

TESTIMONIOS DE EVANGELIZACIÓN Y CULTO: RESTAURACIÓN DE OBRAS SOBRE PAPEL



M. SOLEDAD CORREA S.¹

MAGDALENA FUENZALIDA M.²

PALOMA MUJICA G.³

INTRODUCCIÓN

Durante el proceso de inventario y catalogación se constató la existencia de obras en soporte de papel, entre las que se identificaron 23 Vía Crucis (grabados e impresos sobre papel y tela), dos dibujos, siete grabados, nueve impresos, un óleo sobre cartón y una fotografía, los cuales presentaban problemas de conservación de diversa magnitud⁴.

De este conjunto de obras se seleccionaron 3 Vía Crucis y 10 obras individuales para ser restauradas. Estas piezas, provenientes del Arzobispado de La Serena y de algunas iglesias, presentaban mayores grados de deterioro y, por lo tanto, requerían un tratamiento más urgente. Los 20 Vía Crucis y 10 obras restantes sólo necesitaban un tratamiento de conservación, lo que implica una limpieza superficial y mejoramiento del montaje que debería hacerse en el futuro.

CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LAS OBRAS Y SUS TRATAMIENTOS

Las obras que fueron intervenidas en el laboratorio son grabados en metal y en piedra y un dibujo a lápiz grafito; la mayoría de los grabados corresponden a litografías

ejecutadas a mediados del siglo XIX en Europa, principalmente en Francia. No existe información sobre la época y las circunstancias en que llegaron a Chile.

El valor de las obras no reside tanto en su calidad técnica o artística como en el significado que estas tienen como imágenes devocionales para los fieles de las iglesias donde se encuentran. Estas iglesias han sufrido terremotos, inundaciones y otras catástrofes, lo que, sumado a la falta de mantenimiento, ha repercutido directamente en el estado de conservación de estos delicados objetos.

Restauración de obras pertenecientes al Arzobispado de La Serena

Se trata de cinco huecograbados de mediados del siglo XIX. Las tres obras de gran formato realizadas al aguafuerte y buril, *La Cinquantaine* y *L'Enfant Prodigue*, grabados de Paul Girardot, y *La Veille des Noces*, grabado de Eugene y Amédée Varin, son de una calidad técnica superior a las dos aguatinas de formato vertical con escenas del hijo pródigo (sin título), impresos por Goupil y Cie. Todas han sido ejecutadas sobre un papel grueso y de buena calidad.

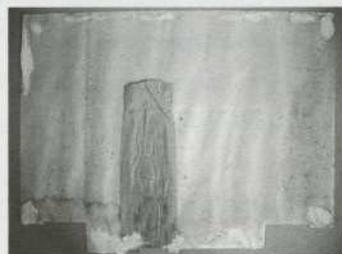
Las obras presentaban un regular estado de conservación. Los principales problemas se debían a intervenciones anteriores realizadas de una manera muy tosca. *La Cinquantaine*, *L'Enfant Prodigue* y las aguatinas tenían los márgenes con pintura blanca gruesa e irregular, lo que se presume fue un intento por disimular unas extensas manchas de humedad y de hongos que afectaban a las obras. Por otra parte, *La Veille*

des Noces había sido recortada alrededor de la imagen y adherida a dos pliegos de papel hilado blanco yuxtapuestos, los cuales, a su vez, se presentaban adheridos al respaldo de madera del montaje.

El tratamiento de *La Cinquantaine*, *L'Enfant Prodigue* y las aguatinas consistió en limpieza, eliminación de parte de la pintura añadida, unión de rasgados, rebaje de las manchas y aplanamiento, mientras que para *La Veille des Noces* se debió hacer una limpieza, desprendimiento del respaldo del montaje y posterior eliminación del segundo soporte, de un antiguo parche de tela y de los restos de adhesivo. Finalmente se realizó el montaje de las obras dentro de una carpeta de conservación, colocándolas en sus marcos originales restaurados.



La Veille des Noces, huecograbado con los márgenes recortados.



Reverso de *La Veille des Noces*, recortado y con un parche de tela.



Hijo pródigo abatido en el campo. Aguatina antes de la restauración.



Después de la restauración.



La Virgen a la Rosa antes y después de la restauración.



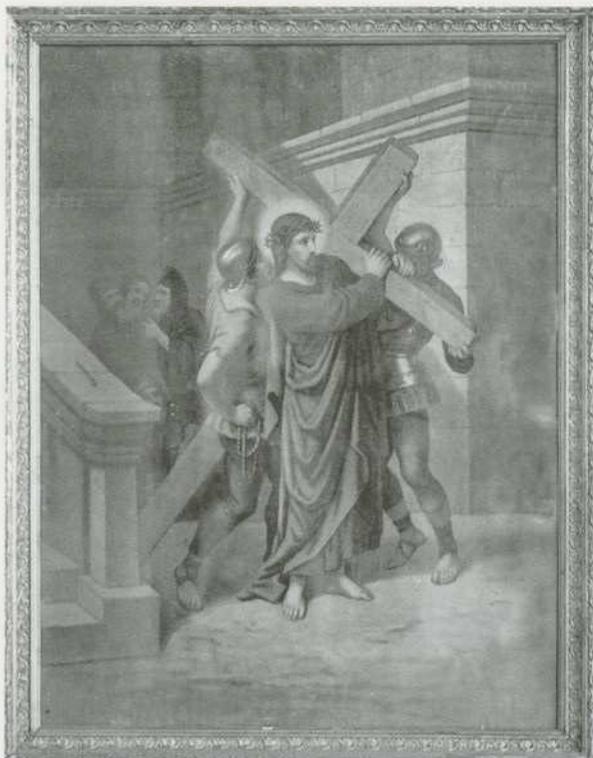
Restauración de obras pertenecientes a las iglesias

