se ha determinado que toda la escultura está tallada en madera de Ciprés, es decir su estructura como sus listones. Respecto a la base de la misma, se nota que es una madera diferente, pero no fue posible determinar si ésta corresponde a Mañío o Ciprés, ya que ambos son de un tono similar y debido a la antigüedad de la misma y a los posibles tratamientos anteriores a los que fue sometida, no aparece el olor característico del Ciprés, por lo que se presume que podría ser Mañío.

Determinar las maderas empleadas en la talla de las esculturas trabajadas, es relevante ya que nos da un contexto respecto de la materialidad usada por los artesanos de la época y además, nos confirma la información respecto de las especies que se utilizaron en la confección de las esculturas de la escuela de santería chilense.



Imagen 314 – 315 – 316 y 317 M. Livacic. Detalle maderas Cuerpo y Base

### 5.3.4 Restauración Final Virgen de Advocación II



Imagen 318 – 319 y 320 M. Livacic. Restauración final Virgen de Advocación II

## 6 RESULTADO FINAL: ANTES Y DESPUÉS DEL TRABAJO RESTAURATIVO

### 6.1 San Antonio de Padua:





327



328

Imagen 327 y 328. M. Livacic. Antes y Después, Restauración grieta base candelero.



329



330

Imagen 329 y 330 M. Livacic. Antes y Después, Restauración San Antonio.



## **6.2 Virgen de Advocación I:**





Imagen 335 y 336 M. Livacic. Antes y Después,  
Restauración grieta cabeza y cuello Virgen de Advocación I.



Imagen 337 y 338 M. Livacic. Antes y Después,  
Restauración Manos Virgen de Advocación I.



Imagen 339 y 340 M. Livacic. Proceso Antes y Después,  
Restauración Base Virgen de Advocación I.



Imagen 341 y 342 M. Livacic. Antes y Después, Restauración Virgen de Advocación I



Imagen 343 y 344 M. Livacic. Antes y Después, Restauración Virgen de Advocación I

### **6.3 Virgen de Advocación II:**



Imagen 345 y 346 M. Livacic. Antes y Después,  
Restauración rostro y cuello Virgen de Advocación II.



Imagen 347 y 348 M. Livacic. Antes y Después,  
Restauración manos Virgen de Advocación II.

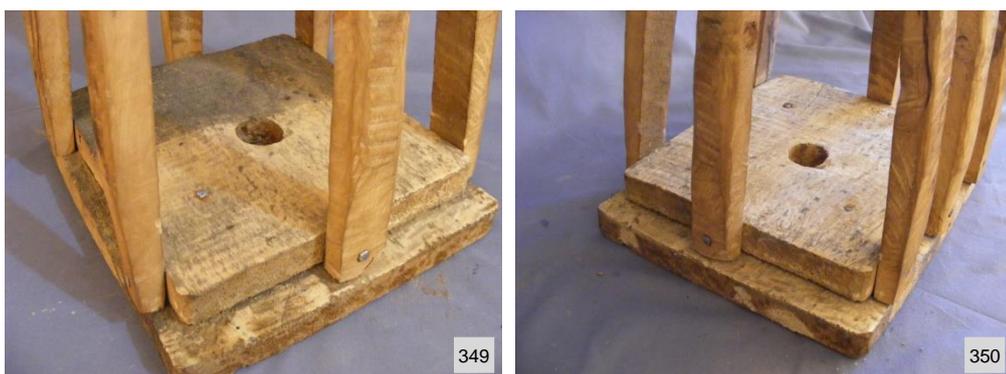


Imagen 349 y 350 M. Livacic. Antes y Después,  
Restauración base Virgen de Advocación II.



351



352

Imagen 351 y 352 M. Livacic. Antes y Después,  
Restauración Virgen de Advocación II.



353



354

Imagen 353 y 354 M. Livacic. Antes y Después,  
Restauración Virgen de Advocación II.

