

Restauración de dos tablas valencianas del siglo XV: Anunciación

Ana María Lucchini Dell'Oro

RESUMEN

La exposición de la colección española del Museo Nacional de Bellas Artes, realizada en España en el año 1999, motivó un proyecto de conservación y restauración de numerosas obras, dentro de las cuales se encontraba “La Anunciación”, dos pinturas sobre madera, valencianas del S.XV, probablemente pertenecientes a un retablo desmembrado.

El siguiente texto relata las diferentes etapas de desarrollo ejecutadas durante su restauración; se describen datos iconográficos y se enumeran los análisis realizados; así mismo, se explica la metodología utilizada en la reintegración de color y los criterios aplicados en la recuperación de algunos elementos faltantes que se agregaron a la obra durante su intervención.

ABSTRACT

The exhibition of the Spanish Collection of the National Museum of Fine Arts, held in Spain in 1999, led the way to a conservation and restoration project involving a number of works, one of which was “The Annunciation”: two fifteenth-century Valencian paintings on wood, probably part of a dismembered retable.

This paper explains the various restoration stages, describes iconographic information and lists the analyses performed. Also explained are the methodology used for color filling and the criteria applied to recover certain missing elements, which were added to the paintings during the intervention.

Ana María Lucchini Dell'Oro,
Conservadora-Restauradora asociada,
Laboratorio de Obras de Arte, Cnca.

ANTECEDENTES HISTORICOS

Esta obra fue adquirida en 1908 por la Comisión de Bellas Artes, en el remate del coleccionista chileno, Víctor Echaurren Valero, en la suma de \$ 3.000.

Figura en los catálogos del Museo de 1911 y 1922, clasificada como escuela primitiva flamenca del siglo XIV.¹

En el año 1992, visita Santiago, el ex Director del Museo del Prado de Madrid Dr. Alfonso Pérez-Sánchez, quien se refiere a la pintura española del Museo de Bellas Artes de Chile, y específicamente sobre estas tablas, dice: *“Centrándome en la pintura española, que es sin duda la que más puede interesarnos y aquella de la que más precisiones pueden aportar, vale la pena subrayar, ante todo, dos soberbias tablas del siglo XV valencianas del taller de Jacomart-Reisach, procedentes sin duda de un retablo desmembrado. Juntas ambas, recomponen, en sus compartimentos superiores, una deliciosa Anunciación, y en los recuadros inferiores figuran, en uno San Gil, y en el otro el Angel Custodio, con unas figuras de donantes (una dama y dos caballeros) de prodigiosa calidad.*

Se trata sin duda de una pieza singularísima de lo más refinado de ese misterioso taller cuya actividad se desenvuelve al menos desde 1440, en el que Jacomart es ya reclamado por Alfonso el Magnánimo desde Nápoles, y 1492, en que muerto ya Reisach, otro maestro se hace cargo de un retablo dejado inconcluso.

Como es bien sabido, Jacomart había fallecido en 1461 y en la actualidad se tiende a considerar la obra de ambos como una unidad estilística, donde no siempre es la calidad lo que permite distinguir al “maestro” del discípulo, colaborador o continuador.

Las tablas de Santiago, por su peculiar iconografía, podrían pertenecer según me indica la amistosa asistencia de José Luis Galdón a un retablo que Reisach contrata en 1458 para Villareal (Castellón) por encargo de Luis Gil, notario. En la descripción minuciosa que el contrato aporta se mencionan expresamente junto a San Miguel, titular del retablo, la Anunciación, San Gil y el Angel Custodio, que son precisamente lo que estas tablas representan. A falta de un estudio más detenido, valga la hipótesis como bastante verosímil”.²

Posteriormente a esta visita se elabora una ficha donde esta obra queda clasificada de la siguiente manera: Dos paneles de 118,5 por 110 cm; Témpera al huevo sobre madera. Bajorrelieve tallado en madera, recubierto con pan de oro y esgrafiado.³ Fecha aproximada 1450. Tablas Valencianas. La obra más antigua que posee el Museo Nacional de Bellas Artes.

1 Cruz y Krebs, 1992: Ficha técnica: p.3.

2 Pérez-Sánchez, 1994: p. 3.

3 Cruz y Krebs, 1992: p. 2.

RECEPCION DE LA OBRA Y DESARROLLO DEL TRABAJO REALIZADO EN ELLA

Las tablas fueron recibidas para su restauración en el CNCR, en mayo de 1998, efectuándose el siguiente esquema de trabajo, el que se prolongó por nueve meses:

- Documentación fotográfica.
- Investigación bibliográfica e iconográfica.
- Análisis de algunos materiales constitutivos de la obra.
- Tratamientos de conservación.
- Tratamientos de restauración.