La imagen devocional *El Señor de la Portería de la Buena Esperanza*, de la Iglesia Nuestra Señora del Rosario de Altovalsol corresponde a una litografía en blanco y negro impresa en un papel delgado y liso, de época y autor desconocidos. Su estado de conservación era regular, presentaba suciedad superficial, amarillamiento del soporte, arrugas y pequeños faltantes de tinta. El tratamiento consistió en una limpieza superficial, un lavado, aplanamiento, pequeñas reintegraciones de color, ejecución de un montaje de conservación y restauración del marco original.

La Virgen a la Rosa de J. Desjardins, perteneciente a la Iglesia de Quilitapia, es un grabado al aguafuerte y buril en blanco y negro, de mediados del siglo XIX, impreso

en un papel medianamente grueso y liso. Se encontraba en mal estado de conservación, extremadamente sucio con polvo, tierra y restos de insectos y arácnidos y había sido intervenido recortándole los márgenes y el título, el cual había sido pegado sobre el margen inferior de la imagen. Para recuperarlo se realizó una limpieza y se desprendió el trozo con el título. Se sometió a un baño, se aplanó y se montó en una carpeta realizada con materiales de conservación, colocando el título bajo la imagen. El marco de madera enchapada se encontraba prácticamente destruido, por lo cual se optó por reemplazarlo por uno nuevo, similar al original.

Otra imagen de *El Señor de la Portería de la Buena Esperanza*, de época y autor desconocidos, proveniente de la Iglesia de Peralillo, corresponde a un dibujo a lápiz



Vía Crucis de Montegrande.
Zonas pasmadas en la estación
Nº 2.



Colocación de injertos en
lámina del Vía Crucis de
Montegrande.

realizado sobre un papel grueso y sin textura, que en la parte inferior presenta un texto manuscrito en tinta ferrogálica. El mal estado de conservación del dibujo se debía a un mal montaje, pues presentaba un respaldo de cartón ácido deformado, por cuya abertura habían penetrado humedad, polvo, insectos y arácnidos; la obra tenía suciedad general, un rasgado parchado por el reverso, aureolas de humedad y deformaciones. El tratamiento consistió en una limpieza superficial, eliminación de la unión de rasgado, reducción de manchas en la mesa de succión, aplanamiento y nuevo montaje de conservación en su marco original.

El *Vía Crucis de la Iglesia de Montegrande* fue editado durante el siglo XX a partir de pinturas de Leiber. Se trata de cromolitografías sobre papel de pasta mecánica texturado y con un acabado brillante. Su estado de conservación era regular, presentando problemas de suciedad general, montajes inapropiados con respaldos de cartón ácido,

ondulaciones, pasmados, rasgados y pequeños faltantes. Las obras fueron sometidas a una limpieza y aplanamiento; se hicieron injertos, uniones de rasgados y reintegración cromática en aquellas láminas que lo requerían. Finalmente se realizaron nuevos montajes de conservación y se restauraron los marcos originales.

El *Vía Crucis de la Iglesia San Francisco de Borja de Combarbalá* de V. Turgis está conformado por litografías coloreadas a mano de mediados del siglo XIX, realizadas sobre papel de pasta mecánica grueso y sin textura.

Esta serie presentaba un regular estado de conservación. Las obras se recibieron con abundante suciedad general, montadas con un cartón ácido adherido al reverso de cada lámina, imágenes decoloradas, deformaciones del plano, manchas de humedad, faltantes y rasgados. Las estaciones Nºs I, X y XIV eran víctimas de problemas mas graves, ya que, además de lo anterior, presentaban hongos cuyas manchas habían sido disimuladas mediante la aplicación de una pintura color crema por los márgenes y toscos retoques de color dentro de la composición.

El tratamiento de las estaciones de la cruz consistió en limpieza, eliminación del cartón de respaldo, lavado, aplanamiento, injertos, unión de rasgados, reintegración de color y montaje de conservación. La estación Nº VII fue, además, laminada, ya que los rasgados eran muy extensos. Por otra parte, las tres estaciones que presentaban hongos fueron ventiladas y limpiadas con especial precaución, se eliminó la pintura que no era original y se trataron como el resto de la serie. Algunos marcos fueron encolados, ya que sus estructuras estaban muy débiles. De esta forma, ahora pueden brindar una adecuada protección a las obras.

El *Vía Crucis de San Isidro* presentaba muy mal estado de conservación, lo cual implicó un proceso de intervención más complejo que se describirá con detalle más adelante.

