



FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE

**RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN DE TRES RETRATOS EN PINTURA
SOBRE LIENZO, PERTENECIENTES A FINALES SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL
XX EN CHILE**

MEMORIA PARA OPTAR A GRADO DE ESPECIALISTA DEL CURSO DE
ESPECIALIZACION DE POSTITULO EN RESTAURACION DEL PATRIMONIO
CULTURAL MUEBLE

NOELIA GODOY SANDOVAL

PROFESOR GUÍA: CLARA BARBER

Santiago de Chile

2022

INDICE GENERAL

1	RESUMEN	15
2	INTRODUCCIÓN	16
3	OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	17
	Para lograrlo:.....	17
3.1	La investigación sobre el Retrato como expresión artística y socio-cultural.	17
3.2	Identificar tipos de retrato y relacionarlo con las pinturas a restaurar.	17
3.3	Determinar el contexto histórico de las obras e investigarlo	17
3.4	Desglosar los procedimientos a realizar en la restauración de las pinturas.	17
3.5	Realizar análisis que entreguen información sobre la materialidad.....	17
4	MARCO TEÓRICO.....	18
4.6	Factores por considerar.....	20
4.6.1	AGENTES FISICOS	20
4.6.2	AGENTES QUÍMICOS.....	22
4.6.3	AGENTES BIOLÓGICOS	23
4.7	Estudios preliminares	25
4.7.1	ANÁLISIS	26
5	DESARROLLO.....	29
5.1	EL RETRATO A LO LARGO DE LA HISTORIA.....	29
	En la ciudad de Pompeya, ubicada al sur de Italia, situada a los pies del Monte.....	30
5.1.1	EL RENACIMIENTO Y SUS DIFERENTES MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS	32
5.2	TIPOS DE RETRATO	38

5.3	PINTURA I “RETRATO MIGUEL RAFAEL PRADO PRADO”	40
5.3.1	FICHA TÉCNICA	40
5.3.2	IDENTIFICACION DE LA OBRA.....	41
5.3.3	INTERVENCIONES ANTERIORES	41
5.3.4	ANTECEDENTES HISTORICOS.....	42
5.3.5	EXAMEN ORGANOLÉPTICO Y DIAGNÓSTICO.....	43
5.3.6	ESTADO DE CONSERVACIÓN	47
5.3.7	PROCESO DE INTERVENCIÓN	52
5.4	PINTURA II “ ORIGINAL RETRATO EMILIA URBINA”.....	62
5.4.1	FICHA TÉCNICA	62
5.4.2	IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA.....	63
5.4.3	ANTECEDENTES HISTORICOS	63
5.4.4	EXAMEN ORGANOLÉPTICO Y DIAGNÓSTICO.....	64
5.4.5	ESTADO DE CONSERVACIÓN	66
5.4.6	PROCESO DE INTERVENCIÓN	70
5.5	PINTURA III “COPIA RETRATO EMILIA URBINA”	85
5.5.1	FICHA TÉCNICA	85
5.5.2	IDENTIFICACION DE LA OBRA.....	86
5.5.3	ANTECEDENTES.....	86
5.5.4	EXAMEN ORGANOLEPTICO Y DIAGNÓSTICO.....	87
5.5.5	ESTADO DE CONSERVACIÓN	90

5.5.6	PROCESO DE INTERVENCIÓN	93
6	CONCLUSIONES.....	106
7	BIBLIOGRAFÍA	107

INDICE ILUSTRACIÓN

Ilustración 1: Retrato de niño Eutyches, identificado por la inscripción. 100 -150 d.C (Valtierra, 2019)	30
Ilustración 2: Retrato al fresco adjudicado a Safo de Mitilene (Cerra, 2021)	31
Ilustración 3: Retrato de hombre con turbante rojo por Jan Van Eyck.....	32
Ilustración 4: Las proporciones de la cabeza	33
Ilustración 5: La Belle Ferronière	33
Ilustración 6: Cabeza de San Juan por Bellini.....	33
Ilustración 7: Federico Montefeltro y Battista Sforza	34
Ilustración 8: Rafael y un amigo.....	35
Ilustración 9:La Dama del Unicornio.	35
Ilustración 10: La Vieja.	35
Ilustración 11: El Caballero de la mano en el pecho.	36
Ilustración 12: Retrato de Antonietta Gonsalvus.	36
Ilustración 13: Autorretrato con 28 años por Albrecht Durer.....	37
Ilustración 14: La Duquesa Fea por Quentin Massys.....	37
Ilustración 15: Tipos de retratos.....	39
Ilustración 16: Anverso del Retrato de Miguel Rafael Prado Prado con marco.	40
Ilustración 17: Reverso del Retrato de Miguel Rafael Prado Prado con marco y papel Kraft protector.	40
Ilustración 18: Catedral de Santiago 2022.	43
Ilustración 19: Reverso del Retrato de Miguel Rafael Prado Prado.....	43
Ilustración 20: Pintura al óleo, pinceladas finas, sin textura y volumen. Salvo en la reintegración previa.....	44
Ilustración 21: Reverso del Retrato indicando las terminaciones del bastidor.	44

Ilustración 22: Mancha encontrada en la parte inferior del marco.	45
Ilustración 23: Microscopia digital, Izquierda repinte previo realizado sin base de preparación, derecha perdida de la base de preparación.....	45
Ilustración 24: Fotografía tomada con fuente de luz en el reverso del retrato, enseña una base de preparación fina, perdida de esta y el parche ubicado en la zona centro superior.	46
Ilustración 25: Fotografía tomada con fuente de luz lateral que denota la distención de la tela.....	46
Ilustración 26: Exposición de obra a una fuente de luz UV. Las reintegraciones cromáticas resaltan.....	46
Ilustración 27: Delimitación de la zona del repinte con óleo verde.	47
Ilustración 28: Fichas de la obra, perteneciente al museo de Catedral.	47
Ilustración 29: Microscopia digital, barniz oxidado, sobre el color blanco.	48
Ilustración 30: Reparación y repinte previo, es probable que sea un tono de óleo tierra verde.....	48
Ilustración 31: Microscopia digital, lado izquierdo se aprecia la rugosidad de el repinte previo de color verde.....	48
Ilustración 32: Microscopia digital, craqueladuras sobre la capa pictórica en el color encarnación.	49
Ilustración 33: Fotografía de marca que dejo el travesaño a la altura del cuello del retrato.	49
Ilustración 34: Microscopia digital, enseña suciedad superficial (deyección) en la zona del color encarnación.	50
Ilustración 35: Remoción del papel protector.	50
Ilustración 36: Pirograbado sobre el bastidor. Se aprecian las letras L y F, también un ancla.....	51
Ilustración 37: Bastidor con sus medidas y componentes.	51

Ilustración 38: Garabatos y nombre escrito con lápiz pasta sobre el bastidor. “Fidel Araneda”.....	51
Ilustración 39: Bajo el pirograbado, sobre tela se aprecia un estampad “20F”.	51
Ilustración 40: Parche engomado, sin flecos y adherido con pegamento de contacto.	51
Ilustración 41: Daños encontrados e intervenciones.	52
Ilustración 42:Remoción del papel protector y descubrimiento de las letras escritas con lápiz pasta.....	53
Ilustración 43: Limpieza mecánica con goma. Mitad superior limpiada versus mitad inferior sin intervención.	53
Ilustración 44: Remoción de parche y revelado del rasgado.	54
Ilustración 45: Retiro de adhesivo y disminución del volumen de la reintegración.	55
Ilustración 46: Adhesión de parche por medio de Beva Film y espátula caliente.	55
Ilustración 47: Dimensión del parche.	55
Ilustración 48: Pasmado de los negros a causa de las soluciones de agua destilada y etanol.....	56
Ilustración 49: Remoción del barniz sobre los colores encarnación. Utilizando Etanol.	56
Ilustración 50: Fotografía remoción del repinte anterior con etanol.	57
Ilustración 51: Deyecciones presentes en la obra.	57
Ilustración 52: Aplicación de estuco sobre el rasgado.....	57
Ilustración 53: Eliminación de repinte anterior, liberando completamente el rasgado.....	57
Ilustración 54: Obra estucada.	58
Ilustración 55: Antes y después de la reintegración cromática.	58
Ilustración 56:Rigattino en la esquina inferior izquierda.	59
Ilustración 57:Reintegracion cromática con acuarela.	59
Ilustración 58: Uso de trementina como ayuda de nivelación de color.	59
Ilustración 59: Aplicación del barniz sobre toda la obra de forma homogénea.	60

Ilustración 60: Aplicación de barniz.....	60
Ilustración 61: Resultado Final del anverso post restauración.	61
Ilustración 62: Anverso previo a la restauración.....	61
Ilustración 63: Reverso restaurado, resultado final. Utilizando placas de aluminio atornilladas al marco, para sujetar así el bastidor.	61
Ilustración 64: Reverso previo a la restauración.	61
Ilustración 65: Obra por anverso antes de ingresar al taller.	62
Ilustración 66: Obra por reverso antes de ingresar al taller.	62
Ilustración 67: Alberto Meza” monografía del fundo Santa Emilia”	64
Ilustración 68: Bastidor, sus medida y componentes.	64
Ilustración 69: Firma del artista.	65
Ilustración 70: Condiciones de la tela.	65
Ilustración 71: número de hilos del tejido.	65
Ilustración 72: Marco de la obra.....	65
Ilustración 73: Luz transmitida. Revela una base de preparación irregular y perdida de esta en algunas zonas.	66
Ilustración 74: Luz rasante, enseña la profundidad de la pérdida del plano por golpe.	66
Ilustración 75: Ubicación de los daños sobre el marco en negro.	66
Ilustración 76: Suciedad de diversos orígenes en el reverso.	67
Ilustración 77: Zona del bastidor manchada por humedad ambiental.	67
Ilustración 78: Borde del bastidor, se aprecia el deterioro de la tela y las tachuelas. La tela esta considerablemente oxidada.	68
Ilustración 79: Indicación de los rasgados presentes sobre la capa pictórica.	68
Ilustración 80: Suciedad sobre la capa pictórica.	69
Ilustración 81: Zoom en el rostro, enseñando la pulverulencia y craqueladuras.....	69
Ilustración 82: Acercamiento a los rasgados.....	69

Ilustración 83: Deyecciones visibles sobre el rostro.	69
Ilustración 84: Tela desmontada. Limpieza mecánica con cepillo.	70
Ilustración 85: Desmontaje de la tela.	71
Ilustración 86: El reverso con 3 pesos para reducir la ondulación de la tela. Producto de los rasgados. (Se ha retirado el peso general para fotografiar)	71
Ilustración 87: Reverso del rasgado que esta sobre la frente.....	72
Ilustración 88: Humedeciendo la tela para recuperar el plano.....	72
Ilustración 89: Espátula caliente y reubicando fibras.....	72
Ilustración 90: Pesos sobre el rasgado se ocupan con el fin de reubicar fibras.....	72
Ilustración 91: Activación y secado del consolidante Beva 371 con plancha caliente.....	73
Ilustración 92: Aplicación directa del consolidante Beva 371 sobre la capa pictórica.....	73
Ilustración 93: Aplicación con brocha el consolidante Beva 371 sobre papel japones....	73
Ilustración 94: Activación y secado del consolidante Beva 371 sobre espacio con pérdida de capa pictórica.	73
Ilustración 95: Conjunto de secciones consolidadas.	73
Ilustración 96: Pesos sobre zonas consolidadas. (Se ha retirado el peso general para fotografiar).	74
Ilustración 97: Limpieza mecánica en el reverso con goma.	74
Ilustración 98: Reorganización de las fibra, antes del parche.	75
Ilustración 99: Creación del parche y aplicación del adhesivo Beva film.	75
Ilustración 100: Detalle de zonas parchadas, color azul sobre los rotos en la capa pictórica y verde refuerzo de los bordes para tensar.	75
Ilustración 101: Remoción del papel Japón a través de hisopos humedecidos en White spirit.	76
Ilustración 102: Resultado de la limpieza acuosa.	76
Ilustración 103: Detalle de limpieza acuosa sobre los negros, resultado de pasmado. ..	76

Ilustración 104: Detalle limpieza acuosa sobre los verdes y encarnación.	76
Ilustración 105: Detalle de la remoción del barniz en los verdes.	77
Ilustración 106: Remoción del barniz a través de limpieza química con etanol al 100%,	77
Ilustración 107: Eliminación de las deyecciones con bisturí.	78
Ilustración 108: Tensión de la tela sobre el bastidor.	78
Ilustración 109: Parche realizado en la zona rasgada durante la tensión.	79
Ilustración 110: Rasgado por debilidad prevista antes de tensar.	79
Ilustración 111: Aplicación del barniz intermedio por medio de brocha.	79
Ilustración 112: Zonas en donde se aplicó estuco.	80
Ilustración 113: Detalle del resane sobre el rasgado de mayor tamaño.	80
Ilustración 114: Técnica que utiliza un corcho para asegurar que el resane quede liso y a nivel.	80
Ilustración 115: limpieza de los bordes de las zonas resanadas por medio de hisopos humedecidos con agua destilada.	80
Ilustración 116: Aplicación de barniz sobre la zona resanada, utilizando pincel.	81
Ilustración 117: Resultado de la reintegración cromática sobre el rasgado del frente. ...	81
Ilustración 118: Uso de trementina sobre la firma para retocar pequeñas pérdidas alrededor.	82
Ilustración 119: Aplicación de la pintura en base a pigmento puro y Laropal 51.	83
Ilustración 120: Resultado de la aplicación del barniz de retoque como barniz final.	83
Ilustración 121: Montaje del marco y resultado final del reverso de la obra restaurada. .	84
Ilustración 122: Montaje del marco y resultado final del anverso de la obra restaurada. .	84
Ilustración 123: Anverso del retrato al ingresar al taller con marco.	85
Ilustración 124: Reverso del retrato al ingresar al taller con marco.	85
Ilustración 125: Detalle del chafan que tiene el bastidor.	87
Ilustración 126: Configuración del bastidor y sus cuñas.	87

Ilustración 127: Detalle de intervenciones previas en el reverso de la obra.	88
Ilustración 128: Detalle de marco.....	88
Ilustración 129: Detalle del rasgado al centro de la obra, visto a través del análisis con Luz UV. Destaca la voluminosa repintes.	89
Ilustración 130: Destaca repintes en el lado izquierdo de la frente y pérdida de capa pictórica al costo derecho del rostro.	89
Ilustración 131: Análisis por luz transmitida. Enseña una capa de preparación delgada e irregular.....	89
Ilustración 132: Presencia de cuerpo arácnido.	90
Ilustración 133: Presencia de papel kraft, que resguarda el calce entre el bastidor y marco.	90
Ilustración 134: Esquema de las zonas con problemas. El color verde, zonas que presentan pulverulencia y craqueladuras. El color azul, zonas de rasgados. Y el color celeste sobre el marco, son zonas con pérdida del dorado.....	91
Ilustración 135: Apertura de los bordes del marco.	92
Ilustración 136: Parte inferior de la obra en donde se aprecia pulverulencia de los negros.....	92
Ilustración 137: Detalle de intervención previa de reintegración cromática directo sobre la tela con tonos rojos y negros.....	92
Ilustración 138: Detalle pérdida de la capa pictórica.	92
Ilustración 139: Limpieza mecánica en el reverso de la obra con brocha.....	93
Ilustración 140: Zonas en donde se aplica consolidante Beva 371. Los bordes y pulverulencias.	94
Ilustración 141: Técnica de aplicación de la Beva 371.....	95
Ilustración 142: Detalle de la consolidación sobre el rostro.....	95

Ilustración 143: Activación del consolidante Beva 371, a través de espátula caliente. ...	95
Ilustración 144: Remoción del papel absorbente con hisopos húmedecidos en etanol...	96
Ilustración 145: Retiro con brocha de los restos del papel absorbente.....	96
Ilustración 146: Utilización de bisturí para remover el pegamento que no cedió con el etanol.....	96
Ilustración 147: Fabricación del parche en tela Bistrech.	97
Ilustración 148: Fijación de la Beva film al parche por medio de la activación con calor.	98
Ilustración 149: Fijación del parche a al reverso del soporte por medio de la activación con calor y posterior aplicación de peso.....	98
Ilustración 150: Limpieza acuosa sobre el anverso.....	99
Ilustración 151: Retiro de la intervención previa con bisturí, ya que se encuentra los solventes solo la reblandecen, pero no son capaces de removerla.....	99
Ilustración 152: El uso de bisturí fue necesario para remover las deyecciones que no se desprendieron con ayuda del White Spirit.	99
Ilustración 153: Aplicación de barniz intermedio con brocha.	100
Ilustración 154: Zonas en donde se aplicó el resane.	101
Ilustración 155: Aplicación de barniz sobre el resane.....	101
Ilustración 156: Conjunto de zonas en donde se realizaron reintegraciones cromáticas.	102
Ilustración 157: Resultado de la aplicación del barniz de retoque.....	103
Ilustración 158: Detalle del retoque de color realizado con pigmento más Laropal A51.	103
Ilustración 159: Pinturas (Pigmento puro + Laropal A51) utilizadas para la regulación de tonos.....	103

Ilustración 160: Resultado Final del reverso post restauración.....	104
Ilustración 161: Resultado Final del anverso post restauración.	104
Ilustración 162: Retratos de las dos Emilia, original y copia.	105
Ilustración 163: Retrato de Emilia Urbina Jiménez Copia junto al retrato de su esposo Justino restaurados.....	105

Agradecimiento,

a las mujeres de mi vida

1 RESUMEN

La presente memoria presenta el proceso de investigación, reflexión teórica y posterior restauración de tres obras realizadas entre los siglos XIX y XX.