## 7 CONCLUSIONES

Una vez finalizados los trabajos restaurativos de las tres esculturas de candelero, pertenecientes a la Escuela de Santería de Chiloé, puedo concluir que el tipo de restauración más adecuada para ellas fue la del tipo imitativo, ello debido a que al ser todas esculturas religiosas, de culto y devoción, aunque estén actualmente expuestas en un Museo, deben estar en las mejores condiciones tanto estéticas como estructurales para sus fieles.

En relación a cada una de ellas puedo concluir lo siguiente:

### **7.1 San Antonio de Padua:**

La escultura de San Antonio de Padua poseía un alto estado de deterioro al momento de su recepción, es por ello que su trabajo restaurativo apuntó en primera instancia a reforzar su estructura, la que se encontraba bastante dañada y con desprendimientos de listones, los que hacían casi inminente un daño mayor. Se trabajó esta escultura desde dentro de ella hacia el exterior, preocupándome de no dejar de lado los componentes estéticos de la misma y que también poseían un grado importante de deterioro.

Puedo concluir que esta escultura fue tallada en distintas maderas, todas autóctonas de la zona de la isla de Chiloé, posee Ciprés, Alerce, Mañío y Ulmo. También vemos que según la exposición a la luz ultravioleta, encontramos un posible reintegro cromático en la parte posterior de su cabeza, aunque debido a que la obra no tiene rastros de algún trabajo de restauración mayor posterior a su realización, es posible que dicho reintegro sea un repinte realizado por algún devoto y sin manifestar en ello una intención restaurativa de la obra, sino más bien una intervención de ella.

Esta escultura es muy particular, al ser articulada, destaca de las otras esculturas, al ser más compleja en su confección, por lo mismo y según las fuentes bibliográficas, que señalan que las obras más complejas de la época, corresponden a la manufactura de la Compañía de Jesús, podríamos presumir

que éste santo pertenece a la época antes de la expulsión de la Compañía de Chiloé. Si bien posee algunas dimensiones mayores en sus manos, encontramos que las proporciones del rostro están bien trabajadas y que otra rasgo de la distingue de las esculturas de las dos Vírgenes, es que su cabeza aparentemente es toda tallada y no se ven señales de que el rostro sea realizado mediante una máscara.

En la mayoría de las capas pictóricas no encontramos presencia de proteína, salvo en la quinta capa más superficial del sector del pelo que posee en la parte frontal de la cabeza, lo que indica la presencia de algún aglutinante proteico al momento de aplicar dicho color, el que podría ser huevo a alguna cola animal.

## **7.2 Virgen de Advocación I:**

Una vez finalizado el trabajo restaurativo de la Virgen de advocación II, puedo concluir que su estado de conservación inicial era más bien regular a malo, poseía alta suciedad superficial en su policromía como en su base, además de múltiples craqueladuras y faltantes.

La Virgen estaba ya documentada en el texto de Isidoro Vásquez, cuya primera edición es del año 1994, por lo que desde esa fecha ya sabemos que ya poseía el faltante de su pulgar derecho, pero el estado de su máscara de terracota era bueno sin poseer en dicha fecha un faltante importante de señalar.

La escultura se talló completamente en madera de Ciprés, árbol autóctono de la zona. Encontramos que si bien no hay rastros evidentes de restauraciones anteriores, bajo la luz ultravioleta aparecen repintes superficiales, aparentemente posteriores a la realización de la obra y que podrían haber sido efectuados por una persona que más que restaurar la escultura, quisiera entregarle un color más rosado a las carnaciones de la zona del rostro y cuello.

En una de las capas pictóricas de la muestra del rostro, encontramos presencia de proteína, lo que indica la presencia de algún aglutinante proteico al

momento de aplicar dicho color, en las muestras correspondiente a la mano no hay presencia de proteína.

Vemos que la talla de esta escultura es bastante proporcionada y su rostro es muy armónico, lo que hace presumir que su autor poseía bastantes habilidades y destrezas artísticas, por lo general atribuidas a las esculturas pertenecientes a la presencia de la Compañía de Jesús en la Isla. Si bien su autor es anónimo, podemos ver una gran habilidad en su confección.