El tratamiento de otras dos litografías coloreadas a mano, pertenecientes a la iglesia San José de Algarrobito, el *Verdadero Retrato de Nuestro Señor Jesucristo* y el *Verdadero Retrato de la Santísima Virgen María*, se presentan a continuación debido a las particularidades del proceso de restauración.

Restauración de Obras de la Iglesia San José de Algarrobito

Verdadero Retrato de Nuestro Señor Jesucristo

Verdadero Retrato de la Santísima Virgen María

El proceso de restauración de estas dos litografías coloreadas a mano se describe en forma detallada debido a que, por su avanzado estado de deterioro, requirieron tratamientos con un mayor grado de dificultad e interés.

Las obras se encontraban en la sacristía de la iglesia San José de Algarrobito, colgadas en un muro que presentaba problemas de humedad.

Las dimensiones del *Verdadero Retrato de la Santísima Virgen María* son de 40,4 cm de ancho por 52,4 cm de alto, y las del *Verdadero Retrato de Nuestro Señor Jesucristo* son de 40,7 cm de ancho por 51,9 cm de alto.

Antecedentes históricos

Estas dos imágenes devocionales fueron editadas en París por la imprenta de Gosselin y corresponden a representaciones de las imágenes de Jesucristo y de la Virgen María, acompañadas de un texto que los describe en su aspecto tanto físico como de personalidad. Pese a que no presentan una inscripción con la fecha en que fueron ejecutadas, por la técnica litográfica utilizada y el tipo de soporte podemos situarlos a mediados del siglo XIX.

Descripción formal

Estas dos litografías de formato vertical, presentan una imagen de retrato enmarcada por un título en la parte superior y por un texto descriptivo en la parte inferior:

Verdadero Retrato de la S^{ma} Virgen María
Según el evangelista Sn Lucas, Sn Epifanio y Nicéforo Calixto
María al ver este retrato que le presentó Sn Lucas, dijo
Esta Imagen merece mi predilección

Era la S^{ma}. Virgen María de estatura regular, su rostro, ovalado; sus facciones, finas y graciosas; su tez algo morena; ancha su frente, su boca y nariz en extremo proporcionadas, sus labios encarnados, teniendo forma muy agradable su barbilla. Sus cabellos eran negros, y blancas sus manos. Era muy graciosa y noble en el andar; su mirar era benigno y afable y sus palabras estaban llenas de cordura y sabiduría. Era María enemiga del lujo, sus vestidos, de gran llaneza, y nunca pensó en hacer alarde de las gracias de su celestial persona. Inspiraba a cuantos tenían la dicha de conocerla de cerca, sentimientos de admiración, respeto y amor; y al verla nadie podía dejar de alabarla y bendecirla. Práctica de Sn Bernardo para caminar al cielo: Veneremos a María, admiremos, amemos e imitemos a María.

Verdadero Retrato de N^{ro} S. Jesucristo.

Enviado al Senado Romano por Publio Léntulo, procónsul romano en Judea

El procónsul Publio Léntulo al Senado y Pueblo Romano:

Os envío el retrato de un hombre que anda recorriendo en este momento la Judea, en donde ha adquirido gran fama de virtud. El pueblo le llama Cristo, y le proclama Profeta, pero sus discípulos le adoran como hijo de los dioses inmortales. A su voz resucitan los muertos y se curan los enfermos. Su porte es majestuoso; y benigno su ademán. Su estatura, alta y bien formada; sus cabellos castaños; y enrizados naturalmente, caen hasta más debajo de las orejas, esparciéndose graciosamente en sus hombros al modo de los Nazarenos. Su frente espaciosa anuncia un ingenio superior; sus mejillas son algún tanto sonrosadas: su boca y nariz admirablemente formadas, y su espesa barba tendrá como dos pulgadas de larga. Sus ojos son brillantes claros y serenos; su lenguaje es afable cuando exhorta; y severo cuando censura. Es finalmente un hombre tal, que por su sabiduría, y sus divinas perfecciones no puede compararse con ninguno de los demás hombres.

En ambas obras los personajes son representados de medio cuerpo en los que el personaje femenino está girado hacia su derecha y el personaje masculino hacia su izquierda, ambos con un halo alrededor de la cabeza y con la mirada dirigida hacia el observador. El personaje masculino lleva la cabeza descubierta y el femenino lleva un velo que cae sobre sus hombros; las vestiduras son simples: túnica y manto. En ambas litografías se destacan en primer plano los personajes, los cuales han sido coloreados con colores celeste, azul, ocre, rojo y amarillo intensos diferenciándolos del paisaje

Pruebas de solubilidad

Debido al deterioro del soporte original y a la inminente necesidad de realizar una intervención de limpieza más profunda, se realizaron pruebas de solubilidad en cada uno de los colores y en el barniz presente para determinar la factibilidad de someter ambas obras a un lavado. Con estas pruebas se comprobó que el barniz de ambas era soluble en agua fría, pero no lo era en una solución de agua y alcohol al 50%. El color rojo mostró ser levemente soluble en agua fría, pero sin signos de sangramiento. Se detectó que el pigmento amarillo de los ropajes era de base oleosa, ya que la gota de agua aplicada permaneció en superficie.