Basándonos en la teoría de la restauración propuestas por Cesare Brandi. Se desarrolla la propuesta restauración las tres obras. Dichas obras son retratos hecho en óleo sobre caballete que será el tema guía de la presente memoria.

Utilizando la investigación teórica ahondaremos en la significancia del retrato a lo largo de la historia. Se realizará una bajada conceptual y buscará una posible vinculación a nivel de materialidades, estética o técnica en el área de restauración y conservación.

Aplicaremos los conocimientos adquiridos en el Curso de especialización en Postítulo para restaurar las pinturas, aspirando a tener el mejor resultado para con éstas.

Palabras clave: Retrato, restauración, conservación, pintura al óleo.

Abstract

Through the following thesis report, we present the research process, a theoretical analysis and subsequently the restoration of three oil paintings made between the 19th and 20th centuries. Based on the restoration practices proposed by Cesare Brandi, we will unveil the oil paintings - Portraits done in oil on easel. We will delve into the significance of the portrait across the story using the theoretical research.

We will focus the knowledge acquired in the Postgraduate Specialization Course to be able to restore the paintings. Aspiring to have the best result in order to make a conceptual descent and look for a possible connection at the level of material resources, aesthetics or technique in terms of restoration and conservation.

Keywords: Portrait, restoration, conservation, and oil painting

2 INTRODUCCIÓN

Hace siglos el ser humano se ha visto interesado en poder captar su imagen y perseverarla en diversos soportes, como piedra, cuero, papel, papiro, tela, cerámica, metal, madera y otros tantos más. Mediante esta expresión de representación del rostro humano, logra identificarse y crear conexiones con el mundo. Generando un código que ha ido evolucionando junto con el mismo ser humano.

No podemos dudar de la constante búsqueda, que nuestra especie tiene por sobresalir del resto de las demás que habitan este planeta; y como parte de esta indagación sociocultural de posicionarse como ser único y a la vez ser capaz de reconocerse como parte de un grupo/clan.

La Restauración como la conocemos hoy sentó sus bases no hace muchos años. Fue en el siglo XX cuando los procedimientos se unificaron, de acuerdo con los criterios acordados en las diferentes Cartas del restauro; Carta de Atenas de 1931, Carta de Roma de 1932, Carta de Venecia de 1964, Carta de Roma de 1972, Recomendaciones sobre la protección de los Bienes Culturales Mueble 1978 y Carta de Cracovia 2000.

Respetar la obra y su pasar por el tiempo es de vital importancia, utilizar materiales con capacidad de reversibilidad y tan solo eliminar lo que podría llegar a causar mayores deterioros. Así cómo proveer un medio ambiente adecuado serán las guías para el desarrollo del siguiente informe.

3 OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Objetivo General

Conservación de las obras para futuras generaciones.

Para lograrlo:

- 3.1** La investigación sobre el Retrato como expresión artística y socio-cultural.
- 3.2** Identificar tipos de retrato y relacionarlo con las pinturas a restaurar.
- 3.3** Determinar el contexto histórico de las obras e investigarlo
- 3.4** Desglosar los procedimientos a realizar en la restauración de las pinturas.
- 3.5** Realizar análisis que entreguen información sobre la materialidad.

Metodología

Descripción de forma detallada las características de cada obra, su estado de conservación, y el proceso de restauración realizado.

4 MARCO TEÓRICO

La restauración es una práctica que se realiza posterior a un previo producto humano desarrollado. Esta posee un universo bipolar en donde no se puede separar un concepto del otro; estética e historia, los cuales junto al reconocimiento de la densidad física de la obra resultan en el entendimiento del transcurso del tiempo. (Brandi, 2008, pág. 15)

Ésta busca la recuperación del mayor porcentaje posible de la obra, sin causar/cometer en su desarrollo un falso histórico o artístico. Respetando el paso del tiempo que ha marcado la obra, con el paso del tiempo. (Brandi, 2008, pág. 17)

Se debe reconocer la obra como un objeto irremplazable, ya que es único. El artista tenía intenciones y deseos para ésta, por ello su elección de materiales. En base a esta información la obra carga dentro de su composición física-química las respuestas para que podamos restaurarla y conservarla. Entonces debemos recurrir a los criterios de la restauración que se utilizan en la actualidad:

- ❖ La creación de un medio ambiente óptimo para el almacenaje y o exhibición de la obra, este debe garantizar durabilidad y que elimine o minimice las causas de alteración.
- ❖ Intervenir lo menos posible la obra, respetando el original. Negando al restaurador cualquier episodio creador.
- ❖ Evitar intervenciones que superen los requerimientos técnicos que certifiquen un buen resultado.
- ❖ Se debe realizar una conservación preventiva frente a una obra que se encuentra oxidada. Lo que implicaría estabilización y consolidación.
- ❖ Evitar cualquier acción que cree modificase la realidad de la obra, estética, histórica,

material o funcionalmente.

- ❖ Ojalá remover objetos o capas ajenos a la obra, para que esta no se vea desvirtuada frente a su realidad histórica.
- ❖ Es posible la reposición de elementos que se encuentran separados de la obra, pero claramente son parte del conjunto.
- ❖ Los materiales para usar como parte de la restauración deben ser de calidad (comprobados para la restauración) y con capacidad de reversibilidad. (Calvo, 2002, págs. 50-51-52)

Así como la concepción de muchas religiones la obra de arte tiene una vida (etapas) similar a un ser que vive en este planeta. Ella nace por voluntad de un humano, crece (pasar el tiempo), y muere o es restaurado por el acto de un humano.

En primera instancia hemos de recordar que nuestro actuar inicial ha de ser en función de la conservación de la obra, la cual se podría definir como “La Conservación es la actividad que consiste en adoptar medidas para que un bien determinado experimente el menor número de alteraciones durante el mayor tiempo posible” (Muñoz, 2004, pág. 19)

Bajo esta descripción podemos desprender el concepto tiempo, el cual será nuestro rival cuanto la obra se va deteriorando por malas prácticas, desgaste de materiales o su larga vida. Por esta misma razón se realiza este procedimiento previo la restauración, la conservación preventiva (Muñoz, 2004, pág. 23), en cuyas prácticas está asociada la manipulación del entorno de la obra para que esta encuentre un equilibrio y bienestar pertinente para prolongar su vida lo más posible.

Las intervenciones durante el proceso de conservación pueden provocar **cambios**

físicos o químicos sobre los constituyentes de la obra. Debemos como restauradores buscar detener el deterioro o intentar corregir el daño causado. “Un cambio físico es el estado de una obra implica un reajuste de las moléculas sin producirse necesariamente ningún cambio estructural en casa una de ellas. Un cambio químico implica un reajuste de los átomos entre las moléculas para crear nuevas estructuras moleculares”. (Achetype Publications, 2012)

4.6 Factores por considerar

A su vez existen agentes o factores en los que intervenir generaría una disminución o detención de los deterioros. Existen tres tipos de agentes, físicos, químicos y biológicos.

4.6.1 AGENTES FISICOS

Estos serían, Luz (visible, radiación ultravioleta (UV) e infrarroja (IR)), Temperatura (T°) y Humedad Relativa (HR). Todos se encuentran intrínsecamente conectados, siendo una cadena que debe ser ajustada con atención a cada caso, o sea, cada obra.

La exposición a luz visible o radiaciones UV e IR producen reacciones generando radicales libre, afectando en los elementos con base proteicas y lipídicas que constituyen la obra (Gómez, 1998, pág. 136). Su potencia calorífica y poder fotoquímico, que es propiciado por las fuentes lumínicas, junto al tiempo de exposición de obra al agente Luz. Crean diferentes fenómenos de Luminiscencia¹: La Fluorescencia² y La Fosforescencia³.

Los daños perceptibles al ojo humano son la decoloración y deterioro de la materia. Para poder contrarrestar los daños o disminuirlos se recomienda el uso de filtros o el uso de

¹ Propiedad de algunos cuerpos de emitir luz sin desprender calor. (Rancés, 1972, p.453)

² propiedad que tienen algunos cuerpos de mostrarse luminosos, mientras reciben ciertas radiaciones. (Rancés, 1972, p.348)

³ Propiedad de algunos cuerpos de absorber radiaciones lumínicas y luego emitirlas. (Kellogg, 1999, definición fosforescencia)

una fuente lumínica adecuada para la situación.

“El efecto de degradación o deterioro de la obra es igual al producto del nivel de iluminación sobre la obra por el tiempo de exposición al que está sometida. Esto significa que sufre igual degradación una obra que es iluminada con 100 lux durante 2000 horas, que una que esté iluminada con 50 lux durante 4000 horas” (Iluminet, 2007)

Existen valores recomendados de iluminancia máxima (Tabla 1). Estos son determinados por la sensibilidad de las obras, las radiaciones térmicas y los aspectos de visualización. Esto es válido para las fuentes de luz natural como las artificiales.

La Temperatura actúa sobre materiales que son sensibles a esta, reaccionando estos perdiendo su estado físico y comienzan a reblandecer o craquelar, dependiendo de la variación de temperatura (Gómez, 1998, pág. 137). La T^o promedio y estable recomendada son unos 20^o C.

Niveles de iluminancia máxima recomendada		
Grupo	Materiales	Iluminancia
A	Acuarelas, telas, papel, grabados, tapices, etc.	50 lux
B	Oleos, temperas, hueso marfil, cuero, etc.	200 lux
C	Piedra, metal, cerámica fotos en blanco y negro	300 lux

Tabla 1: Tabla de Iluminancia máxima. (Iluminet, 2007)

El agua (H₂O) es parte de la atmósfera y se presenta en estado gaseoso. Las

variaciones de la presencia de ésta se le conoce como - Humedad Relativa⁴ (HR). Si el aire se ve saturado por humedad, el agua se condensa y se deposita sobre la superficie de los objetos. Existen materiales con capacidad higroscópica (que contienen agua y absorben agua con facilidad) e hidrófuga (que repelen y que no se mezcla con el agua).

Los tipos de soportes que son sensibles a los conceptos anteriores:

- ❖ Higroscópico: Textiles, pergaminos, cuero, hueso y marfil, muros, morteros y materiales pétreos.
- ❖ Hidrófugo: Lípidos e hidrocarburo, como aglutinantes naturales (azúcares y proteínas) y sintéticos (dextrinas y resinas vinílicas).

La HR óptima para una obra de óleo sobre tela es 50%, pero esta puede tener un rango de 40% al 60%.

4.6.2 AGENTES QUÍMICOS

Estos pueden tener un origen **Natural** por acción del oxígeno (O₂) y el ozono (O₃), presentes todos en la atmosfera y **Artificial** por labor de los residuos de las calefacciones centrales, quema de combustible fósil y carbón en centrales eléctricas). Los de origen natural se conocen como procesos de Oxidación “Un elemento o agente oxidantes es aquel que alcanza un estado energético estable producto de que el oxidante se reduce y gana electrones. Así mismo, el agente oxidante provoca la oxidación del agente reductor generando la pérdida de electrones de la sustancia y, por tanto, se oxida en el proceso. Considerado un sistema, la oxidación implica que uno de los elementos se desprenda de electrones y que otro los asimile. De este modo, lo que se produce es una transferencia de electrones ... El elemento

⁴ Es la relación entre vapor de agua contenido en el aire y el que puede contener (humedad de saturación: H.S.) a una temperatura determinada. (Gómez, 1998, p.137)

que concede los electrones se conoce como agente reductor y es el que se oxida. El agente oxidante, en cambio, se queda con los electrones que el reductor libera. Mientras que el estado de oxidación del primero se incrementa, el estado de oxidación del segundo se reduce". (Pérez Porto & Merino, 2013)

Y a partir de los agentes químicos de origen artificial podemos destacar los Ácidos, por ejemplo, el ácido sulfúrico (H_2SO_4) (Figura 1) que se genera a partir de las partículas suspendidas de dióxido de azufre (SO_2) y agua (H_2O). Esta reacción provoca la sulfatación y generación de costras sobre las superficies.

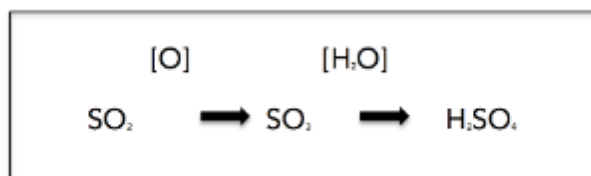


Figura 1: Ecuación de la generación de ácido sulfúrico.

Como también las Bases, conocidas como Hidróxidos (OH^-). Estos son compuestos se reconocen por la presencia de un metal y uno o más hidróxidos con carga negativa (aniones), esto la diferencia de los óxidos, que incluyen oxígeno. Los hidróxidos son bases fuertes y estos producen la saponificación⁵ de los aceites y las grasas (óleo). Un ejemplo de una base fuerte son los jabones. (Gómez, 1998, págs. 139-140)

4.6.3 AGENTES BIOLÓGICOS

Los que atacan principalmente en las pinturas sobre tela generando alteraciones en las mismas, son: las bacterias, hongos, insectos, aves, murciélagos y a veces roedores. Las dos

⁵ Conversión de un cuerpo graso en jabón. // Quím. Reacción de un éster con una base, en especial el agua, de la que se obtiene un ácido y un alcohol: la saponificación separa los ácidos grasos de la glicerina. (Kellogg, 1999, definición Saponificación)

primeras se denominan moho y estas producen manchas, decoloración y pérdida de resistencia de los textiles. Los insectos provocan erosiones, agujeros y también su excremento, como el de las moscas, que dejan las deyecciones sobre el soporte y se pueden detectar como puntos pequeños de color café oscuro.