En el análisis de la muestra I, encontramos que en la tercera capa de color café hay presencia de presencia de proteína, lo que indica la presencia de algún aglutinante proteico al momento de aplicar dicho color, el que podría ser huevo a alguna cola animal.

### **7.3 Virgen de Advocación II:**

Una vez finalizado el trabajo restaurativo de la Virgen de advocación II, puedo señalar que ésta escultura poseía un estado de conservación regular, con suciedad adherida a la madera y con evidentes rastros de una restauración anterior.

Esta es la más tosca de las tres esculturas, vemos que tanto su rostro como las proporciones de sus manos y orejas es bastante disímil, lo que nos hace presumir que el artista a cargo de su talla era menos experimentado que el del caso de las dos esculturas anteriores.

En relación a su talla está tallada en su mayoría en madera de Ciprés, salvo su base donde no tenemos la certeza de si la madera corresponde a Mañío o Ciprés, aunque debido a que al realizar una incisión en la madera no fue posible percibir el aroma característico del Ciprés, podríamos estar casi seguros de que correspondería a madera de Mañío.

Basándome en la experiencia de las restauraciones anteriores, pude concluir que el uso del yeso dental para el relleno de faltantes, no es muy adecuado, ya

que resalta mucho los colores aplicados en el reintegro cromático, viéndose éstos bastante distintos al color que rodea su aplicación. Además vemos que la totalidad de los dedos de la mano izquierda tenían faltantes, así como un dedo de la mano derecha, los que fueron restaurados anteriormente.

Según los orificios encontrados en la madera, producto del ataque de agentes xilófagos e insectos de la madera, podemos señalar que el tratamiento efectuado anteriormente no fue efectivo, por lo que es necesario revisar permanentemente la madera de la Escultura para evitar nuevas apariciones.

En el análisis de la muestra I, encontramos que en la primera capa de color crema hay evidencia de proteína, lo que indica la presencia de algún aglutinante proteico al momento de aplicar dicho color, el que podría ser huevo a alguna cola animal.

Para finalizar debo señalar, respecto de las tres esculturas restauradas en la presente memoria, que el arte escultórico de la Isla de Chiloé, alcanzó distintas fases de perfeccionamiento, en las que de mejor o peor forma, se resolvieron las necesidades de un pueblo muy devoto de la religión Católica.

A través de estas obras se hace evidente la exaltación de la Fe y de las creencias de un pueblo con características geográficas, económicas, históricas etc; que hacen que su producción artística sea única y particular, donde encontramos que la Escuela de santería Chilota trasciende más allá de la obra en sí, ya que sus tallas representan a toda una cultura, que refleja su carácter a través de las mismas.

## 8. RECOMENDACIONES

Como recomendaciones principales para la adecuada conservación de estas tres esculturas de candelero de la escuela de santería de Chiloé, que se encuentran expuestas en el Museo Municipal de Castro de forma permanente a modo general se recomienda tener controlados tanto los factores intrínsecos, relacionados a conformación propia de la composición del objeto, como los factores extrínsecos de la obra, es decir lo que tienen que ver los cambios climáticos de temperatura y humedad relativa, los tipos de suelo, la geografía y el exceso o falta de lluvia, entre otros.

Quisiera mencionar en primera instancia, que se recomienda realizar una limpieza mensual de las mismas, ello con el fin de evitar que se acumule la suciedad superficial en ella, tanto en su policromía, como en la madera de su estructura y base.

También se recomienda mantener a una temperatura y humedad regulada, ya que las bruscas variaciones de ambos factores promueven la aparición de hongos y otros agentes que podrían deteriorar las obras. Provocando daños como proliferación de hongos en superficie, así como la proliferación de microorganismos, insectos y larvas. También estos cambios pueden producir torsiones y deformaciones en las maderas, las que también afectan la estabilidad de la policromía. Las variaciones de Humedad Relativa aumenta también la corrosión en metales, provocando la aparición del óxido que ya fue retirado, así como la aparición de manchas en los textiles que componen las vestimentas de las Vírgenes y de San Antonio.