Consolidación

En ambas obras fue necesario consolidar el pigmento amarillo que presentaba falta de adherencia al soporte y para ello se utilizó una solución de Paraloid B-72 en acetona al 10%, siendo aplicado con pincel bajo lupa binocular.

Lavado y reducción de manchas

Se tomó la decisión de someter los dos retratos a un baño, a pesar de la consecuente eliminación del barniz, ya que a futuro la presencia de este podría volver a causar la adhesión de las obras al vidrio del enmarque.

En el caso del *Verdadero Retrato de la Santísima Virgen María* se procedió a humedecer la obra, rociándola con agua para luego someterla a un baño por inmersión. Se probó la acción de una solución fría de agua filtrada y alcohol al 50%, que de ser efectiva



Lavado de la obra en solución de agua y alcohol.



Tratamiento local para reducción de manchas.

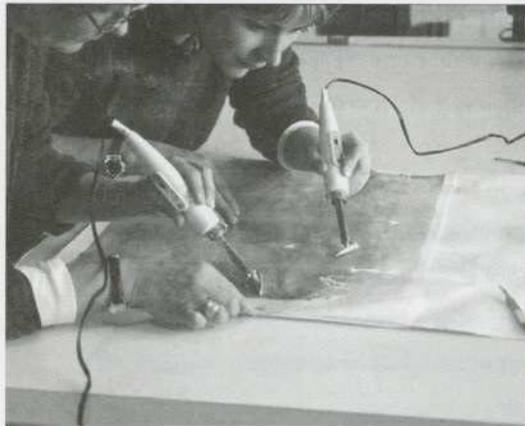
alteraría en menor medida la capa de barniz. El resultado de este lavado no fue satisfactorio, ya que, a pesar de que el baño eliminó ciertos residuos de suciedad, las manchas más pregnantas se mantuvieron intactas y el soporte de papel permaneció rígido y ondulado con el aspecto “apergaminado” que presentaba antes del tratamiento. Debido a esta situación, se realizó un segundo lavado con agua filtrada fría en baño por inmersión. Durante este baño se aplicaron soluciones de peróxido de hidrógeno en agua al 10% y al 30% con pincel en las zonas con manchas. Luego se retiró del baño y se repitió esta operación a la obra aún mojada. Finalmente se enjuagó varias veces con agua filtrada fría para eliminar los residuos del blanqueador.

En el caso del *Verdadero Retrato de Nuestro Señor Jesucristo*, se humedeció la obra rociándola con agua. Luego se sumergió en agua fría filtrada, pero a los pocos segundos el color rojo mostró signos de solubilidad, por lo que de inmediato se retiró la obra del baño y se puso sobre papeles secantes para absorber el exceso de agua y evitar que el color sangrara. Debido a esta situación, se implementó otro tratamiento para reducir las manchas que afectaban al soporte. Se puso la obra, que aún se encontraba húmeda, sobre papeles secantes y se aplicó agua con pincel y secantes húmedos sólo en los bordes de la imagen por el anverso. En la misma zona se aplicó una solución de peróxido de hidrógeno en agua al 10%, finalizando con un enjuague local para eliminar los residuos del blanqueador.

En ambos casos los resultados fueron satisfactorios, ya que se redujeron notoriamente las manchas de humedad y oxidación por luz, al mismo tiempo que se redujo el nivel de acidez del soporte. En el caso de el *Verdadero Retrato de la Santísima Virgen María*, las manchas de hongos no se eliminaron totalmente, sin embargo, en algunos sectores se logró reducirlas.

Recuperación del plano

En el caso del *Verdadero Retrato de la Santísima Virgen María*, la obra presentaba un soporte muy rígido y con ondulaciones. A pesar de los baños por inmersión, que usualmente relajan las fibras de papel, la deformación y rigidez del soporte permanecieron intactas. Por esta razón, una vez terminado el último enjuague, se



Tratamiento local para aplanamiento con espátula térmica.

realizó un aplanamiento con calor utilizando una espátula térmica la que se deslizó sobre una lámina de Mylar para proteger la obra del contacto directo con el metal.

En el caso del *Verdadero Retrato de Nuestro Señor Jesucristo*, una vez terminado el lavado, la obra se dejó secar al aire. Luego se humedeció dentro de una cámara, para posteriormente prensarla entre entretelas y papeles secantes.

Laminación

Con el fin de reforzar el soporte débil y con tendencia a recuperar las fuertes ondulaciones, así como facilitar la reintegración de los faltantes, el *Verdadero Retrato de la Santísima Virgen María* fue laminado con el sistema de tensado, adhiriendo los márgenes del papel japonés Kisukishi a la mesa y utilizando como adhesivo engrudo de almidón de trigo.

Reintegración del soporte

En el *Verdadero Retrato de la Santísima Virgen María* se colocaron en su lugar los trozos del original recuperados del vidrio y se realizaron injertos con papel japonés doble para los faltantes de soporte. Como adhesivo se utilizó engrudo de almidón de trigo.



Soporte con ondulaciones y aspecto apergaminado aun después del lavado.