Las aves (palomas y golondrinas) y murciélagos, que habitan entretechos o que tienen acceso a espacios en donde se pueden encontrar obras. Por medio de sus excrementos (ácido úrico) descomponen, la tela y la pintura. (Calvo, 2002, págs. 130-131)

Los Agentes difícilmente actúan individualmente. La mayor parte de las ocasiones estos se combinan entre sí, creando instancias propicias para diferentes deterioros. “No siempre resulta fácil diferenciar entre los cambios físicos y cambios químicos. Los procesos de limpieza con disolventes, o bien, las limpiezas con detergentes son dos buenos ejemplos donde el límite entre proceso físico y químico es un poco más confuso ya que ambos procesos pueden estar involucrados...” (Achetype Publications, 2012, pág. 21)

Para propiciar a la obra las condiciones óptimas de mantenimiento, se debe establecer un ambiente con condiciones climáticas constantes, evitando las variaciones estacionales (estaciones del año y día/noche). Debemos recordar que cada tipo de obra tiene diferentes parámetros de tolerancia a los agentes. Aun así, es de mayor importancia mantener la constancia en el ambiente, a pesar de no ser los parámetros óptimos, que el estrés que desencadenaría en estas las constantes variaciones y sus consecuencias. (Calvo, 2002, págs. 128-129).

A pesar de integrarlo como un agente físico, químico o biológico, existe también la acción humana. Esta al puede llevar una obra a la ruina. La manipulación agresiva, el abandono u otros tipos de negligencia, como cambio de condiciones ambientales repentinas y

reiterativas, falta de medidas de seguridad con el fin de prevenir robos o daños, actos de vandalismo y tener un plan contra incendios o cualquier incidente a gran escala. (Calvo, 2002, págs. 131-132)

4.7 Estudios preliminares

Se realizó una restauración y conservación preventiva, así como también una serie de estudios previos para conseguir información sobre las pinturas. En ella buscamos indicios de información que nos narre sobre técnicas y materiales constituyentes de la obra. Se tuvo presente en todo momento los criterios para así tomar las decisiones adecuadas.

Se inició con un análisis perceptivo, de esta forma se comenzó a tirar líneas para la planificación de la restauración y conservación. Mediante este análisis se identificó la naturaleza y los problemas que presentaron las pinturas.

La documentación fotográfica, acompaña durante todo el proceso. Es un ítem vital en el desarrollo gráfico del informe. Cada intervención se registró para la posterior entrega del informe al cliente (identidad pública, identidad privada o persona natural).

Para poder tomar estos estudios preliminares se realizaron diversos análisis, que tienen el fin de recaudar información de tipo física y química de todo lo que compone la obra. Los análisis son de tipo lumínicos, haciendo uso de este recurso se tomarán fotografías de tipo luz rasante, luz transmitida y examen UV. También se realizaron exámenes de Microscopía Óptica digital y macrofotografías.

4.7.1 ANÁLISIS

4.7.1.1 Luz rasante

Sirve para identificar deformaciones en el plano, así como, abombamientos, distensiones y pliegues. Se debe poner un foco, de apertura reducida para que el haz de luz sea puntual, con una inclinación de entre 5° a 30° grados en una habitación oscura. Así serán evidentes todas las posibles deformaciones. Se fotografía para el informe.

4.7.1.2 Luz transmitida

Se debe iluminar la obra por el reverso se deja pasar la luz a través de los daños que esta tenga. Se pueden apreciar diversos eventos como bases de preparación delgadas o por el contrario gruesas, también se vuelven evidentes los rasgados y los faltantes. Se fotografía para el informe.

4.7.1.3 Luz UV

Utilizando una lámpara ultravioleta en la oscuridad cerca del anverso o reverso de la obra, se puede apreciar la fluorescencia de algunos pigmentos, barniz, repintes y/o adiciones. En las zonas oscuras (negras) podemos identificar repintes o los mismos cambios que pudo realizar el artista antes de entregar su obra.

4.7.1.4 Macro y microfotografías

Captura de puntos críticos o zonas que tengan detalles (insignias, textos, timbres, nombres, inscripciones, etc.). Para esto se utiliza la cámara fotográfica (Nikon 3200 con lente 18-55, cámara de celular iPhone 6 y 11 pro) y microscopio digital con puerto USB para conectar al computador portátil.

Continuando con los análisis preliminares y manejando la información recolectada de

los anteriores. Se deben seleccionar los materiales que se usarán para comenzar la restauración y si fuese necesario los a utilizar en una conservación preventiva.

4.7.1.5 Test de solubilidad

Con los solventes se debe tener precaución por los daños irreversibles que podrían llegar a causar. Para evitar incidentes, se deben realizar pruebas de solubilidad ⁶ en diferentes secciones poco visibles. Siempre verificando en el hisopo de algodón humedecido en solventes a testear, que no esté arrastrando material de la capa pictórica y tan solo elimine lo que sea deseado, o sea lo que no pertenezca a la naturaleza de la obra.

Se deben reconocer también tres estadios de la acción de los tratamientos: Limpieza superficial (remoción de polvo y polución), retiro del barniz y por último la eliminación de intervenciones previas (Ejemplo: resanes, parches y repintes).

Para iniciar una limpieza se deben reconocer tres puntos vitales: la identificación de los materiales que componen la obra, los materiales que se desean eliminar (sustancias que no pertenecen a la naturaleza de la obra) y el conocimiento de técnicas y diferentes productos para llevar a cabo la limpieza. (Calvo, 2002, pág. 256)

Primero es conveniente probar con los solventes más inocuos⁷ hasta llegar a los que tienen una mayor incidencia en las capas de la obra. Los solventes pueden ser utilizados dentro de soluciones, en donde existe la interacción de más de dos solventes y también se pueden utilizar solos.

⁶ Capacidad que posee determinada sustancia para disolverse en otra y formar un sistema homogéneo. "Disolución". En: Significados.com. Disponible en: <https://www.significados.com/disolucion/> Consultado: octubre de 2021

⁷ Adj. Que no hace daño (Rancés, 1972, pp 417)

La naturaleza química de los materiales a eliminar en la limpieza tiene dos clasificaciones según su polaridad ⁸ (Tabla 2). Estos pueden ser **hidrófilos** (muy polares), solubles o hinchables en agua y **lipófilos** (apolares), solubles o hinchables en disolventes orgánicos. (Calvo, 2002, pág. 257)

La limpieza también se puede realizar de forma mecánica en seco. Esta busca la remoción de partículas sólidas a nivel superficial. Se utilizan cepillos, aspiradora, brocha suave, bisturí (con muchísima precaución y un avance lento) y abrasivos suaves como la goma de miga directamente o por medio de un saco de polvo de goma. (Calvo, 2002, pág. 260)

⁸ La polaridad surge cuando la distribución de los electrones en las moléculas es desigual. Esto es una condición constante de los compuestos inorgánicos, pero no de los orgánicos. Por ello, los compuestos orgánicos también pueden clasificarse en polares y apolares. "Compuestos orgánicos". En: Significados.com. Disponible en: <https://www.significados.com/compuestos-organicos/> Consultado: Octubre de 2021.

5 DESARROLLO

5.1 EL RETRATO A LO LARGO DE LA HISTORIA

Hace siglos el ser humano se ha visto interesado en poder captar su imagen y perseverarla en diversos soportes, así como piedra, cuero, papel, papiro, tela, cerámica, metal, madera y otros tantos más. Mediante esta expresión de representación del rostro humano, él logra identificarse y crear conexiones con el mundo. Generando un código que ha ido evolucionando junto con el mismo ser humano.

No podemos dudar de la constante búsqueda, que nuestra especie tiene por sobresalir del resto de las demás que habitan este planeta; y como parte de esta indagación sociocultural de posicionarse como ser único y a la vez ser capaz de reconocerse como parte de un grupo/clan.

Entre los siglos I y III el en la zona conocida actualmente como Al Fayum, bajo el dominio romano en Egipto, se desarrolló una técnica que consistía en pintar sobre tabla (roble, sicomoro, ciprés o cedro) o en algunas ocasiones tela como el lino, por medio de temple⁹ o encáustica¹⁰.

La madera o lino era cubierto con una capa de yeso, la cual era utilizada como base de preparación (Valtierra, 2019), este procedimiento que se ha llevado a cabo a lo largo de la historia del arte. Lo particular de estos retratos es lo hipnótico de los ojos. Mirada fija al frente, que sigue la del observador. (Ilustración 1)

⁹ Temple: Generalmente se hace con yemas de huevo combinadas con pigmento para formar una emulsión que podría diluirse con agua y aplicarse con un pincel. Sin embargo, existen muchas variables de temple; temple de agua, temple de barniceta, temple de caseína, temple de jabón de cera, temple de aceite, etc. Disponible en: <https://www.ttamayo.com/2020/12/la-tecnica-de-pintura-al-temple/> , Publicado: 21.12.2020, Consultado: 09.01.2023

¹⁰ Encáustica: Las técnicas de la pintura encáustica son infinitas, pero todas tienen una base común en la que se utilizan 3 materiales: cera de abejas, resina de damar y pigmentos. Disponible en: <http://modernistencaustic.com/pintura-encastica-materiales/?lang=es> , Consultado: 09.01.2023



Ilustración 1: Retrato de niño Eutyches, identificado por la inscripción. 100 -150 d.C (Valtierra, 2019)

En la ciudad de Pompeya, ubicada al sur de Italia, situada a los pies del Monte Vesubio. Se han logrado encontrar los mejores frescos de la época, ya que gracias a la erupción ocasionada hacer más de 2.000 años han conservado de manera invaluable el arte romano hasta el año 79. Una ciudad encapsulada en el tiempo, con un 60% excavado en diferentes periodos de la historia comenzando en durante el siglo XVIII.

En esta ciudad se encuentran dignos ejemplares de los frescos romanos. La Villa de los Misterios, es una casa de campo que se encuentra a las afueras de la ciudad y en sus paredes se observan los magníficamente conservados frescos. También se pueden encontrar frescos en las casas de ciudadanos adinerados, ilustrando escenas míticas o retratos.

El retrato de “Safo de Mitilene” (Ilustración 2), es realmente un misterio. Se ha adjudicado a la poetisa Safo (conocida también como Safo de Lesbos), una de las mujeres más influyentes en la lírica griega o podría ser el retrato de la Domina de la casa. Ya que este enseña a una mujer de cuna alta, con joyas y tocados elegantes, en donde fue pintada con un cuadernillo y un “lápiz” apoyado sobre sus labios, dándonos a entender que se encuentra

meditando. (Cerra, 2021)



Ilustración 2: Retrato al fresco adjudicado a Safo de Mitilene (Cerra, 2021)

Con la llegada del Medioevo (V al XV siglo), el arte tuvo un ralentizado avance, en el occidente la Iglesia Católica tenía gran influencia sobre las decisiones artísticas, a tal punto de que los retratos son algo escaso y los que existen son mayormente de perfil y realizados bajo la inspiración en relatos religiosos, el clérigo o reyes. Perdiendo el avance de la cultura previa con la concepción de la perspectiva. Los soportes principales eran piedra (tipo funeraria) y papel (los manuscritos).

Con la génesis del movimiento pictórico en el Renacimiento (XIV-XVI d.C.) el retrato retomó fuerza junto al rostro del humano como gran foco de expresión. La ideología del renacimiento rupturista deja atrás toda creencia Teo centrista y al ser humano en el centro él y sus defectos, el rostro se devela frente los ojos de los entusiastas espectadores, dándole así un sin fin de posibilidades de graficar la realidad, con virtudes y defectos.

Fue un gran periodo de diversidad, ya que fueron creadas las primeras universidades, se incentivó el libre pensamiento junto a esto el pensamiento humanista. Los artistas ya no eran solo pintores o escultores, sino, ahora dominaban diferentes ramas de las ciencias: astronomía, anatomía, literatura, música, arquitectura, filosofía entre otras disciplinas.

5.1.1 EL RENACIMIENTO Y SUS DIFERENTES MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS

5.1.1.1 PRONTO-RENACIMIENTO (1300-1400 D.C.)

Del Gótico al Renacimiento, representantes, Jan Van Eyck | Países Bajos | 1395–1441 “Portret van een man net rode tulband” / “Retrato de hombre con rojo”, 1433, óleo, dimensión 25.5 cm x 19 cm. Es un Autorretrato (Ilustración 3)



Ilustración 3: Retrato de hombre con turbante rojo por Jan Van Eyck

5.1.1.2 QUATTROCENTO (1400-1500 D.C)

El artista deja de ser anónimo, aparecen los mecenas nobles, representantes:

- ❖ Leonardo da Vinci | Italia | 1452-1519 “La Belle Ferronière”, 1495, Óleo, dimensión 62 cm x 44 cm. (Ilustración 4) “Testa maschile di profilo con proporzioni” / “Las proporciones de la cabeza”, 1490, Lápiz Tinta, dimensión 28 x 22.2 cm. (Ilustración 5).



Ilustración 5: La Belle Ferronière



Ilustración 4: Las proporciones de la cabeza

- ❖ Giovanni Bellini | Italia | 1430- 1516 “Testa del Battista” / “Cabeza de San Juan”, 1464, Temple, dimensión 28 cm Ø (Ilustración 6)



Ilustración 6: Cabeza de San Juan por Bellini

❖ Piero della Francesca | Italia | 1416-1492

“Ritratti di Federigo di Montefeltro, duca d'Urbino e della Battista

Sforza” / “Federico Montefeltro y Battista Sforza”, 1472, Temple, dimensión 47 x 33

cm. (Ilustración 7)



Ilustración 7: Federico Montefeltro y Battista Sforza

5.1.1.3 CINQUECENTO (1530-1600 D.C)

Antropocentrismo humanista, Papas mecenas y la imitación a la naturaleza, representantes:

❖ Raffaello Sanzio | Italia | 1483–1520 “Autoritrotto con un amico” / “Rafael y un amigo”, 1520, Óleo, dimensión 99 × 83 cm. Es un autorretrato. (Ilustración 8) “Dama col llicomo” / “La Dama del Unicornio”, 1506, Óleo, dimensión 67 x 53 cm. (Ilustración 9)



Ilustración 8: Rafael y un amigo.



Ilustración 9: La Dama del Unicornio.

- ❖ Giorgio Barbarelli da Castelfranco | Italia | 1477–1510 “Vecchia” / “La Vieja”, 1506, Óleo, 68 x 59 cm. (Ilustración 10)



Ilustración 10: La Vieja.

5.1.1.4 MANIERISMO (1550-1600 D.C)

Período de transición entre el arte renacentista y el arte barroco de los siglos siguientes, se caracteriza en por su virtuosismo, su artificiosidad y por comenzar un libre diálogo entre forma y significado. Arte de las cortes. Representantes:

❖ Lavinia Fontana | Italia | 1552–1614

“Retrato de Antonietta Gonsalvus” / Óleo, dimensión 57 x 46 cm (Ilustración 11)

❖ Doménikos Theotokópoulos “El Greco” | España | 1541–1614. “El caballero de la mano en el pecho” / Óleo, dimensión 81 x 66 cm. (Ilustración 12)



Ilustración 12: Retrato de Antonietta Gonsalvus.



Ilustración 11: El Caballero de la mano en el pecho.

5.1.1.5 RENACIMIENTO DEL NORTE DE EUROPA (1400 – 1600 D.C)

La época de la Reforma protestante. Características: menos idealizado, más fantasioso y oscuro, mucho más detallista. Representantes:

- ❖ Albrecht Durer | Alemania | 1471–1528 “Selbstbildnis im Pelzrock “/ Autorretrato con 28 años, 1500, Óleo, dimensión 67,1 x 48,9 cm. (Ilustración 13)



Ilustración 13: Autorretrato con 28 años por Albrecht Durer

- ❖ Quentin Massys | Flandes |1466–1530 “De lelijke hertogin” / “La duquesa fea”, 1513, Óleo, 64.2 x 45.5 cm. (Ilustración 14)



Ilustración 14: La Duquesa Fea por Quentin Massys

El renacimiento sentó las bases del estilo de retrato que se restaurará. Los fondos son difusos, con una gama de colores más bien oscuros y a veces texturizado, el uso de la luz para crear profundidad en el mismo. La posición del sujeto, usualmente con el cuerpo en diagonal hacia el artista permitiendo el juego del volumen, el cual los artistas renacentistas lograron dominar. Los retratos que tienen similitudes con las obras a restaurar son los identificados como Ilustración 3, 4, 11 y 12.