DESCRIPCION FORMAL

En el recuadro superior izquierdo se puede apreciar a San Gabriel, el Arcángel de la Anunciación, con la rodilla izquierda apoyada en el suelo, levantando su mano derecha en señal de saludo y sosteniendo con su mano izquierda un asta de banderola dorada y una filacteria donde se lee: “*Ave Maria gratia plena...*”. Viste capa pluvial dorada y bordada, con un gran broche en el pecho.

Foto 1. Tablas A y B finalizada la restauración.



La Virgen, arrodillada, aparece en el recuadro superior derecho, con las manos cruzadas sobre el pecho, los ojos entrecerrados y su cabeza inclinada en actitud de recogimiento. Viste manto azul y túnica rosa.

La habitación donde se encuentra el Arcángel tiene una ventana por donde se ve a lo lejos un paisaje medieval; el suelo es de hermosos mosaicos de colores y la pared del fondo está enteramente dorada con adornos tallados, estilo gótico flamígero.

Un mueble largo, pintado con motivos similares a los tallados en la parte superior, cruza la tabla y continúa en el recuadro de la habitación de la Virgen, donde el suelo también es de mosaicos, y la pared del fondo, con las mismas características de la habitación del Arcángel.

En esta habitación vemos también una cama con sábanas blancas y baldaquín rojo; un sitial gótico de respaldo alto, donde se apoya un libro abierto.

Detrás de la Virgen en el suelo un cojín verde, y frente a María, una gran ánfora con azucenas.

El recuadro inferior izquierdo muestra al Angel Custodio, de pie, al centro de la habitación, con una gran corona en la mano derecha y un instrumento de flagelación en la izquierda.

Tres figuras arrodilladas de donantes, dos hombres y una mujer, se observan al costado izquierdo.

La mujer lleva una toca de monja y un largo manto negro. Los hombres, capas cortas color rosa y vestiduras talares, verdes.

El fondo de la habitación es dorado y detrás del Angel cuelga un tapiz. El piso es de mosaicos, al igual que el piso del recuadro inferior derecho, donde vemos al centro a San Gil de pie, con un báculo en la mano derecha y un libro abierto en la otra.

Al lado izquierdo del Santo desde el suelo un cervatillo levanta su pata, apoyándola en el hábito negro de éste. Detrás del Santo se observa también un tapiz que cae sobre un arcón-sitial.

En los fondos dorados a la hoja, de todas las escenas, y en las aureolas que enmarcan las cabezas de la Virgen, el Angel y el Santo, se observa un delicado trabajo de esgrafiado.



Foto 2. Detalle Tabla A.

DATOS ICONOGRAFICOS

Dada la riqueza iconográfica de estas tablas, me parece interesante revisar algunas características de los personajes y atributos que aquí aparecen, y así aclarar y ayudar a una mejor comprensión de éstas. Como se trata de una obra constituida por dos paneles, nos referiremos a ella como “tabla A” y “tabla B”.

San Gabriel Arcángel: *“Es el Angel de la Anunciación y el Nacimiento, representado, sobre todo en la primera de éstas escenas, con tanta profusión. Su fiesta: 24 de marzo.*

Generalmente viste túnica larga y ceñida, con manto o sin él. En el románico lo vemos con dalmática. En forma humana, joven, imberbe, cabello largo y rubio; y a partir del siglo XV, ceñido con una diadema.

Alguna vez con alba y casullas sacerdotales.

Atributos: Dedo índice levantado en actitud de hablar; palo de mensajero; azucena en la mano; este último es su atributo personal, como también una cinta o filacteria desplegada con el texto o las primeras palabras del Ave María.

En la escena tan frecuente de la Anunciación en un principio el Angel está de pie; pero a partir del siglo XIV con más frecuencia está arrodillado y, algunas veces, como descendiendo del cielo.

Así mismo, a partir del siglo XV la azucena de Gabriel está en medio de la escena en un jarrito”⁴ (Tabla A, recuadro superior).

San Gil - Egidio: *“Ermitaño y abad. Repartió sus bienes. Peregrinó por Oriente y luego vino al sur de Francia. San Cesáreo, Obispo de Arlés, le tomó los votos y así comenzó vida de anacoreta. Más tarde el rey, que en una de las cacerías conoció al Santo, fundó un monasterio del que Gil fue su primer abad. Vivió en el siglo VII. Su fiesta: 1 de septiembre.*

Viste el hábito negro de abad benedictino con el báculo.