Reintegración cromática

Para la reintegración de color de ambas obras se utilizaron acuarelas, lápices de colores y pasteles secos. En aquellos sectores donde las manchas no pudieron ser rebajadas con el baño, se aplicó color para reducir las visualmente.

Montaje

Ambas obras fueron montadas en un respaldo de cartón Crescent, y con un paspartú independiente que cumple la función de separar la obra del vidrio. Para enmarcarlas se utilizaron los marcos y respaldos de madera originales, reemplazando los vidrios, ya que en el caso del *Verdadero Retrato de la Santísima Virgen María* el original estaba quebrado y el de la otra obra se encontraba muy débil.

Para los marcos se realizó una limpieza superficial mecánica con brocha suave y bisturí. Luego se reintegraron cromáticamente las zonas de faltantes del enchape y se barnizaron con una solución de Paraloid B-72 y cera Cosmolloid 80 para darles un acabado parejo y una cobertura de protección a la madera.



El Verdadero Retrato de la Santísima Virgen María antes y después del tratamiento.

Restauración del *Vía Crucis de la Iglesia San Isidro Labrador*

Se describe el proceso de intervención de esta serie de litografías coloreadas a mano, ya que presentaba graves problemas de conservación, los cuales implicaron estudios, varias pruebas y discusión sobre los criterios y la metodología a aplicar.

Desafortunadamente este Vía Crucis no está completo, existen sólo diez estaciones (II, III, IV, V, IX, X, XI, XII, XIII Y XIV), de las cuales la N° II y la N° V se encontraban en un avanzado estado de deterioro, ya que habían sido descolgadas, dispuestas a la intemperie en un patio anexo a la iglesia, con el montaje semidestruido y sin vidrios.

La dimensión de cada lámina (del soporte papel, sin marco) es de 55,5 cm de ancho por 45,5 cm de alto.

Antecedentes históricos

Vía Crucis es la expresión latina que significa “camino de la cruz”, es decir, el camino que recorrió Cristo durante su Pasión, desde el Pretorio de Pilatos hasta el Calvario. Los precedentes del Vía Crucis datan de los primeros siglos del cristianismo, de la piadosa compasión con que los cristianos primitivos veneraban los pasos de la Vía Dolorosa. Con motivo de las Cruzadas se manifestó aún más la devoción por los lugares en que se había realizado algún episodio de la Pasión de Cristo. Los cruzados no sólo veneraron esos lugares, sino también llevaron a sus respectivos países la idea de erigir Calvarios y luego Vía Crucis para que los fieles manifestasen su fervor en estos lugares de oración y de meditación. Los franciscanos contribuyeron a extender y propagar esta devoción, sobre todo, cuando en el siglo XIV se les concedió la custodia de los Santos Lugares en Tierra Santa. Había en un principio cierta diversidad con respecto al número de las “estaciones”, fueron los franciscanos quienes establecieron en sus iglesias el número de catorce, para que los fieles las recorriesen a imitación de los devotos peregrinos que iban personalmente a Jerusalén. La mayoría de las “estaciones” han sido tomadas directamente del Evangelio, otras las ha deducido o añadido la tradición piadosa del pueblo cristiano⁷.

Las catorce “estaciones” son las siguientes:

- I : Jesús sentenciado a muerte
- II : Jesús cargando la cruz
- III : Jesús cae, por primera vez, bajo el peso de la cruz
- IV : Encuentro con la Virgen
- V : El Cirineo ayuda al Señor a llevar la cruz
- VI : La Verónica enjuga el rostro de Jesús
- VII : Segunda caída en el camino de la cruz
- VIII : Jesús consuela a las hijas de Jerusalén
- IX : Jesús cae por tercera vez
- X : Jesús despojado de sus vestiduras
- XI : Jesús es clavado en la cruz
- XII : Jesús muere en la cruz
- XIII : Jesús en brazos de su madre
- XIV : El cadáver de Jesús puesto en el sepulcro⁸

En las obras aparecen los nombres de los autores que intervinieron en su ejecución. Las litografías reproducen pinturas realizadas por Théophile-Evariste-Hippolyte-Etienne Fragonard, nacido en París en 1806 y fallecido en Neuilly-sur-Seine en 1876⁹. Pertenece a la Escuela Francesa. Fue pintor de historia y de género, dibujante y grabador, hizo dibujos para ilustraciones y produjo muchas litografías. Era nieto de Jean-Honoré de Fragonard. El traspaso de los dibujos a la técnica litográfica fue realizado por Alphonse Urruty, litógrafo que trabajó alrededor de 1835 y también de la Escuela Francesa¹⁰. Algunas litografías fueron editadas por Tremblay y otras por H. Gache (rue Michel le Comte 27, París) y todas fueron impresas por Lemerrier, Benard y Cie., impresores franceses establecidos en París en 1837¹¹.

Esta información nos permite fechar las obras a mediados del siglo XIX.