5.2 TIPOS DE RETRATO

Existen diversas formas de clasificar el retrato, por ejemplo, según formalidad, están los formales e informales. El primero es cuando el artista pacta con el retratado una pose, expresión e intención y el informal es cuando el artista se permite observar a una persona mientras realiza alguna acción, con el fin de captar su espontaneidad.

Estos pueden tener diferentes tipos también, pero según el plano, o sea más bien en lo práctico y lo anterior era la intención emocional. Según el plano se puede encontrar, plano Tres cuartos (captan a la persona desde la rodilla aproximadamente, hacia arriba), plano Medio (de la cintura hacia cualquiera de los dos lados, arriba o abajo), plano Entero (la totalidad del cuerpo) y plano Medio Corto o Busto (pretende captar la expresividad del modelo desde la mitad del pecho hacia arriba).

También existe el retrato según su distancia, Primer plano (con esta distancia solo se puede apreciar desde los hombros hacia arriba) y Primerísimo primer plano (solo se capta desde el mentón hacia arriba). Y por último existe el retrato según cantidad de individuos, Individual, el Autorretrato (la persona que capta la imagen y el modelo son la misma) y por último el retrato Grupal.

A esto se le puede sumar la posición de la cabeza, estas pueden ser: El **Perfil** muestra el rostro solo desde un lado, solo se ve una mejilla y una de las dos mitades de la careta, el **Frontal** muestra las dos mitades de la careta y el **Escorzo** muestra tres de las cuatro partes del rostro. (Ilustración 15)



PERFIL



FRONTAL



ESCORZO

Ilustración 15: Tipos de retratos.

5.3 PINTURA I “RETRATO MIGUEL RAFAEL PRADO PRADO”

5.3.1 FICHA TÉCNICA

- AUTOR: Anónimo
- NOMBRE DEL OBJETO: Retrato de Monseñor Miguel Rafael Prado Prado
- Nº REGISTRO: 1998-543 a y b
- TEMA: Retrato masculino
- FECHA: Finales del S.XIX o principios del S.XX
- FIRMA: No
- MATERIA Y TÉCNICA: Óleo sobre tela.
- MEDIDAS MARCO (b): 75,5 x 62,7 cm
- MEDIDAS BASTIDOR (a): 71,7 x 58,3 cm
- DATOS DEL PROPIETARIO: Catedral Metropolitana de Santiago de Chile.
- PROCEDENCIA: Donación.
- MARCO: Si, de madera raulí y cuñas de haya probablemente.
- ESTADO DE CONSERVACIÓN: Regular



Ilustración 16: Anverso del Retrato de Miguel Rafael Prado Prado con marco.



Ilustración 17: Reverso del Retrato de Miguel Rafael Prado Prado con marco y papel Kraft protector.

5.3.2 IDENTIFICACION DE LA OBRA

Es un retrato masculino, fechado aproximadamente a finales del siglo XIX o comienzos del XX. Este fue una donación a la Catedral, en donde el equipo de conservación lo tienen registrado como Retrato de Monseñor Miguel Rafael Prado Prado, con un nº de registro 1998-543 a (bastidor) y b (marco).

La pintura fue realizada con la técnica de óleo sobre tela, sus dimensiones son con marco (b) 75,5 x 62,7 cm (Ilustración 17) y sin marco (a) 71,7 x 58,3 cm. La madera del marco pareciera ser raulí, se encuentra con una veladura dorada y su estado de conservación es regular.

El reverso presenta una protección de papel kraft, en el tercio horizontal superior de la obra se encuentra un alambre fijado para colgar la obra desde allí. (Ilustración 17)

La pintura entro el 18 de octubre del 2019, el inicio de la restauración comenzó el 7 de noviembre del mismo año y la fecha de salida es el agosto 2022. El trabajo fue realizado por Noelia Godoy Sandoval, supervisado por Carmen Pizarro, encargada del departamento de Conservación y Restauración de la Catedral de Santiago y Clara Barber, restauradora y conservadora de pintura sobre tela y objetos policromados, como profesora guía.

5.3.3 INTERVENCIONES ANTERIORES

La obra presenta dos rotos que fueron reparados deficientemente, uno está sobre la cabeza del retratado y el otro en la zona del esternón. La intervención en la parte superior provocó más daño a la obra, se apreció una base de preparación rugosa y con prominente volumen, así como la reintegración cromática con un tono verde inadecuado y por último el parche no está en buenas condiciones. También se aprecian los repintes en zonas donde no hay base de preparación.

5.3.4 ANTECEDENTES HISTORICOS

El retratado fue hijo de Manuel José Prado Palacios y María Dolores Prado y Montaner, nació en la ciudad de Talca el 3 de marzo de 1830. El matrimonio tuvo 6 hijos, Miguel Rafael Prado Prado, María Prado Prado, Juana Crisóstoma Prado Prado, Carmen Prado Prado, Dolores Prado Prado, Manuela Prado Prado, estos no encuentran en orden cronológico y posteriormente Manuel Prado Alcalde, el cual pertenece a las segundas nupcias de Manuel José Prado Palacios con Antonia Rosa Alcalde Bascuñán. (Vergara, 2011).

ANTECEDENTES HISTORICOS ANEXOS

El retrato perteneciente a la colección privada de la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile, esta fue el primer templo religioso que se fijó en el trazado original de la ciudad, después de que Pedro de Valdivia fundara la misma el 12 de febrero de 1541. Fue localizada al poniente de la Plaza de Armas, en donde se encuentra hasta la actualidad.

El templo actual se remonta al año 1745 cuando el Obispo González Marmolejo encomendó la obra al constructor Matías Vásquez de Acuña, en base a los planos trazados por los arquitectos Pedro Vogl y Juan Hagen. Pocos años después un incendio consumió la vieja iglesia, con lo que se precipitó la finalización de las obras de la nueva catedral. El trabajo fue asumido en 1780 por el arquitecto italiano Joaquín Toesca, quien rediseñó los planos de la parte ya construida, dirigió las obras del sector siniestrado, y proyectó las características que tendría la fachada de la Catedral, en estilo neoclásico.

La catedral de Santiago fue declarada Monumento Histórico por Decreto Supremo N.º 5058, el 6 de julio de 1951. En años recientes se han efectuado en ella distintas intervenciones. En el año 2005 fueron remodelados el altar mayor y la cripta arzobispal, y luego del terremoto del año 2010, se decidió implementar una restauración completa del templo, iniciada en el año

2014 y finalizada durante el 2015. En ella, se recuperó la fachada y las piezas ornamentales, se renovó la iluminación, se instalaron miradores en ambas torres y se instalaron reforzamientos en acero y fibra de carbono, con el fin de dar mayor estabilidad al edificio.



Ilustración 18: Catedral de Santiago 2022.

5.3.5 EXAMEN ORGANOLÉPTICO Y DIAGNÓSTICO

5.3.5.1 Aspectos Técnicos

La obra se compone por un lienzo de lino tensado en un bastidor de madera móvil tipo español, con sistema de cuñas, aparentemente de raulí y presenta travesaño sin la cuña del lado izquierdo, mirando desde el reverso de la pintura (Ilustración 18). Sus dimensiones son 71,7 x 58,3 cm.



Ilustración 19:
Reverso del Retrato de Miguel
Rafael Prado Prado

El bastidor parece ser el original, presento orificios antiguos estos son correlativos con los del soporte y los del bastidor. El bastidor tiene un acabado lijado y posee las aristas vivas. (Ilustración 20)



Ilustración 20: Pintura al óleo, pinceladas finas, sin textura y volumen. Salvo en la reintegración previa.

La pintura es al óleo sobre una preparación muy fina y homogénea blanca. El óleo este trabajado con poca textura (Ilustración 21).



Ilustración 21: Reverso del Retrato indicando las terminaciones del bastidor.

La tela es lino, con fibra de mediano espesor, tejido como tafetán, trama cerrada y los números de hilos por cm^2 son 16 por trama y 18 por urdiembre.

El marco es rectangular y sencillo, de madera y con terminaciones redondeadas. Su

ancho es de una pulgada y sus dimensiones son 75,5 x 62,7 cm. Sacar con pátina café y un velo dorado, presento algunas manchas de pintura verde (Ilustración 22)



Ilustración 22: Mancha encontrada en la parte inferior del marco.

5.3.5.2 Análisis científico

A esta pintura se practicaron los análisis científicos de Microscopia digital (Ilustración 23), luz rasante (Ilustración 24), luz transmitida (Ilustración 25) y luz ultravioleta. (Ilustración 26)

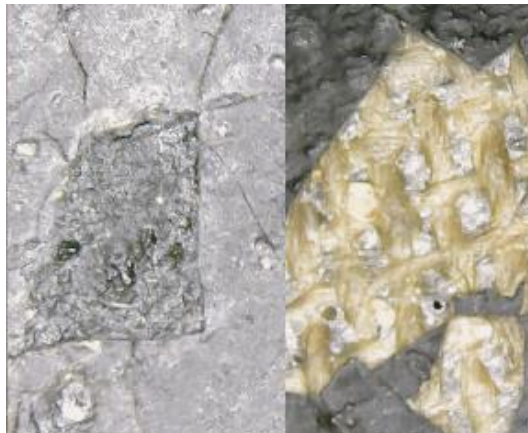


Ilustración 23: Microscopia digital, Izquierda repinte previo realizado sin base de preparación, derecha perdida de la base de preparación.



Ilustración 25: Fotografía tomada con fuente de luz lateral que denota la distensión de la tela.

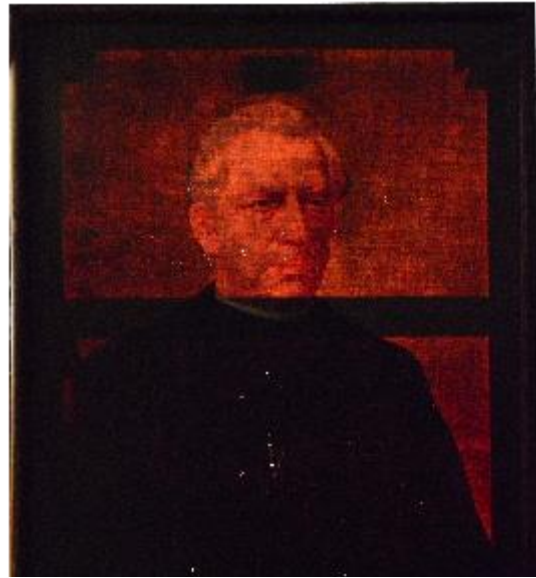


Ilustración 24: Fotografía tomada con fuente de luz en el reverso del retrato, enseña una base de preparación fina, perdida de esta y el parche ubicado en la zona centro superior.

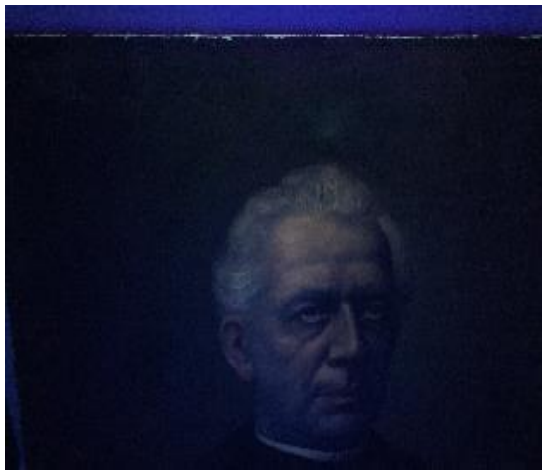
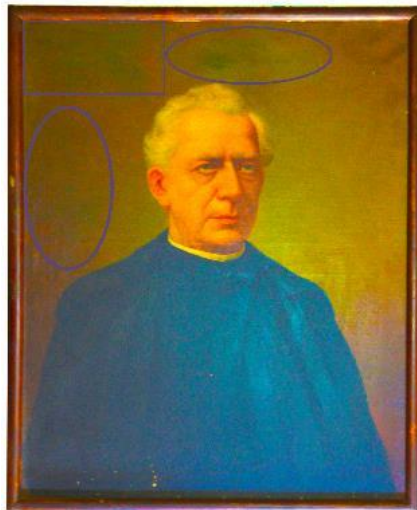


Ilustración 26: Exposición de obra a una fuente de luz UV. Las reintegraciones cromáticas resaltan.

En base a las fotografías con cámara réflex a realizar, se editó por medio del software Adobe Photoshop y se trabajó con las herramientas curva de nivel, exposición y brillo/contraste, con el fin de identificar sectores y área que abarca la reintegración cromática (Ilustración 27).



■ Color de repinte
□ Zona de repinte

Ilustración 27: Delimitación de la zona del repinte con óleo verde.

5.3.6 ESTADO DE CONSERVACIÓN

El estado de conservación de la pintura es regular, presento daños en cada área que compone a la obra, bastidor, tela y capas pictóricas. Pertenece a una colección privada del ex Museo de la Catedral de Santiago de Chile, el equipo de conservación y restauración la han resguardado en una habitación con poca luz y una temperatura estable. En la ficha técnica que ellos poseen de la pintura, esta aparece sin el rasgado (Ilustración 28).

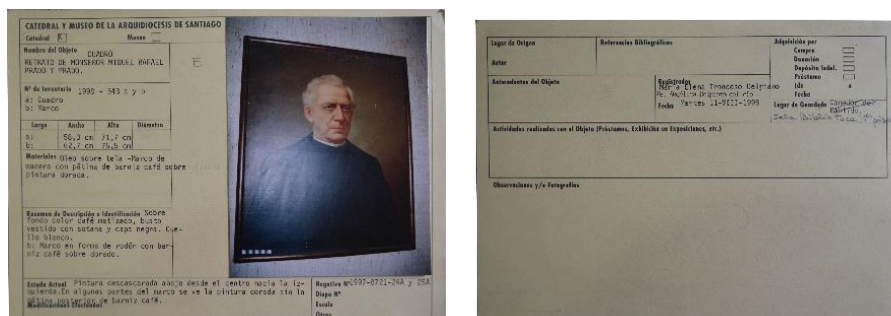


Ilustración 28: Fichas de la obra, perteneciente al museo de Catedral.

En el anverso el barniz esta envejecido, es color amarillo y ha perdido el brillo (Ilustración 28). La pintura se realizó con óleo sobre una base de preparación blanca muy fina. Las pinceladas son más bien lisas y no ofrecen textura. Presento intervenciones anteriores, originados por rasgados o cortes en el soporte, a razón de esto se realizaron previas

reparaciones (Ilustración 29) con difícil reversibilidad, estas fueron realizadas con una capa gruesa de óleo (Ilustración 30), además presento micro craqueladuras (Ilustración 31) y en la parte inferior una leve pulverulencia.



Ilustración 29: Microscopia digital, barniz oxidado, sobre el color blanco.



Ilustración 30: Reparación y repinte previo, es probable que sea un tono de óleo tierra verde.



Ilustración 31: Microscopia digital, lado izquierdo se aprecia la rugosidad de el repinte previo de color verde.



Ilustración 32: Microscopia digital, craqueladuras sobre la capa pictórica en el color encarnación.

Las aristas vivas del bastidor provocaron que la tela se marque con el travesaño (Ilustración 32), estas no son rebajadas, ni redondeadas. La madera del bastidor se encuentra astillada en algunas zonas.