Atributos: Ciervo, tal vez herido y protegido por la mano del Santo. Saeta clavada en el pecho o en la mano. Dichos atributos se refieren al aludido encuentro con el rey de Francia en una cacería...”⁵ (tabla B, recuadro inferior)

Filacteria: *“Banda o cinta con inscripciones de diversa índole que se incluye como elemento decorativo en cuadros, esculturas, escudos de armas etc... Muy frecuentes en pinturas medievales.”⁶*

Texto de la filacteria de San Gabriel: *“Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum....”⁷ (tabla A, recuadro superior).*

4 Ferrando Roig, 1950: p. 121.

5 *op cit*: p. 125.

6 Enciclopedia Hispánica, 1995: p. 375.

7 Ferrando Roig, 1950: p. 283.

Diadema: *“La llevan los Arcángeles y, algunas veces, las Santas Vírgenes en vez de las coronas.”*⁸ (tabla A, recuadro superior).

Abades: *“Visten el hábito propio de su orden y sostienen en la diestra un báculo, como los obispos. En la otra mano el libro de la regla.”*⁹ (tabla B, recuadro inferior)

Báculo: *“El antiguo báculo de madera, con el extremo curvado, se fue enriqueciendo con el transcurso de los siglos hasta convertirse en un objeto de orfebrería realizado con materiales ricos, mientras que la curva del extremo se transformó en una voluta que en el período barroco se hizo más compleja. Entre esta parte y el bastón propiamente dicho se colocó un elemento intermedio llamado macolla o manzana que en la Baja Edad Media adquirió la forma de una torrecilla muy decorada, que en el período barroco desapareció o se transformó en una pequeña esfera...*

*....Este símbolo fue también concedido a los abades mitrados y a algunas abadesas, quienes lo recibían en el momento de la bendición pues no eran consagrados.”*¹⁰ (Tabla B, recuadro inferior).

Capa pluvial: *“Es uno de los ornamentos sagrados más ricos y bellos.*

*Su forma es semicircular y se coloca sobre los hombros cayendo hasta los pies. Lleva una ancha faja de tela distinta del resto, o profusamente bordada, que recorre todo el borde anterior. Se cerraba mediante un broche de orfebrería llamado “formal”.*¹¹ (tabla A, recuadro superior).

Toca: *“Paño de tela delgada, de lino o algodón blanco u ocre claro, con el que las monjas o las viudas se ceñían el rostro y la cabeza, y sobre el cual se ponían el velo”.*¹²

*“Para las desposadas y viudas, los artistas ponen especial cuidado en ponerles vestidos oscuros y tocas, con lo cual les da aspecto de monjas. En realidad, son las monjas las que visten como las viudas de otros tiempos.”*¹³ (Tabla A, recuadro inferior).

Aureola: *“El atributo más difundido, la aureola o nimbo, símbolo de valor universal, indicativo no solamente de santidad sino también de poder y de preeminencia. La palabra aureola (o auréola) procede del latín y significa “dorada” pues era el color del oro el que expresaba mejor la idea de luz, mientras que la voz nimbo, que tiene el mismo origen, se refiere al halo de nubes (nimbus)”*¹⁴.

*“...En las tablas medievales más tardías dicho atributo fue enriquecido con ornamentos en relieve o cincelados, al igual que los fondos de oro.”*¹⁵ (Tablas A y B todos los recuadros).

8 op cit: p. 279.

9 op cit: p. 14.

10 Schenone, 1992: p. 801.

11 op cit: p. 805.

12 op cit: p. 831.

13 Ferrando Roig, 1950: p. 18.

14 Schenone, 1992: p. 27.

15 op cit: p. 28.

ESTADO GENERAL DE LA OBRA

Reverso tabla A

Constituida por tres tablas verticales. Dos travesaños la atraviesan horizontalmente en la parte superior e inferior.

Bajo una gran confusión de suciedad, yeso, pastas duras (posiblemente masilla) y trozos de tela, nos encontramos con numerosos injertos de madera de distintas dimensiones; el más grande se extiende a lo largo de la tabla, en el extremo derecho y es de 5 cm de ancho. Este injerto y los más pequeños se encontraban desnivelados con respecto al plano, muchos de ellos, sueltos y superficiales. Se aprecian también innumerables clavos, originales.

Reverso tabla B

Constituida por tres tablas verticales, con tres travesaños que la cruzan horizontalmente y un travesaño vertical en el extremo izquierdo. Innumerables pequeños injertos de madera.