Descripción formal

Las escenas correspondientes a cada estación se desarrollan enmarcadas por un borde decorado con motivos florales sobre un fondo celeste; en el centro inferior del marco se destaca el número de la estación en letras romanas rodeado de la corona de espinas verde que remata en una cruz pintada de color amarillo ocre en algunas estaciones y en otras de color anaranjado, todo entrecruzado por una cinta color rojo-violeta en la cual aparece el título de la estación, a la derecha en latín y a la izquierda en francés.

Las escenas se estructuran destacando a Cristo como la figura principal al centro, enmarcado por dos o tres personajes ubicados en el mismo plano. Las otras figuras aparecen en planos secundarios como parte del contexto de las escenas. Siempre está presente el paisaje rocoso, y especialmente llamativo es el cielo con diferentes luces que da teatralidad a las escenas. El dibujo es cuidadoso y expresivo, los cuerpos se destacan por sus volúmenes en posturas manieristas. Los colores llamativos atraen la atención del espectador sobre la túnica roja y el manto azul del Cristo y sobre el blanco de sus vestiduras en las últimas escenas, rodeado de los intensos colores de los demás personajes.

Técnica

Litografías en blanco y negro coloreadas a mano con pinceladas de barniz para resaltar los colores sobre un papel grueso, compacto y liso de color marfil¹².

La amplia gama de colores dados con pinceladas de acuarela son extremadamente fuertes y llamativos, resaltan los amarillos ocre, los rojos en diferentes tonalidades y matices, los anaranjados, los azules, el turquesa, el verde esmeralda y el púrpura. No necesariamente se repiten los mismos colores en cada una de las estaciones, lo que puede significar que han sido coloreados por distintas manos. Los blancos han sido ejecutados con pinceladas de gouache, y algunas pinceladas de amarillo brillante y de verde esmeralda están dadas con un pigmento en base oleosa.

El barniz de origen natural es una goma resina aplicada en algunas zonas en capas delgadas y en otras como pinceladas gruesas. Esta técnica para resaltar los colores y los volúmenes fue muy común en las litografías coloreadas a mano del siglo XIX¹³.

La imagen de cada estación va montada en un marco de madera pintado amarillo ocre y barnizado con un tono anaranjado con una cruz en la parte superior. La imagen se apoya en un respaldo de madera, sin cierre o sellado por los bordes. Los vidrios presentan burbujas propias de los vidrios antiguos de tipo artesanal.

Estado de conservación

Los problemas que presentaba cada una de las estaciones se repetían en menor o mayor medida debido a que todas sufrieron principalmente los efectos de la contaminación ambiental y la humedad.

Todas estaban muy sucias con tierra y polvo y el agua que penetró al interior de los marcos produjo aureolas que acarrearón la suciedad, haciendo que las obras se ondularan y el papel se oscureciera, especialmente en el margen inferior. Al secarse el papel, las arrugas se endurecieron de una manera particular, quedando con una rigidez “apergaminada”

Las imágenes se adhirieron a los vidrios en las zonas que el barniz se había reblandecido por efecto de la humedad. En algunos casos, el color rojo violeta de la cinta del texto desapareció o viró a un marrón claro y el verde brillante de la corona de espinas del borde inferior se traspasó hacia el reverso indicando que probablemente es un pigmento de cobre; sin embargo, los otros colores de las imágenes permanecen bastante intactos y no se detectó decoloración producto de una foto-oxidación.

La estación N° XIV era la que presentaba menos problemas, mientras que las estaciones II y V eran las que se encontraban en peor estado de conservación, lo que hacía que las imágenes fueran difícilmente recuperables. Estas, además de los problemas anteriormente mencionados, presentaban soportes extremadamente débiles, numerosos faltantes, superficies abrasionadas por la ausencia de un vidrio protector, pérdida parcial del color y pérdida casi total del barniz. Las aureolas de humedad se habían oxidado tornándose más notorias y el papel de soporte estaba adherido a la madera de respaldo del montaje.

El margen superior de todas las láminas se encontraba recortado.

Intervención

Documentación y limpieza preliminar

Al ingresar las obras al laboratorio, fueron documentadas fotográficamente con sus enmarques originales. Se llenaron las fichas clínicas con la información preliminar y luego fueron limpiadas superficialmente con aspiradora y brocha, antes y después de ser desmontadas de sus marcos.

Pruebas de solubilidad

Se escogió la lámina correspondiente a la estación N° X para realizar pruebas de solubilidad, ya que era la única que no se encontraba adherida al vidrio. Se probó la acción del agua sobre la tinta de impresión, los colores y el barniz. El color rojo-violeta, uno de los azules y el amarillo anaranjado, además del barniz, resultaron fácilmente solubles al agua fría, no así la tinta negra litográfica. Esta situación condicionó y restringió fuertemente las posibilidades de intervención, especialmente el uso de agua en forma directa.

Por otra parte, se observó que las estaciones II y V habían perdido buena parte de la capa de color por lo que podrían responder de otra forma en presencia de agua. Se sometieron a pruebas de solubilidad todos los colores de estas láminas, comprobándose la insolubilidad de estos pigmentos, lo que abrió la posibilidad de aplicar tratamientos acuosos para dar solución a los problemas que presentaban.

Desprendimiento de los vidrios

La mayoría de las obras estaban adheridas en ciertas zonas del barniz a los vidrios y en algunos casos había partes de la imagen que se habían desprendido quedando adheridas a estos.