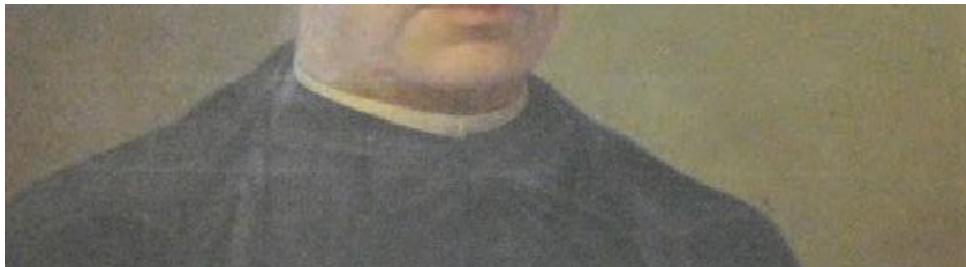


Ilustración 33: Fotografía de marca que dejó el travesaño a la altura del cuello del retrato.

La cantidad de polvo y otras poluciones es menor. La presencia de deyecciones es considerable, existen manchas de diversos orígenes en la superficie pictórica, así como salpicadura de pintura (Ilustración 34).

Se observan deformación de la tela en zona superior derecha. Las tachuelas fueron cambiadas y la tela presento numerosos orificios para la tensión. Los orificios se encontraron oxidados al igual que las tachuelas.



Ilustración 34: Microscopia digital, enseña suciedad superficial (deyección) en la zona del color encarnación.

En el reverso, el papel Kraft que estaba adherido en el bastidor, esto previene el ingreso de algunos insectos, arácnidos y tierra, diferente del polvo en suspensión (Ilustración 35).



Ilustración 35: Remoción del papel protector.

El retiro del papel protector del reverso se observó el bastidor y su sistema de cuñas (Ilustración 37). Este presento diversas marcas, pirograbado de un sello (Ilustración 36), nombre y otros escritos con lápiz de pasta (Ilustración 38) y números timbrados (Ilustración 40). Se observó un parche de tela lona engomada y adherida con un adhesivo de contacto color anaranjado (probablemente Agorex) (Ilustración 39), este parche sustenta al repinte voluminoso realizado con óleo en el anverso.



Ilustración 36: Pirograbado sobre el bastidor. Se aprecian las letras L y F, también un ancla.

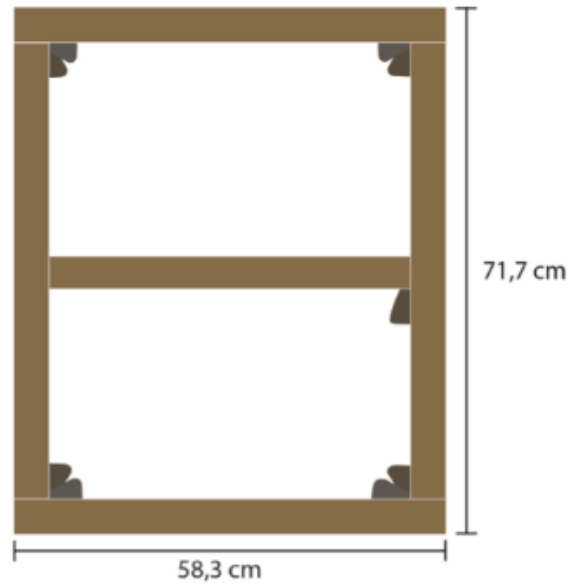


Ilustración 37: Bastidor con sus medidas y componentes.



Ilustración 38: Garabatos y nombre escrito con lápiz pasta sobre el bastidor. "Fidel Aranedá".



Ilustración 40: Parche engomado, sin flecos y adherido con pegamento de contacto.



Ilustración 39: Bajo el pirograbado, sobre tela se aprecia un estampad "20F".

El cuadro presentó daños en el soporte, la tela está oxidada, por ende, delicada y quebradiza. En la base de preparación existen varios puntos, donde se desprende la tela en porciones pequeñas, esto se atribuyó a un agente interno del cuadro. La capa pictórica contenía problemas por un repinte mal realizado con material poco reversible, esto dificulta el resultado y la eliminación de este, también en la capa pictórica se desprenden algunas zonas, en su mayoría por exceso de craqueladuras. El barniz se encuentra oxidado. (Ilustración 41)

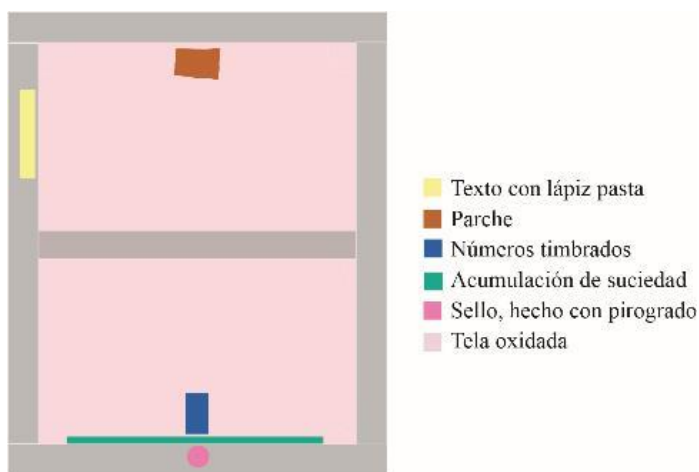


Ilustración 41: Daños encontrados e intervenciones.

5.3.7 PROCESO DE INTERVENCIÓN

En el proceso de restauración, el primer paso es ocuparse del entorno en donde se realizará. Debe estar bien iluminado, limpio, ordenado, además de la creación de una cama recubierta con papel engomado o mylar, para acostar la obra sobre ella sin causar mayor estrés físico en ella. Por último, la estimación de los materiales y herramientas a utilizar.

El retiro del marco se realizó con el fin de observar en detalle los daños en la pintura y bastidor. Este se retiró humedeciendo un hisopo con agua destilada el papel protector adherido en el reverso (Ilustración 42). En el momento en que se retiró todo el papel posible, se extrajeron las puntas con un alicate con precaución, controlando la fuerza y presión, para evitar daños en

bastidor y marco. Se retiraron todas las puntas, permitiendo la extracción de marco por completo, para iniciar su limpieza.



Ilustración 42: Remoción del papel protector y descubrimiento de las letras escritas con lápiz pasta.

La limpieza mecánica de manera superficial se realizó en el reverso soporte y el bastidor. Para este procedimiento se utilizaron brochas, cepillos con cerdas suaves y goma. (Ilustración 43)



Ilustración 43: Limpieza mecánica con goma. Mitad superior limpiada versus mitad inferior sin intervención.

Las brochas y cepillos removieron la suciedad del polvo acumulado entre el bastidor y el soporte. La suciedad desprendida fue retirada con aspiradora, se utilizó con bajo poder de succión con el fin de proteger la obra. El resto de polución es muy fina y quedó retenida con mayor sujeción en el reverso del soporte, se retiró con goma de borrar, que al finalizar fue aspirada.

En el reverso de la obra se encontraba un parche realizado con anterioridad, de una tela gruesa, sin flecos, el deseó ser retirado ya que generaba tensiones en el soporte, esto se hizo de manera químico-mecánica. Se humedeció con un hisopo y etanol, para activar el pegamento e ir reblandeciéndolo. Después de unos minutos de reposo y con ayuda de una espátula y un bisturí, fue desprendiendo paulatinamente, cada vez que fuese necesario se humedece nuevamente. En paralelo se examinó constantemente el anverso cada vez que trabajamos en el reverso, debido a que trabajar con solventes o mecánicamente puede llegar a transformarse en un error por manipulación. (Ilustración 44)



Ilustración 44: Remoción de parche y revelado del rasgado.

Posterior al retiro, con los excedentes de adhesivo aún sujetos en el soporte, se construyó un parche apropiado según las necesidades del rasgado. Este fue creado en base a una tela sintética- Bistrech y se utilizó Beva Film como adhesivo, este es activado con el calor de la plancha espátula. (Ilustración 45)



Ilustración 45: Retiro de adhesivo y disminución del volumen de la reintegración.

La lógica de utilizar tela sintética (Ilustración 47) es que este material no reacciona mayormente con fluctuaciones del ambiente y esto ayuda a evitar tensiones en el soporte, el adhesivo (Beva Film) es reversible por medio de calor o con solvente White Spirit.

Para sacar las medidas del parche se contempló 1,5 cm a cada lado del rasgado y a eso se añadió 0,5 cm de fleco (peinado y desgastado). Al pegar el parche, se tuvo en cuenta el mismo sentido urdiembre y trama. (Ilustración 46)



Ilustración 47: Dimensión del parche.



Ilustración 46: Adhesión de parche por medio de Beva Film y espátula caliente.

Se realizó una primera limpieza mecánica en el anverso que eliminó el exceso de suciedad con una brocha de cerdas sueves.

Luego se realizó una limpieza acuosa, con hisopos humedecidos en agua destilada

avanzando progresivamente sobre la obra. Se retiró todo lo posible con agua, y remueve con facilidad el polvo suspendido (suciedad con carga polar) (Ilustración 48). Para remover la suciedad que no remueve el agua pura, se realizó un test de solventes, mezclaron soluciones de agua destilada y etanol. Y se determinó el uso con el test.

El test arrojó que: con etanol se removió el barniz (Ilustración 49), evitando los negros que se encontraban extremadamente delicados y se remueven con facilidad. A continuación, nos preocupó la reintegración, de forma mecánica rebajamos un poco el sobre relieve por medio de bisturí y se continua con hisopos húmedos en etanol, con esto se reblandeció el repinte de óleo.



Ilustración 48: Pasmado de los negros a causa de las soluciones de agua destilada y etanol.



Ilustración 49: Remoción del barniz sobre los colores encarnación. Utilizando Etanol.

Continuamos con el resto del repinte sin dañar la capa pictórica. Cabe señalar que este repinte realizado con óleo verde fue realizado bajo el barniz, esto dificultó su remoción. (Ilustración 50)

A pesar de intentarlo no todo se removió a través de la limpieza química. Las deyecciones, por ejemplo, en algunos casos nos llevó a tener que removerlas con bisturí.

(Ilustración 51)



Ilustración 50: Fotografía remoción del repinte anterior con etanol.



Ilustración 51: Deyecciones presentes en la obra.

Las zonas que requirieron estuco fueron las mínimas, en el rasgado (ilustración 53) y algunas orillas. El estuco comercial de base amarilla (Ilustración 52), con el fin de tener un tono base para la próxima reintegración. Este fue impermeabilizado con barniz para que en el caso de tener que remover la posterior reintegración cromática, el estuco permanezca en su lugar y retomar desde la reintegración cromática sin perder el avance de la restauración. (Ilustración 54)



Ilustración 53: Eliminación de repinte anterior, liberando completamente el rasgado.



Ilustración 52: Aplicación de estuco sobre el rasgado.



Ilustración 54: Obra estucada.

La acuarela se utilizó para la reintegración cromática (Ilustración 57) , dada su comprobada reversibilidad. Se utilizaron diferentes técnicas dependiendo de la zona a reintegrar. Las zonas craqueladas principalmente ubicadas en los bordes de la pintura fueron reintegradas con la técnica ilusionista, con la llegada a un tono similar (siempre diferenciando el original), en la zona del estuco sobre la cabeza se utilizó la técnica puntillismo y en los faltantes de los bordes con la técnica rigattino (Ilustración 55 y 56)



Ilustración 55: Antes y después de la reintegración cromática.



Ilustración 56: Rigattino en la esquina inferior izquierda.

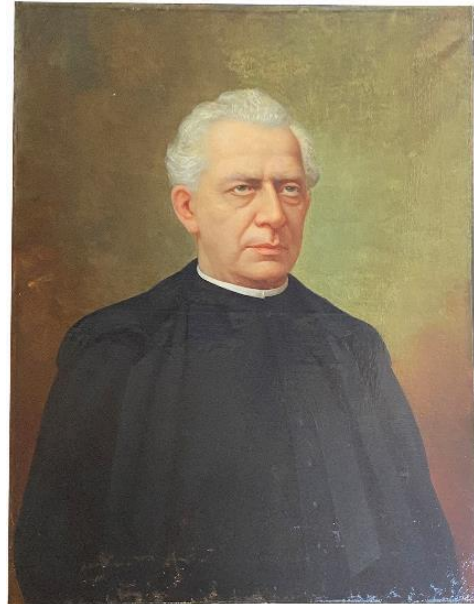


Ilustración 57: Reintegración cromática con acuarela.

A través de un poco de esencia de trementina se humectó la zona continua y se logró el tono más cercano. Para confirmar el tono de la acuarela. (Ilustración 58)



Ilustración 58: Uso de trementina como ayuda de nivelación de color.

Para sellar la acuarela se aplica el barniz final mate (Ilustración 59), se optó este acabado, debido a que el resto de las obras que están junto a ella en el depósito, cuentan con acabados similares. Esto se mantuvo la coherencia con la colección. El barniz se aplicó con brocha y requiere más de una capa (Ilustración 60).



Ilustración 59: Aplicación del barniz sobre toda la obra de forma homogénea.



Ilustración 60: Aplicación de barniz.

Al terminar la incorporación de barniz, a veces es necesaria una reintegración cromática con el fin de regular ciertos brillos o tonos. Pero esta reintegración, no se realizó con acuarela, porque el barniz no permite la fijación. Para esto, fabrico una pintura acrílica de pigmento puro con Paraloid B72 y acetona como solvente. Al terminar se ajustaron los brillos del soporte con barnices en spray Windsor & Newton. (Ilustración 61)

El marco es lo último se conservó, se realizó una limpieza mecánica y química. Con el limpio, estaba listo para montar, se procedió a unión del bastidor y el marco según los estándares de la catedral.(Ilustración 63)



Ilustración 62: Anverso previo a la restauración.



Ilustración 61: Resultado Final del anverso post restauración.



Ilustración 64: Reverso previo a la restauración.



Ilustración 63: Reverso restaurado, resultado final. Utilizando placas de aluminio atornilladas al marco, para sujetar así el bastidor.

5.4 PINTURA II “ ORIGINAL RETRATO EMILIA URBINA”

5.4.1 FICHA TÉCNICA

- NOMBRE DEL OBJETO: Retrato Emilia Urbina Jiménez Original
- TEMA: Retrato FEMENINO
- FECHA: 1918
- FIRMA: Si, L.E. Lemoing
- MATERIA Y TÉCNICA: Óleo sobre tela.
- MEDIDAS MARCO: 101 x 82 cms
- MEDIDAS BASTIDOR: 85 x 66 cms
- DATOS DEL PROPIETARIO: Gabino Reginato y Teresa, descendientes de los retratados.
- PROCEDENCIA: Herencia familiar
- MARCO: Si, de madera con molduras de yeso doradas.
- ESTADO DE CONSERVACIÓN: Malo
- FECHA DE INGRESO: 5 de marzo del 2021
- FECHA DE SALIDA: 10 de junio del 2021
- RESTAURADORA: Noelia Godoy Sandoval
- PROFESORA GUIA: Clara Barber



Ilustración 65: Obra por anverso antes de ingresar al taller.



Ilustración 66: Obra por reverso antes de ingresar al taller.

La pintura es parte de una pareja de retratos, del matrimonio entre Emilia Urbina Jiménez y Justino Meza-Salazar de la Barrera.

5.4.2 IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA

Los retratos pertenecen a la colección privada de la familia descendiente de los Meza-Jiménez. Los hijos del matrimonio, Emilia y Alberto decidieron realizar copias de las obras originales, así cada familia tendría los retratos de Emilia y Justino respectiva y posteriormente fueron heredados por los nietos, los actuales dueños.