Es recomendable además, no exponer las esculturas a iluminación directa, es recomendable que las obras se iluminen de forma indirecta, ya que el estar expuesta permanentemente a la luz, podría afectar el tono de los pigmentos que posee la capa policromada. También la luz puede provocar que se ablanden los barnices, que se debiliten los adhesivos y/o que se reseque la superficie de la madera al perder humedad.

De ser posible se espera que las vestimentas de las esculturas, sean retiradas cada 15 días, con el fin de ventilarlas y sacudirlas, ojalá también lavarlas, ya que es en ellas donde pueden alojarse insectos que posteriormente afecten la madera, también esta práctica permite revisar periódicamente la estructura de las esculturas y determinar si hay nuevos deterioros. De aparecer nuevamente en la madera deterioros como los orificios dejados por insectos, se recomienda aplicar nuevamente el tratamiento a base de paradiclorobenceno ( $C_6H_4Cl_2$ ) y alcohol isopropílico ( $C_3H_8O$ ), antes que el daño sea mayor.

Al estar expuestas en un museo, siempre es recomendado que estén firmes y fijas en el lugar donde estén expuestas, en este caso, recomiendo que el plinto donde se expongan, posea un trozo de madera que encaje en la abertura del centro de la base, de este modo se evita que puedan caerse producto de movimientos bruscos de los visitantes, reduciendo así la posibilidad de accidentes.

Siempre es bueno marcar la distancia permitida para aproximarse por parte de los visitantes del Museo, en alrededor de medio metro, y señalar la prohibición de utilizar cámaras fotográficas con flash, ya que éstos afectan la policromía de la obra.

Para finalizar se recomienda la actualización de las fichas de las tres obras restauradas, ya que luego de la realización de éste trabajo, se pudo establecer algunas inconsistencias con la información entregada en un comienzo, por ejemplo en el caso de la Virgen de advocación II, la ficha del estado inicial de la obra, señala que ésta no poseía restauraciones anteriores y al exponer la obra a la luz ultravioleta, se pudo establecer que sí poseía restauraciones anteriores, lo que debe ser rectificado. Además las fichas deben ser actualizadas respecto de la restauración y de los tratamientos que fueron realizados en cada objeto, para así dejar un registro detallado del estado de conservación actual de cada escultura.

## 9 BIBLIOGRAFÍA

Arnheim, Rudolf; "El quiebre y la estructura. Veintiocho ensayos"; Editorial Andrés Bello; Santiago; Chile; 246 Pág.

Berg Costa. Lorenzo; "Restauración Iglesias de Chiloé, Conservando lo infinito"; Proyecto y Obras 1988 -2002; Universidad de Chile – Universidad de Los Lagos; Editorial Universitaria; Chile; 2005; 143 Pág.

Brandi, Cesare; "Teoría de la Restauración"; ed. Alianza; Madrid; España 2002; 149 Pág.

Cavada, Francisco J; "Chiloé y los Chilotes" Revista chilena de Historia y Geografía; (Número 7 a 14); Santiago; 458 Pág.

Calvo Manuel, Ana; "Conservación y Restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z"; Ediciones del Serbal; Barcelona; 256 Pág.

Centro de Educación y Tecnología; Actualización línea base Chiloé: Proyecto GCP/GLO/212/GFF: "Conservación y Gestión Adaptativa de los Sistemas Importantes del Patrimonio Agrícola Mundial(SIPAM)"; Chiloé; 2011; 63 Pág.

Cirici, Alexandre; "El Arte Universal" Ediciones Danae; Barcelona; España; 1967; 592 Pág.

Chanfón, Carlos; "Fundamentos Teóricos de la Restauración" Reviews; Facultad de Arquitectura. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); México; 347 Pág.