Para despegar completamente las obras se aplicó humedad controlada por el reverso de las zonas adheridas, lo que permitió una humidificación paulatina y suave, evitando la solubilización de los pigmentos y el barniz. Luego de una hora de aplicación, las zonas se desprendieron con facilidad.



La imagen adherida al vidrio con tierra en su interior.



La misma imagen después de la restauración.

Para rescatar los fragmentos desprendidos que habían quedado adheridos a los vidrios se humedecieron por el reverso con metilcelulosa y con la ayuda de un bisturí se desprendieron para ser adheridos en un papel japonés.

Consolidación del barniz

En muchas zonas el espeso barniz se había contraído y en algunas obras se había escamado levantando zonas del pigmento. En estos casos los pigmentos se consolidaron con gelatina tibia poco concentrada aplicada con un pincel fino bajo lupa binocular y, una vez que las escamas

cedieron, se colocó peso intercalando un trozo de papel ceresinado para evitar la adhesión del área consolidada.

Recuperación del plano

Para la eliminación de las deformaciones y arrugas del soporte se procedió a humectar las obras en una cámara de humidificación, evitando el contacto directo del anverso con cualquier superficie, dada la extrema sensibilidad del barniz a la humedad. Luego de dos horas, la obra había absorbido humedad suficiente para proceder a su prensado con entretelas y papeles secantes. En las zonas en las cuales las arrugas se encontraban fuertemente marcadas, estas se aplanaron, previo al prensado, con una espátula caliente aplicada sobre un trozo de mylar.

Desprendimiento del respaldo

Las estaciones N^{os} V y II estaban firmemente adheridas al respaldo de madera con un adhesivo soluble al agua; la primera presentaba el adhesivo localizado y la otra estaba adherida en un 30% de su superficie. Para eliminar el respaldo, se probó por el anverso humidificar en forma local las áreas adheridas de manera de obtener una humidificación controlada. Este método, junto a la utilización de un bisturí capaz de cortar el adhesivo algo reblandecido por la acción de la humedad, permitieron desprender el soporte de la estación N^o V, sin embargo, el método no fue eficaz en el caso de la estación N^o II pues el soporte presentaba un debilitamiento tal, que tendía a quebrarse al introducir un bisturí entre la obra y el respaldo. Entonces, se procedió a desbastar el respaldo de madera con la ayuda de gubias y bisturí pudiendo eliminar la madera en las áreas que no presentaban adhesivo, mientras que en el resto se logró obtener una lámina muy delgada, lo que facilitaría una posterior remoción en un medio acuoso.

Lavado y laminación

Dada la excesiva suciedad, debilidad de los soportes, insolubilidad de los pigmentos y el hecho que la estación N^o II permanecía con una delgada lámina de madera firmemente adherida al reverso, se optó por lavar las obras y luego laminarlas.

Se colocaron las obras humedecidas en entretelas, las cuales fueron a su vez dispuestas entre dos bastidores con malla tensada, las cuales protegerían por anverso y reverso a



Estación N^o V del Vía Crucis de San Isidro
antes de la restauración.



*Manchas de humedad oxidadas en Estación N^o V del Vía
Crucis de San Isidro.*



El mismo detalle después de la restauración.

las obras durante el lavado evitando tensiones del material debilitado y la innecesaria manipulación. Las obras fueron lavadas en agua tibia filtrada; sin embargo en la estación V, luego de 1 hora y 20 minutos en el baño, empezó a desprenderse el pigmento azul de la capa de Cristo. La obra fue inmediatamente sacada del agua, secada y después de dos días vuelta a sumergir, pero esta vez por 40 minutos para evitar la activación del pigmento azul. Este último lavado permitió finalizar el proceso de reducción de manchas y eliminación del adhesivo que había quedado inconcluso. Cada obra fue sometida a un lavado por inmersión durante dos horas y luego secada al aire.

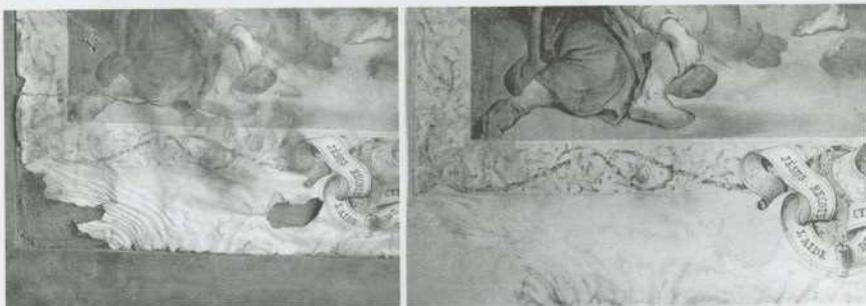
Gracias a este proceso se logró eliminar por completo el adhesivo y los restos de madera que permanecían adheridos al reverso de las obras; reducir la suciedad y las manchas, y disminuir la acidez del soporte.

Posteriormente las obras fueron laminadas con el propósito de reforzar los soportes debilitados. Cada obra fue humedecida nuevamente para ser laminada con papel japonés Kaji natural, utilizando como adhesivo una mezcla de almidón de trigo y metilcelulosa.