Las obras son retratos realizados por L.E. Lemoing, se encontraban firmadas y fechadas en 1918 (y por información proporcionada por su actual propietario el retrato del hombre fue realizado a partir de una fotografía ya que, este falleció en 1912.) Los actuales propietarios son Gabino Reginato y Teresa.

La pintura de la mujer fue realizada con la técnica de óleo sobre tela, sus dimensiones son 85 x 66 cms y con marco 101 x 82 cms. Presento un marco con molduras y dorado y el estado de conservación en general es malo.

La pintura entró el 5 de marzo del 2021 y la fecha de salida es el 10 de junio del 2021. El trabajo fue realizado por Noelia Godoy Sandoval y supervisado Clara Barber, restauradora y conservadora de pintura sobre tela y objetos policromados, como profesora guía.

5.4.3 ANTECEDENTES HISTORICOS

El matrimonio era propietario del Fundo "Santa Emilia", el cual se encontraba en los alrededores de Rancagua, específicamente en la comuna Quinta de Tilcoco. Alcanzando el fundo 126 cuadras planas de superficie, convertido al Sistema Métrico Decimal a 108.008 m² aproximadamente, decir unas 10,8 hectáreas. En donde se sembraba trigo y este era cosechado a mano por familias de inquilinos del fundo. (Ilustración 67)



Ilustración 67: Alberto Meza" monografía del fundo Santa Emilia"

5.4.4 EXAMEN ORGANOLÉPTICO Y DIAGNÓSTICO

5.4.4.1 Aspectos Técnicos

La obra se conforma por un lienzo de lino tensado en un bastidor de madera fijo tipo francés. Sus dimensiones: 85 x 66 cm. (Ilustración 68)

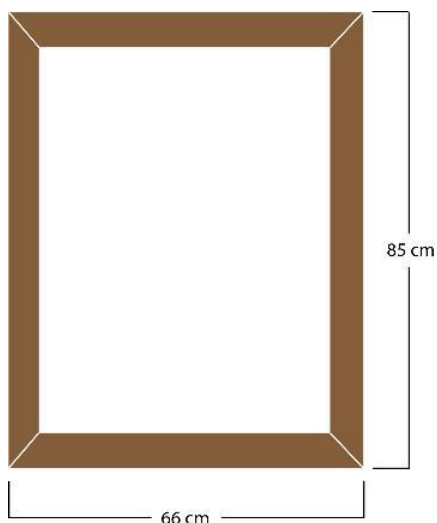


Ilustración 68: Bastidor, sus medida y componentes.

El bastidor parece ser el original, con cuatro listones de madera sin travesaño, tiene un acabado lijado y posee las aristas vivas.

La pintura es al óleo sobre una base de preparación blanca, fina y homogénea. El óleo este trabajado con poca textura y presentó barniz de protección en mal estado (Ilustración

70). En el cuadrante inferior derecho se pudo apreciar la firma y fecha (Ilustración 69).

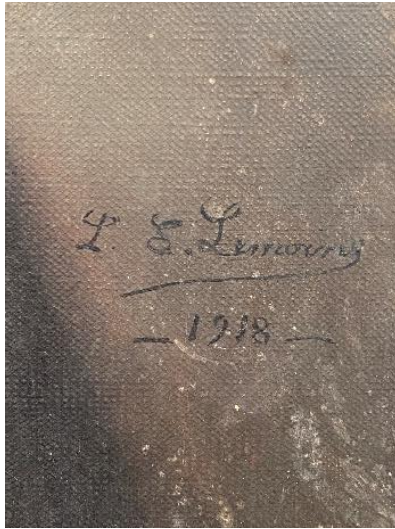


Ilustración 69: Firma del artista.



Ilustración 70: Condiciones de la tela.

La tela de lino, con fibra fina, sacar tejido como tafetán, sacar trama cerrada y los números de hilos por cm^2 son 36 por trama y 29 por urdiembre. (Ilustración 71)

El marco es rectangular de madera y con molduras de yeso doradas. Este llegó desmontado de la obra al taller. La obra no presentó intervenciones previas. (Ilustración 72)

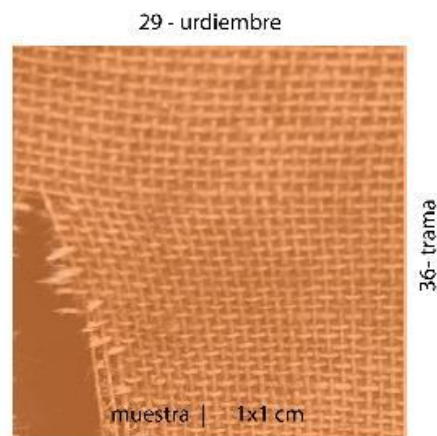


Ilustración 71: número de hilos del tejido.



Ilustración 72: Marco de la obra.

5.4.4.2 Análisis Científico

A esta pintura se aplicaron los análisis científicos de Luz rasante (Ilustración 74) y Luz transmitida (Ilustración 75). Estos permitieron visualizar los diferentes daños sobre el soporte y las capas pictóricas.



Ilustración 74: Luz rasante, enseña la profundidad de la pérdida del plano por golpe.



Ilustración 73: Luz transmitida. Revela una base de preparación irregular y pérdida de esta en algunas zonas.

5.4.5 ESTADO DE CONSERVACIÓN

El estado de conservación de la pintura es malo, presento daños en el bastidor, tela y capas pictóricas y marco (Ilustración 75).



Ilustración 75: Ubicación de los daños sobre el marco en negro.

El reverso contenía abundante suciedad, debido al almacenamiento, esto provocó que la humedad ambiental haya dejado marcas en ciertas zonas del bastidor (Ilustración 76).



Ilustración 76: Suciedad de diversos orígenes en el reverso.



Ilustración 77: Zona del bastidor manchada por humedad ambiental.

La tela se encontraba oxidada, con bordes en mal estado por las tachuelas que desprendieron óxido y polución en el reverso (Ilustración 78).



Ilustración 78: Borde del bastidor, se aprecia el deterioro de la tela y las tachuelas. La tela esta considerablemente oxidada.

En el anverso, el envejecimiento del barniz y deformaciones de la tela (zona inferior derecha) facilitaron formación de craqueladuras y pulverulencia (Ilustración 81). Se apreciaron cortes, faltantes de pintura y preparación (Ilustración 79 y 82). Además, presento manchas de diversos orígenes en la superficie pictórica (Ilustración 80), la presencia de deyecciones (ilustración 83) era considerable. Las aristas vivas del bastidor provocaron que la tela se marque.



Ilustración 79:
Indicación de los rasgados
presentes sobre la capa
pictórica.



Ilustración 81: Zoom en el rostro, enseñando la pulverulencia y craqueladuras.



Ilustración 82: Acercamiento a los rasgados.

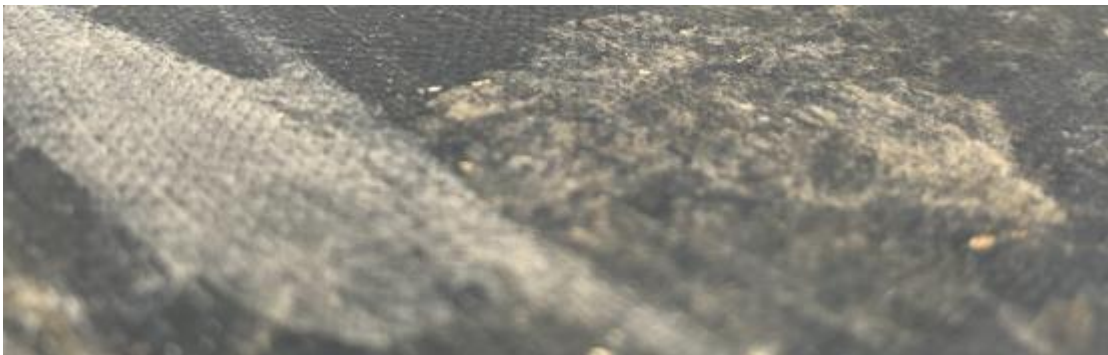


Ilustración 80: Suciedad sobre la capa pictórica.



Ilustración 83: Deyecciones visibles sobre el rostro.

5.4.6 PROCESO DE INTERVENCIÓN

La restauración se llevó a cabo en el taller de Clara Barber, el cual está acondicionado para la recepción de dicha obra. Se preparó la superficie del mesón con papel engomado para proteger la capa pictórica del paneo al trabajar en el anverso. De acuerdo con la bajada previa con el estado de conservación, se estimaron los materiales y herramientas a utilizar. Se comenzó interviniendo el reverso por medio de la limpieza mecánica, removiendo la suciedad superficial con brocha y cepillo con cerdas suaves.

Se retiró el bastidor para completar la limpieza mecánica (Ilustración 85). Existía mucho polvo, pequeñas piedras y fibras orgánicas, entre en el bastidor y el soporte pictórico que fueron aspiradas con precaución para evitar daños (Ilustración 84).

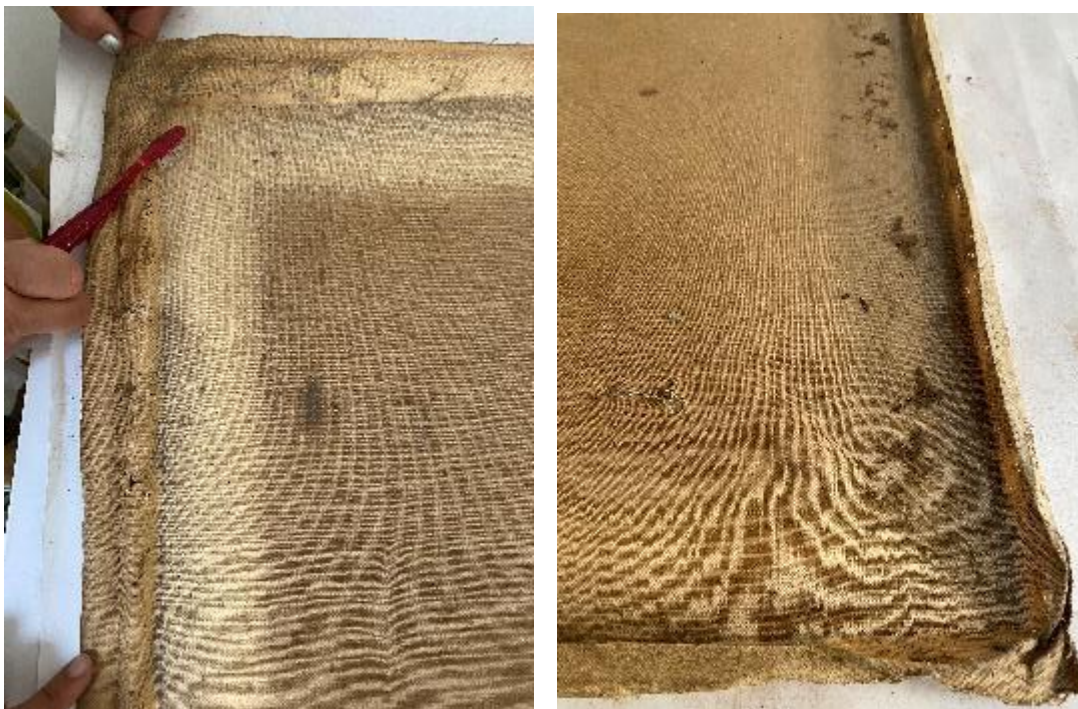


Ilustración 84: Tela desmontada. Limpieza mecánica con cepillo.



Ilustración 85: Desmontaje de la tela.

Al bastidor se le rebajaron con lija las aristas internas para evitar que volviera a marcar la tela, creando el chafán que no presentaba.

Las deformaciones que estaban presentes en la tela se abordaron humedeciendo con hisopos con agua destilada la tela, se agregó peso y en conjunto espátula caliente, para buscar el plano perdido (Ilustración 86). Las zonas en donde se encuentran deformaciones son principalmente las esquinas, en la parte inferior y superior derecha.



Ilustración 86: El reverso con 3 pesos para reducir la ondulación de la tela. Producto de los rasgados. (Se ha retirado el peso general para fotografiar)

La obra presentó cinco rasgados en total. El de mayor tamaño en la zona centro superior de la pintura, sobre la frente de la mujer. La tela se encontró tensada y deformada (Ilustración 87), lo que dificultó el llevar los rotos a su lugar. Este rasgado tomó de dos a tres días en volver al plano, aunque no llegó a la unión perfecta. Al igual que las deformaciones, se utilizaron hisopos húmedos en agua destilada (Ilustración 88), espátula caliente y peso (Ilustración 89 y 90). El resto de los rasgados eran de menor tamaño y la corrección de las fibras y búsqueda del plano no resultó difícil.



Ilustración 87: Reverso del rasgado que esta sobre la frente.



Ilustración 88: Humedeciendo la tela para recuperar el plano.



Ilustración 90: Pesos sobre el rasgado se ocupan con el fin de reubicar fibras.



Ilustración 89: Espátula caliente y reubicando fibras.

Los tratamientos en el anverso, se iniciaron con la consolidación de la pintura. Aplicada solo en las zonas afectadas por craqueladura y pulverulencia (Ilustraciones 93 y 94). Se utilizó Beva 371, activada con espátula caliente (Ilustración 92). Todo esto con el fin de proteger y prevenir la pérdida de capa pictórica en el proceso de limpieza y restauración (Ilustración 91).



Ilustración 93:
Aplicación con brocha el consolidante Beva 371 sobre papel japonés.



Ilustración 92: Aplicación directa del consolidante Beva 371 sobre la capa pictórica.



Ilustración 91:
Activación y secado del consolidante Beva 371 con plancha caliente.



Ilustración 95:
Conjunto de secciones consolidadas.



Ilustración 94:
Activación y secado del consolidante Beva 371 sobre espacio con pérdida de capa



Ilustración 96: Pesos sobre zonas consolidadas. (Se ha retirado el peso general para fotografiar).

Una vez que se realizó la consolidación, se procedió con la segunda etapa de la limpieza mecánica en el reverso (Ilustración 97). Para esto, se utilizó goma de borrar, sobre la tela de manera esquemática, la basura que va desprendiendo es aspirada. Se examino constantemente el anverso para ver el estado de la pintura.



Ilustración 97: Limpieza mecánica en el reverso con goma.

Posterior a la limpieza, se comenzó con la creación de los parches. Se debe construir un parche apropiado según las necesidades de los rasgados (Ilustración 98). Los parches de tela sintética- Bistrech, con un color similar al del lino adherido con Beva Film y activados con espátula (Ilustración 99).



Ilustración 98: Reorganización de las fibra, antes del parche.



Ilustración 99: Creación del parche y aplicación del adhesivo Beva film.

Se utilizaron materiales sintéticos con el fin de evitar reacciones químicas y físicas, estos son más estables en el tiempo y no reaccionan con fluctuaciones del ambiente, esto ayuda a evitar tensiones o torsiones en el soporte, el adhesivo (Beva Film) es reversible por medio de calor o con solvente White Spirit.

Para sacar las medidas del parche se debe contemplar 1,5 cm a cada lado del rasgado y a eso añadir 0,5 cm de fleco (peinado y desgastado), para pegarlos se tuvo en cuenta el mismo sentido urdiembre y trama. Posterior a la adhesión, se agrega peso general para potenciar la fijación de estos (Ilustración 100).



Ilustración 100: Detalle de zonas parchadas, color azul sobre los rotos en la capa pictórica y verde refuerzo de los bordes para tensar.

Con el reverso limpio y los parches fijados, se avanzó con la limpieza en el anverso. Se removió el papel japonés con White Spirit (ilustración 102). Este se encontraba sucio, se realizó una limpieza mecánica con ayuda de una brocha, posteriormente se realizó la limpieza acuosa (Ilustración 101), con hisopos húmedos con agua destilada. Esto se ejecutó progresivamente y evitando dejar zonas sin limpiar Ilustración 104). Los negros se mostraron sensibles, provocando pasmado en el barniz (Ilustración 103).