González-Varas, Ignacio; "Conservación de Bienes Culturales: Teoría, Historia, Principio y Normas"; Manuales de Arte Catedra; Ediciones Cátedra S.A; Madrid; España; 1999; 628 Pág.

Montiel Vera, Felipe; "Los últimos Constructores de Artilugios de Madera en

Chiloé"; Obra financiada a través del Programa de Difusión de la Creatividad Artística, de la Región de los Lagos; Chile; 223 Pág.

Montiel Vera, Felipe; "Chiloé y su Patrimonio"; DIBAM, CMN; Chile; 2015; 24 Pág.

Muñoz Viñas, Salvador; "Teoría Contemporánea de la Restauración"; Editorial Síntesis; Madrid; España; 2003; 205 Pág.

Muñoz Viñas, Salvador, Osca Pons, Julia, Gironés Sarrió, Ignasi; "Diccionario de Materiales de Restauración"; Ediciones Akal; Madrid; España; 2014; 348 Pág.

Plath, Oreste; "Arte Tradicional de Chiloé"; Cuadernos de Divulgación N°3; Museo de Arte Popular Americano; Universidad de Chile; Santiago; Chile; 1973; 76 Pág.

Theile B, Johanna; "El A.B.C. de la Conservación. Guía Práctica para la conservación y Restauración de objetos y obras de arte"; Arrayán Editores S.A; Santiago, Chile; 1991; 111 Pág.

UNESCO; "La conservación de los bienes culturales: con especial referencia a las condiciones tropicales UNESCO, Centro Internacional para el Estudio de la Preservación y Restauración de Bienes Culturales"; Paris: Unesco; 1969; 361 Pág.

Vásquez de Acuña G, Isidoro; "Costumbres Religiosas de Chiloé y su Raigambre Hispana"; Universidad de Chile; Centro de Estudios Antropológicos; Santiago; Chile; 1956; 102 Pág.

Vásquez de Acuña G, Isidoro; "Santería de Chiloé. Ensayo y Catastro"; Editorial Antártica S. A; Santiago; Chile; 1994; 102 Pág.

### **Artículos**

Los “Poderosos” de Chiloé; Las últimas Noticias, Santiago; Chile; 30 de Octubre; 1995; Pág 22.

Religiosidad Popular Chilota; El Mercurio, Santiago; Chile; 08 de Enero; 1995; Pág 2 (Suplemento).

### **En Línea**

Sitio Ministerio del Interior y Seguridad Pública, Gobernación Provincia de Chiloé; (EN LÍNEA) <<http://www.gobernacionchiloe.gov.cl/geografia/>>; (Consulta 18 de Julio de 2016).

Sitio de la Real Academia Española; (EN LÍNEA) <<http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=escultura>> (Consulta 25 de julio de 2016).

Sitio chiloe.cl; (EN LÍNEA); <[http://chiloe1826.cl/?1826\\_nota=tratado-de-tantauco](http://chiloe1826.cl/?1826_nota=tratado-de-tantauco)>(Consulta 08 de septiembre de 2016).

Sitio santeriadechiloe.cl; (EN LÍNEA); <<http://santeriadechiloe.blogspot.cl/>> (Consulta 12 de septiembre de 2016).

Sitio plataformaurbana.cl; (EN LÍNEA); <<http://www.plataformaurbana.cl/archive/2014/02/13/guia-urbana-de-chile-castro-y-ruta-de-las-iglesias-patrimoniales/museo-municipal-1/>> (Consulta 20 de junio de 2016).

Sitio biografiasyvidas.com; (EN LÍNEA); <[http://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/antonio\\_de\\_padua.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/antonio_de_padua.htm)> (Consulta 14 de Septiembre de 2016).

Sitio <http://www.museoancud.cl/>; (EN LÍNEA); <<http://www.museoancud.cl/644/w3-article-24800.html>> (Consulta 19 de Octubre de 2016).