Reintegración del soporte

Los rasgados de las obras que no fueron laminadas se unieron con papel tisú japonés, y los trozos que inicialmente habían quedado en los vidrios se desprendieron del papel japonés que los protegía para ser dispuestos en el lugar original.

Para los faltantes de todo el Vía Crucis se realizaron injertos dobles con papel japonés. Como adhesivo se usó almidón de trigo diluido, excepto en las obras lavadas, donde se aplicó el mismo adhesivo de la laminación.



Esquina de la obra antes de la restauración.

La misma esquina después de la reintegración.

Reintegración cromática

Las lagunas fueron reintegradas con pasteles, lápices de colores y en algunos casos acuarelas. Como en la mayoría de los grabados no fue posible rebajar las aureolas de humedad por medios acuosos, estas fueron reducidas visualmente con pasteles en polvo.



Las dos obras más debilitadas presentaban faltantes de soporte en los márgenes, por lo que se tiñó el papel de injerto con pinturas acrílicas, logrando una tonalidad similar al original.

Reintegración de la imagen.

Montaje

Todas las estaciones fueron montadas en un respaldo de cartón Crescent, y con un paspartú que cumple la función de separar la obra del vidrio. Para enmarcarlas se utilizaron marcos y vidrios nuevos, ya que varios de los originales estaban extremadamente deteriorados y con faltantes estructurales.



Estación N° V del Vía Crucis de San Isidro después de la restauración.

CONCLUSIONES

La causa principal del mal estado de conservación de las obras estaba en directa relación con el precario estado de las iglesias donde se encontraban. El polvo, la tierra, la humedad y los insectos habían afectado a las obras, penetrando al interior de los enmarques, ya que los montajes habían sido realizados en forma deficiente y con materiales de mala calidad.

A pesar de que algunas obras presentaban problemas de conservación derivados de reparaciones anteriores, esta situación demuestra el interés por parte de los encargados de las iglesias por rescatarlas, debido al valor irremplazable que ellas tienen para la comunidad.

Las obras intervenidas están ahora en condiciones de servir para el culto de los fieles por muchos años más, sin embargo, no todas ellas volverán a iglesias restauradas donde podrían estar mejor protegidas de las inclemencias del medio ambiente. En estos casos es necesario informar a los encargados de las iglesias para que tomen las precauciones necesarias y puedan recurrir a los especialistas si detectan algún problema.

Para aumentar las expectativas de vida del resto de las obras en papel que no fueron intervenidas, se requeriría someterlas a un proceso de conservación que implica al menos, una limpieza y un montaje de buena calidad realizado por especialistas.

BIBLIOGRAFÍA

BENEZIT, E. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. París, Francia: Librairie Grund, 1976. 10 v.

GUBERN, ROMÁN. Medios icónicos de masas. *Historia* (16), 1997. pp. 9-18.

MALTESE, CORRADO. (COORD). *Las técnicas artísticas*. Madrid, España: Cátedra, 1990. pp 235-277 (Manuales de Arte Cátedra).

NAGEL, L. (COORD.) *Catálogo proyecto puesta en valor del arte sacro. Diócesis de La Serena*. Santiago, Chile: CNCR, CDBP, Fundación Andes, 2001-2002 (doc. no publicado).

WEIDNER. "On some prints...". En: *Paper Conservation Catalog: 3. Media Problems*. Washington, U.S.A.: AIC, Book & Paper Group, Mayo 1985. p. 29

www.devociones.org/viacrucisindex.htm, Mayo de 2003

www.aciprensa.com/Banco/viacrucis.htm, Junio de 2003

[//vocab.pub.getty.edu/cgi-bin/ulan](http://vocab.pub.getty.edu/cgi-bin/ulan), Junio de 2003

CITAS

- ¹ Conservadora, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- ² Conservadora, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- ³ Conservadora, Istituto di Patologia del Libro, Italia.
- ⁴ Nagel, L., 2000.
- ⁵ Gubern, R., 1997: La litografía, inventada por Aloys Senefelder en 1796-1797, contribuyó enormemente a la expansión y diversificación icónica a partir del siglo XIX. La litografía usaba como plancha de impresión una piedra caliza humedecida y una tinta grasa compuesta por cera, jabón y negro de humo para trazar las líneas directamente sobre la piedra. Para imprimir basta humedecer la piedra y pasar un rodillo con tinta grasa, la cual penetra por los poros coincidentes con el dibujo y es repelida en las zonas mojadas. La litografía se usó en un comienzo para tareas de reproducción por la rapidez y economía del procedimiento, la facilidad de agregar textos y la posibilidad de realizar tiradas casi ilimitadas.
- ⁶ Weidner, 1985.
- ⁷ www.devociones.org/viacrucisindex.htm
- ⁸ www.aciprensa.com/Banco/viacrucis.htm
- ⁹ Benezit, 1976.
- ¹⁰ Benezit, 1976.
- ¹¹ vocab.pub.getty.edu/cgi-bin/ulan
- ¹² Maltese, 1997.
- ¹³ Weidner, 1985.