Ilustración 101: Remoción del papel Japón a través de hisopos humedecidos en White spirit.



Ilustración 102: Resultado de la limpieza acuosa.



Ilustración 104: Detalle limpieza acuosa sobre los verdes y encarnación.



Ilustración 103: Detalle de limpieza acuosa sobre los negros, resultado de pasmado.

Las deyecciones o manchas de tipo lipídicas se removieron con etanol, este solvente también removió el barniz oxidado. Se experimento con soluciones de agua destilada y alcohol, para sacar la suciedad que no fue removida con agua destilada pura. Pero los resultados todos eran pasmados del barniz.

Resultados de los test:

El etanol remueve el barniz, sin embargo produce un ligero pasmado en las áreas de color negro y verde, por lo que debió ser trabajado con extremada cautela (Ilustraciones 105 y 106).



Ilustración 106: Remoción del barniz a través de limpieza química con etanol al 100%,



Ilustración 105: Detalle de la remoción del barniz en los verdes.

Para las deyecciones que no se desprendieron con el método anterior, se utilizaron hisopos humedecidos en White Sprit para reblandecerlos y con ayuda de un bisturí se retiraron (Ilustración 107).



Ilustración 107:
Eliminación de las
deyecciones con bisturí.

Para continuar con las intervenciones estéticas, primero se tensó la tela sobre el bastidor (Ilustración 108). De este modo se fijó por medio de grapas la tela y se estabilizó el lienzo. Al tensar, se presentó una zona del borde de la tela debilitada que cedió y acabó rasgándose (Ilustración 110). Se adicionó un parche, para continuar con la tensión (Ilustración 109).



Ilustración 108: Tensión de la tela sobre el bastidor.



Ilustración 110: Rasgado por debilidad prevista antes de tensar.



Ilustración 109: Parche realizado en la zona rasgada durante la tensión.

Una vez hecho esto, con el fin de separar los estratos, se aplicó una capa de barniz intermedio, se ejecutó luego la restauración estética (Ilustración 111).



Ilustración 111: Aplicación del barniz intermedio por medio de brocha.

Se aplicó pasta de resane por medio de la espátula y se aliso con técnica de corcho humedecido sobre los rasgados (Ilustración 115). La pasta para utilizada era de origen comercial y lista para aplicar color blanco (Ilustraciones 112 y 113). Se relleno las veces que fuesen necesarias para asegurarnos que el nivel esté parejo con la capa pictórica y se retiró el exceso con hisopos húmedos en agua destilada (Ilustración 114).



Ilustración 112: Zonas en donde se aplicó estuco.



Ilustración 113: Detalle del resane sobre el rasgado de mayor tamaño.



Ilustración 114: Técnica que utiliza un corcho para asegurar que el resane quede liso y a nivel.



Ilustración 115: limpieza de los bordes de las zonas resanadas por medio de hisopos humedecidos con agua destilada.



Ilustración 116: Aplicación de barniz sobre la zona resanada, utilizando pincel.

Para sellar el resane aplicado, se utilizó barniz con el fin de impermeabilizar el resane y permitir proceder con reintegración cromática (Ilustración 116).

La intervención estética nos permite devolver la legibilidad a la obra, otorgándole fluidez a la vista. Continuando con esta premisa, se realizó la reintegración cromática. Se usó acuarela, dada su comprobada reversibilidad (Ilustración 117).

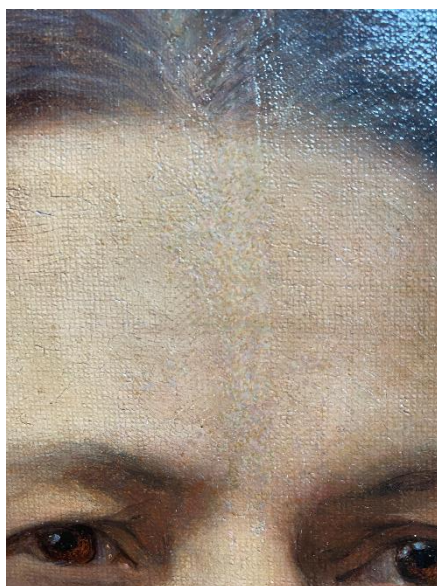


Ilustración 117: Resultado de la reintegración cromática sobre el rasgado del frente.

Se utilizaron diferentes técnicas dependiendo de la zona a reintegrar, puntillismo y rigattino. Esto se determinó según la zona a trabajar y la extensión de la superficie.

Para confirmar el tono de la acuarela, se utilizó esencia de trementina, con esto se humecta un poco la zona continua y se llega al tono más cercano.

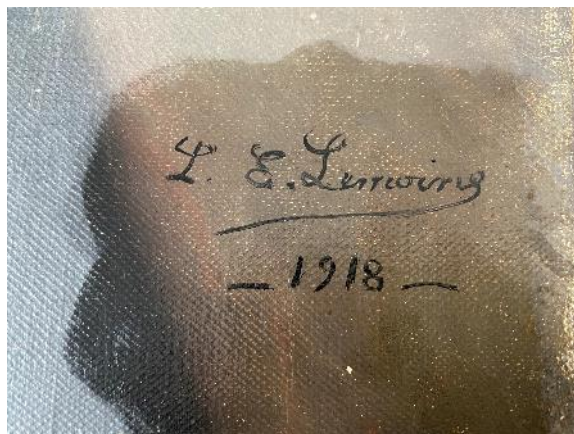


Ilustración 118: Uso de trementina sobre la firma para retocar pequeñas pérdidas alrededor.

Para la protección final se aplicó el Barniz de retoque Windsor & Newton, con la brocha de forma horizontal y luego vertical, para asegurar una capa homogénea. La obra al inicio se encontró muy deshidratada y fueron necesarias varias capas de barniz, para lograr un estado óptimo (Ilustración 119).

Posterior al barnizado, se realizaron retoques cromáticos con el fin de regular ciertos brillos o tonos. Esta reintegración no se realizó con acuarela, el barniz no permite la fijación. Entonces con la mezcla de un Pigmento puro con Laropal A51, se retoco para llegar a una lectura visual fluida (Ilustración 120).



Ilustración 120: Resultado de la aplicación del barniz de retoque como barniz final.



Ilustración 119: Aplicación de la pintura en base a pigmento puro y Laropal 51.

Finalizamos con el soporte ajustando los brillos con barnices en spray Windsor & Newton (Ilustración 121).

El trabajo de restauración en el marco fue importante, se practicó limpieza mecánica y química en el reverso del marco. Estas se realizaron con brochas que desprendieron suciedad superficial e hisopos húmedos en agua destilada y etanol.

Se realizaron nuevas molduras, para reemplazar los faltantes. Estas se fabricaron mediante moldes de silicona extraídos de las zonas en buen estado y resina epoxi.

Se estucaron los faltantes del marco con resane de origen comercial, respetando la forma orgánica de hojas del marco, se rellenan las lagunas, posteriormente se sella el resane con barniz goma laca, para luego reintegrar los dorados. Lo que resta es el montaje del cuadro en su marco, que se fijó con clavos (Ilustración 122).



Ilustración 121: Montaje del marco y resultado final del reverso de la obra restaurada.



Ilustración 122: Montaje del marco y resultado final del anverso de la obra restaurada.

5.5 PINTURA III “COPIA RETRATO EMILIA URBINA”

5.5.1 FICHA TÉCNICA

- NOMBRE DEL OBJETO: Retrato Emilia Urbina Jiménez Copia
- TEMA: Retrato FEMENINO
- FECHA: No aplica
- FIRMA: No aplica
- MATERIA Y TÉCNICA: Óleo sobre tela.
- MEDIDAS MARCO: 101 x 82 cms
- MEDIDAS BASTIDOR: 85 x 66 cms
- DATOS DEL PROPIETARIO: Gabino Reginato y Teresa,
 - descendientes de los retratados.
- PROCEDENCIA: Herencia familiar
- MARCO: Si, de madera con molduras de yeso doradas.
- ESTADO DE CONSERVACIÓN: Regular
- FECHA DE INGRESO: 5 de marzo del 2021
- FECHA DE SALIDA: 10 de junio del 2021
- RESTAURADORA: Noelia Godoy Sandoval
- PROFESORA GUIA: Clara Barber



Ilustración 123: Anverso del retrato al ingresar al taller con marco.



Ilustración 124: Reverso del retrato al ingresar al taller con marco.

5.5.2 IDENTIFICACION DE LA OBRA

Los retratos son pertenecientes a la colección privada de la familia descendiente de los Meza-Urbina. Los hijos del matrimonio, Emilia y Alberto decidieron realizar copias de las obras, así cada familia tendría los retratos de Emilia y Justino respectivamente. Para luego ser heredados por los descendientes, los actuales dueños.

Las obras se encuentran sin firmar y sin fecha. Esto nos permite especular que fueron realizadas a partir de la otra pareja que fue fechado en 1918, situándolas a principios del siglo XX. Los actuales propietarios son Gabino Reginato y Teresa.

Las obras fueron realizadas con materiales bastante diferentes, comparando con las anteriores. Y a pesar de ser una muy buena copia, no se puede confirmar que fueron realizadas por el mismo autor.

El retrato de la mujer fue realizado con la técnica de óleo sobre tela, sus dimensiones son 85 x 66 cms y con marco 101 x 82 cms, al igual que su gemela. Presenta un marco con molduras y dorado y el estado de conservación en general es regular.

La pintura entró el 5 de marzo del 2021 y la fecha de salida es el 10 de junio del 2021. El trabajo fue realizado por Noelia Godoy Sandoval y supervisado por Clara Barber, restauradora y conservadora de pintura sobre tela y objetos policromados, como profesora guía.

5.5.3 ANTECEDENTES

Esta obra es, al parecer, copia de los retratos “originales” del matrimonio Meza-Urbina. Muestran diferencias en la selección de materiales y manufactura, pero podrían

ser atribuibles al mismo autor.

El matrimonio era propietario del Fundo “Santa Emilia”, el cual se encontraba en los alrededores de Rancagua, específicamente en la comuna Quinta de Tilcoco. Alcanzando el fundo 126 cuadras planas de superficie, convertido al Sistema Métrico Decimal a 108.008 m² aproximadamente, decir unas 10,8 hectáreas. En donde se sembraba trigo y este era cosechado a mano por familias de inquilinos del fundo.

5.5.4 EXAMEN ORGANOLEPTICO Y DIAGNÓSTICO

5.5.4.1 Aspectos Técnicos

La obra está compuesta por un lienzo de lino tensado en un bastidor de madera móvil tipo francés, con sistema de cuñas. Sus dimensiones son 85 x 66 cm (Ilustración 125).

El bastidor está construido con cuatro listones de madera sin travesaño y se aprecia chafán interno (Ilustración 126).

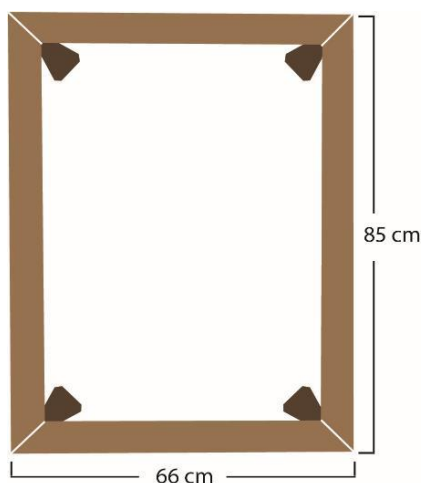


Ilustración 126: Configuración del bastidor y sus cuñas.



Ilustración 125: Detalle del chafan que tiene el bastidor.

La pintura era óleo sobre una base de preparación blanca, fina y heterogénea. El óleo este trabajado con mínima textura y se eliminó el barniz de protección en mal estado, debió al paso del tiempo y al sistema de almacenamiento pareciese que fue absorbido por la tela y la capa pictórica, ya que, su aspecto es muy opaco.

La obra presentó intervenciones previas. Es debido a cortes y rasgados. Estos tres deterioros reparados con una especie de parche realizado con papel absorbente, pintados con óleo sin sellar, probablemente por el desprendimiento de capa pictórica en los bordes y un parche de tela se encuentran ubicados en la zona central de la obra y cuadrante inferior izquierdo (Ilustración 127).



Ilustración 127: Detalle de intervenciones previas en el reverso de la obra.

El marco era rectangular de madera y con molduras de yeso doradas (Ilustración 128).



Ilustración 128:
Detalle de marco.

5.5.4.2 Análisis Científico

A esta pintura se le realizaron los análisis de luz UV (Ilustración 129 y 130) y luz transmitida (Ilustración 131). Los que entregaron la siguiente información:



Ilustración 129: Detalle del rasgado al centro de la obra, visto a través del análisis con Luz UV. Destaca la voluminosa repintes.



Ilustración 130: Destaca repintes en el lado izquierdo de la frente y pérdida de capa pictórica al costo derecho del rostro.



Ilustración 131: Análisis por luz transmitida. Enseña una capa de preparación delgada e irregular.

Gracias a los análisis de luz realizados se logró identificar las zonas de repinte, destacar su volumen y rugosidad. A su vez, muestra la delgada e irregular capa de base de preparación.

5.5.5 ESTADO DE CONSERVACIÓN

La obra se encontró en un estado regular, si bien presenta daños graves, estos se encuentran detenidos en su avance por los intentos de restauración anteriores lo que ha otorgado una cierta estabilidad al conjunto de los estratos que la componen.

El reverso presenta suciedad, principalmente polvo y presencia de piel de araña (Ilustración 133). La unión del bastidor y el marco está protegida por papel Kraft (Ilustración 132).

Se observaron diversos cortes en la tela y algunas intervenciones de reparación previa.



Ilustración 133: Presencia de papel kraft, que resguarda el calce entre el bastidor y marco.



Ilustración 132: Presencia de cuerpo arácnido.

En el anverso, se apreciaron pulverulencia de capa pictórica y de preparación (Ilustración 135), pérdida de las capas pictórica y base preparación (Ilustración 138), suciedad, craqueladuras y repintes con difícil reversibilidad (Ilustración 137). Se observaron manchas de desconocidos orígenes en la superficie pictórica, la presencia de deyecciones, pintura roja y tonos café.

En el marco se consideraron diversos faltantes del dorado, suciedad y contiene las esquinas abiertas.

Esquema de daños (Ilustración 134):



Ilustración 134: Esquema de las zonas con problemas. El color verde, zonas que presentan pulverulencia y craqueladuras. El color azul, zonas de rasgados. Y el color celeste sobre el marco, son zonas con pérdida del dorado.



Ilustración 136: Parte inferior de la obra en donde se aprecia pulverulencia de los negros.

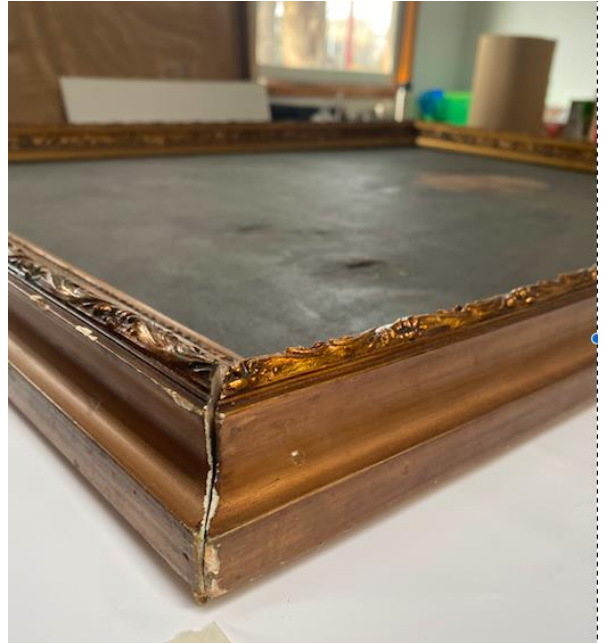


Ilustración 135: Apertura de los bordes del marco.



Ilustración 137: Detalle de intervención previa de reintegración cromática directo sobre la tela con tonos rojos y negros.



Ilustración 138: Detalle pérdida de la capa pictórica.

5.5.6 PROCESO DE INTERVENCIÓN

Esta pintura al igual que su gemela (retrato II Emilia Urbina Jiménez Original) fue restaurada en el taller de Clara Barber. Se utilizaron los mismos principios y materiales.

Se comenzó con la intervención del proceso en el reverso por medio de la limpieza mecánica (Ilustración 139), se removió la suciedad superficial en el soporte con brocha y cepillo de/ cerdas suaves, también se retiró toda la suciedad entre la tela y el bastidor. El polvo es removido y es aspirado posteriormente con precaución para evitar daños.



Ilustración 139: Limpieza mecánica en el reverso de la obra con brocha.

Proseguimos en el anverso, iniciando con consolidación de la pintura. Esta se aplicó solo en las zonas afectadas por craqueladuras (Ilustración 141). Se utilizó Beva 371 y White Spirit como solvente (Ilustración 142), este se activó con una espátula caliente (Ilustración 143). Todo esto con el fin de estabilizar y fijar nuevamente la capa pictórica en el proceso de limpieza y restauración.

Esquema de consolidación (Ilustración 140):



Ilustración 140: Zonas en donde se aplica consolidante Beva 371.

Los bordes y pulverulencias.



Ilustración 142: Detalle de la consolidación sobre el rostro.



Ilustración 141: Técnica de aplicación de la Beva 371.



Ilustración 143: Activación del consolidante Beva 371, a través de espátula caliente.

Una vez realizada la consolidación, se procedió con la segunda etapa de la limpieza mecánica en el reverso (Ilustración 146). El retiro de las antiguas reparaciones (Ilustración 145), “los refuerzos” y los residuos del adhesivo utilizado. Algunos de estos residuos se encontraron adheridos y es necesario realizar limpieza química (Ilustración 144),. Aplicando por medio de hisopos humedecidos con etanol, con la intención de reblandecer el pegamento y lograr desprender la mayor cantidad posible.



Ilustración 144: Remoción del papel absorbente con hisopos humedecidos en etanol.



Ilustración 145: Retiro con brocha de los restos del papel absorbente.



Ilustración 146: Utilización de bisturí para remover el pegamento que no cedió con el etanol.

La pintura presento siete rasgados en total. El de mayor superficie en la zona central de la pintura, sobre el pecho de la mujer. Este corte en particular se encontraba oculto bajo el papel absorbente, un parche.

La tela se encontraba tensada en el soporte, con la fabricación de la cuña faltante fue posible corregir las pequeñas ondulaciones en la tela, sin la necesidad de sacar la tela del bastidor.

La limpieza permitió la creación de los parches, estos se construyeron según las necesidades de cada rasgado (Ilustración 147). En tela sintética- Bistrech.y se utilizó Beva Film como adhesivo, activado con el calor de la plancha espátula (Ilustración 148).

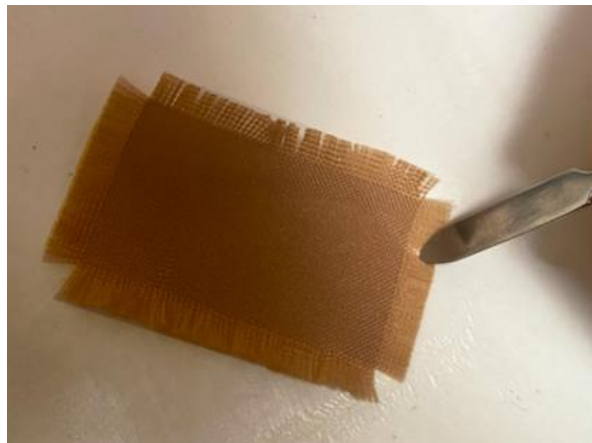


Ilustración 147: Fabricación del parche en tela Bistrech.

La razón de uso de materiales sintéticos fue de evitar reacciones químicas y físicas, estos eran más estables en el tiempo y no reaccionaron mayormente con fluctuaciones del ambiente, así evitar tensiones o torsiones en el soporte. El adhesivo (Beva Film) es reversible por medio de calor o puede ser también con un poco de solvente White Spirit.



Ilustración 148: Fijación de la Beva film al parche por medio de la activación con calor.

Para sacar las medidas de los parches se consideró 1,5 cm a cada lado del rasgado y a eso añadir 0,5 cm de fleco (que fueron peinado y desgastado), para pegarlos se tuvo en cuenta el mismo sentido urdiembre y trama. Posterior a la adhesión, se agregó peso para potenciar la fijación de estos (Ilustración 149).



Ilustración 149: Fijación del parche a al reverso del soporte por medio de la activación con calor y posterior aplicación de peso.

Ya con el reverso limpio y los parches fijados, se continuo con la limpieza mecánica en el anverso con ayuda de una brocha y luego limpieza acuosa (Ilustración 150).



Ilustración 150:
Limpieza acuosa sobre el
anverso.

La remoción del repinte con óleo en el centro de la obra fue dificultosa. Solo con hisopos humedecidos con etanol permitieron reblandecer y junto con bisturí se logró el retiro completo (Ilustración 152)

Las deyecciones o manchas de tipo lipídicas se removieron con etanol (Ilustración 151), también se usó para remover el barniz oxidado. Se utilizaron soluciones de agua destilada y alcohol, para sacar la suciedad que no fue removida con agua destilada pura. Todos los resultados son pasmados del barniz.



Ilustración 151:
Retiro de la intervención
previa con bisturí, ya que
se encuentra los solventes
solo la reblandecen, pero
no son capaces de
removerla.



Ilustración 152: El uso de
bisturí fue necesario para
remover las deyecciones que
no se desprendieron con
ayuda del White Spirit.

Con el fin de separar los estratos, se aplicó con brocha una capa de barniz intermedio (Ilustración 153). El cual divide el soporte original del resto de las capas de restauración estéticas.



Ilustración 153: Aplicación de barniz intermedio con brocha.

Con pasta de resane relleno y se aliso por medio de la espátula, con la técnica de corcho humedecido las zonas de las lagunas fueron parchadas, también las perdidas en los bordes y otras pequeñas secciones en la capa pictórica. La pasta que se utilizó es de origen comercial y viene lista para aplicar. Se rellenaron las veces que sean necesarias para asegurarnos que el nivel esté parejo con la capa pictórica y se retiró el exceso con hisopos húmedos en agua destilada (Ilustración 154).

Para sellar el resane aplicado, se utilizó barniz aplicado con un hisopo humedecido. Este impermeabilizó el resane y permitió proceder con reintegración cromática (Ilustración 155).



Ilustración 154: Zonas en donde se aplicó el resane.

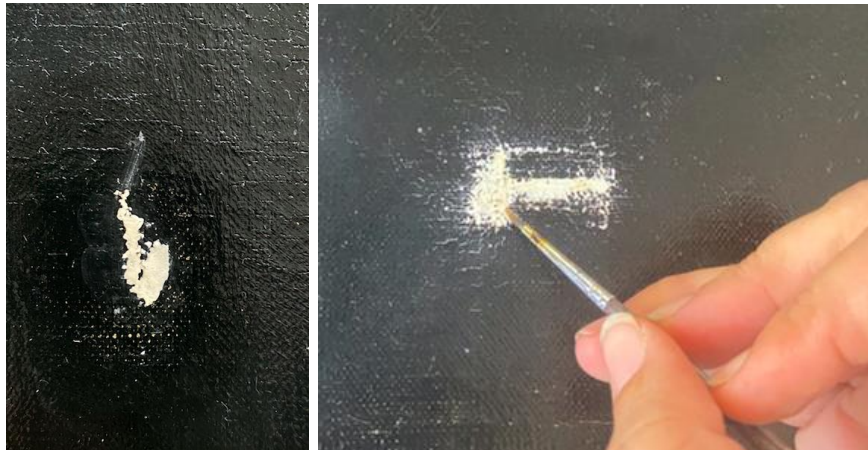


Ilustración 155: Aplicación de barniz sobre el resane.

La intervención estética nos permitió devolver la legibilidad a la obra, otorgándole fluidez a la vista. Se continuo con la reintegración cromática. Se uso acuarela (marca Windsor & Newton), dada su comprobada reversibilidad. Se ocuparon diferentes técnicas dependiendo de la zona a reintegrar, puntillismo y rigattino. Se selecciono la técnica más adecuada según la zona a trabajar y la superficie que abarca (Ilustración 156).



Ilustración 156: Conjunto de zonas en donde se realizaron reintegraciones cromáticas.

Al momento de confirmar el tono de la acuarela, con esencia de trementina se humectó la zona continua, para llegar al tono más cercano.

Para la protección final se aplicó el Barniz de retoque (marca Windsor & Newton) aplicado con brocha en sentido horizontal y luego vertical, para asegurar una capa heterogénea (Ilustración 157).

Posterior al barniz final se realizaron retoques cromáticos con el fin de regular ciertos brillos o tonos (Ilustración 158). Esta reintegración, no se realizó con acuarela, porque el barniz no permite la fijación. Entonces con Pigmento puro y Laropal A51, con preparación previa, se retocó para llegar a una lectura visual fluida (Ilustración 159).



Ilustración 157: Resultado de la aplicación del barniz de retoque.



Ilustración 158: Detalle del retoque de color realizado con pigmento más Laropal A51.



Ilustración 159: Pinturas (Pigmento puro + Laropal A51) utilizadas para la regulación de tonos.

Finalizamos en el soporte se ajustó el brillo con barniz con barnices en spray, marca Windsor & Newton.

El trabajo de restauración en el marco fue escaso, practicamos limpieza mecánica y química en el reverso del marco. Primero se realizaron con brochas que desprenden suciedad superficial y segundo con hisopos húmedos en agua destilada y posteriormente con etanol.

Se estucaron los faltantes con Modustuc, se rellenan las lagunas, para más tarde sellar el resane con barniz goma laca y finalizar con la integración de dorados. Lo que resta es el montaje del cuadro en su marco, fijado con clavos.



Ilustración 161: Resultado Final del anverso post restauración.



Ilustración 160: Resultado Final del reverso post restauración.

Comparación de los resultados de las restauraciones de las obras de Emilia Urbina Jiménez Original y Copia:



Ilustración 162: Retratos de las dos Emilia, original y copia.



Ilustración 163: Retrato de Emilia Urbina Jiménez Copia junto al retrato de su esposo Justino restaurados.

6 CONCLUSIONES

Finalmente, luego de haber realizado los procesos de restauración en la Catedral de Santiago y el taller de Clara Barber, según los objetivos marcados en un principio se puede concluir que:

Gracias al estudio previo de las obras, el análisis detallado, tanto el estudio previo de las obras, como el proceso de análisis de características físicas han resultado satisfactorias.

Se ha logrado llevar a cabo las tareas propuestas en los objetivos, con el fin de retornar a la obra un estado de conservación y restauración, de acuerdo a los criterios aprendidos en el programa de postítulo.

Buscando documentación y apoyo de las guías Clara y Carmen, así desarrollar el proceso que sostuvo cada una de las obras. Con el fin de extender su vida mediante restauración, subsanado los deterioros presentes en cada obra.

Reafirmando, que no existe un procedimiento único el cual aplicar sobre las obras, ya que cada una es única y requiere diferentes tratamientos.

Esto sobre todo apreciable en dos obras que si bien estéticamente sin iguales presentan facturas diferentes y por lo tanto tratamientos independientes y acodes a sus singularidades.

Se lograron resultados exitosos, estos bajo parámetros de conservación estudiados y aplicados sobre cada obra gracias a las propuestas de intervención formuladas. Bajo la premisa de mínima intervención, el respeto al original, el necesario reconocimiento de los añadidos y la reversibilidad de los procedimientos, en la medida de lo posible, fueron tratadas las obras.

Concluyendo, se logró un resultado satisfactorio en las intervenciones realizadas. Eliminando los problemas activos, frenando el deterioro, otorgando legibilidad y previniendo futuras alteraciones, por medio de la elección de materiales reversibles.

7 BIBLIOGRAFÍA

- Achetype Publications. (2012). *Ciencia para los Restauradores* (1^o edición ed.). España: Achetype Publications Ltd.
- Brandi, C. (2008). *Teoría de la Restauración*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Calvo, A. (2002). *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo* (1^a edición ed.). (E. Serbal, Ed.) España.
- Cerra, A. (18 de Septiembre de 2021). *La Guía*. Recuperado el 18 de Marzo de 2022, de <https://arte.laguia2000.com/pintura/retrato-de-safo>
- Gómez, M. L. (1998). *La Restauración, Examen aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid, España: Ediciones Cátedra S.A.
- Grupo IFAT Internacional. (31 de Mayo de 2020). *Litoral Press Conciliar San Pelayo*. (G. I. Internacional, Ed.) Recuperado el 21 de Marzo de 2022, de [litoralpress.cl: https://www.litoralpress.cl/sitio/Prensa_Texto?LPKey=FTIq4TXtÜZ8inIbL3K/RVB8cqhtRy zv/gPTWcedMRH0Ö](https://www.litoralpress.cl/sitio/Prensa_Texto?LPKey=FTIq4TXtÜZ8inIbL3K/RVB8cqhtRy zv/gPTWcedMRH0Ö)
- HA! (21 de Enero de 2015). *HA!*. (M. Calvo Santos, Editor, & M. Calvo Santos, Productor) Recuperado el 4 de Octubre de 2021, de A. Sitio Web Historia Arte: <https://historia-arte.com/movimientos>
- Iluminet. (2007). *Iluminet*. Recuperado el 18 de Octubre de 2021, de Sitio Web de Iluminet Revista de Iluminación: <https://www.iluminet.com/iluminacion-en-museos-y-galerias-de-arte/>
- M. Aubert, P. S.-X. (13 de Diciembre de 2018). Palaeolithic cave art in Borneo. *Nature*, 564, 254–257.
- Muñoz, S. (2004). *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid, España: Editorial Síntesis S.A.
- Pérez Porto, J., & Merino, M. (2013). *Definicion.de: Definición de oxidación*. Recuperado el Octubre de 2021, de Definicion.de : <https://definicion.de/oxidacion/>

Sociedad de Escuelas Católicas "Santo Tomás de Aquino". (2016). *Historia del Liceo " Miguel Rafael Prado"*. Recuperado el 21 de Marzo de 2022, de liceomiguelrafaelprado.cl:
<https://www.liceomiguelrafaelprado.cl/docs/historia.pdf>

Valtierra, A. (31 de 12 de 2019). *Pintar la muerte: los RETRATOS DE EL FAYUM*. Recuperado el 28 de 02 de 2022, de <https://www.ucm.es/data/cont/docs/1888-2019-12-31-EI%20Fayum.pdf>

Vergara. (10 de Octubre de 2011). *Genealog Corporación*. (Pilleux, Editor) Recuperado el 20 de Marzo de 2022, de [genealog.cl:
https://www.genealog.cl/Chile/P/Prado/#PradoPalacios,ManuelJose](https://www.genealog.cl/Chile/P/Prado/#PradoPalacios,ManuelJose)

Zygnus. (1 de Agosto de 2020). *www.zygnusgallery.com*. Recuperado el 30 de Septiembre de 2021, de La pintura egipcia y sus reglas de la proporción:
<https://zygnusgallery.com/pintura-egipcia-reglas-proporcion>