Ambas tablas presentaban múltiples orificios y galerías, producto de ataque de insectos xilófagos, no activos. A consecuencia de esto, la tabla B presentaba una pérdida total de soporte en el extremo superior derecho, con la consecuente pérdida de tejido pictórico. También en esta tabla nos encontramos con gran cantidad de clavos originales.

Anverso tablas A y B

Ambas tablas tienen en sus lados pilastras talladas y doradas que enmarcan las escenas religiosas.

Se detallarán más adelante los procesos utilizados en la recuperación de estos elementos en cada tabla por separado.

Anverso tabla A (foto 3)

Se recibió velada en un importante porcentaje, sobre el tallado dorado. Una gran fisura atravesaba al Arcángel, desde la parte superior de la tabla, pasando por el rostro, brazo y capa, hasta llegar al suelo. Esta fisura se encontraba resanada en algunos puntos, de manera superficial.

Se observaban importantes zonas con levantamientos de la base de preparación y capa pictórica, como consecuencia de los injertos realizados en el reverso y de los clavos originales.

Foto 3. Tabla A antes de la restauración. Se aprecian restos de papeles de velado, estucos, abrasiones, grieta y pérdida de soporte en el ángulo superior derecho.



En el extremo superior derecho, junto a la pilastra, existían zonas con pérdidas de color y de preparación, dejando tela a la vista. Posteriormente a los análisis realizados se determinó que era una tela nueva que había sido puesta junto a un injerto de dimensiones importantes. La pilastra izquierda estaba incompleta con pérdida de soporte en el extremo inferior; el extremo superior de ésta no existía.

En general, el estrato pictórico se presentaba con importantes abrasiones, faltantes, craqueladuras pequeñas y homogéneas. La superficie dorada, con múltiples abrasiones, dejaba traslucir el bol. La cornisa de madera que separa ambos recuadros en la misma tabla se encontraba también semivelada, con numerosas faltantes de oro y base de preparación e incluso pérdidas de soporte. En la unión de las pilastras con el plano de la tabla se apreciaban intervenciones de resane con una pasta blanca muy dura.

Anverso tabla B (foto 4)

Así como la tabla A se encontraba en un proceso de restauración detenido, la tabla B alcanzó a ser mayormente intervenida; no estaba velada, se encontraba notablemente abrasionada, posiblemente como resultado de una mal entendida



Foto 4. Tabla B antes de la restauración. Múltiples abrasiones, pérdida de capa pictórica, craqueladuras, grieta central y faltante de soporte. Nótese la falta de la pilastra izquierda.

“limpieza”. El color, prácticamente inexistente en varios puntos, dejaba ver la base de preparación; estas abrasiones hicieron prácticamente desaparecer el dibujo en algunas zonas, como por ejemplo: las manos de la Virgen y de San Gil y muchos elementos más, como el ánfora, el cojín, el manto y facciones de la Virgen, etc.

La decoración flamígera se encontraba muy intervenida, con faltantes importantes de oro original que fueron reintegradas con láminas doradas de otro brillo y color. También el bol estaba imitado con veladuras de color, en varias zonas.

La tabla tenía una grieta que atravesaba desde la aureola de la Virgen, pasando por el manto, siguiendo por San Gil, finalizando en el suelo.

Como dijimos anteriormente, producto de ataques de insectos xilófagos, esta tabla presentaba una zona con faltante total de soporte, con la consiguiente pérdida de imagen. Por otra parte, no existía la pilastra izquierda ni el borde superior horizontal.

Al igual que la tabla A, la capa pictórica y base de preparación presentaban levantamientos por las intervenciones y clavos desde el anverso.

TRATAMIENTO REALIZADO

Análisis de algunos materiales constitutivos de la obra

- a) *Aglutinantes en pigmentos*: Sólo se obtuvieron pequeñas muestras de pigmento de la tabla A debido a la dificultad para extraerlas por lo delgado del estrato pictórico.

El resultado fue negativo a la prueba de proteínas y reacción positiva a la prueba de óleos o ceras.¹⁶

Este dato resulta importante para aclarar que si se trata de un aglutinante al aceite, estas tablas estarían pintadas al óleo y no con temple al huevo como estaban calificadas, y sobre todo pensando en la atribución hecha a Jacomart - Reisach:

*“Jacomart, a pesar de sus estancias en Italia, está más cerca de la pintura flamenca que la italiana. Usó el procedimiento al óleo”.*¹⁷

*“La nota más sobresaliente del arte de Jacomart es su hispanismo: la corriente flamenca potencia su naturalismo y le suministra recursos técnicos, brillantez de colorido, empleo de las veladuras a óleo...”*¹⁸

*“Coincidimos con Mayer en reconocer como características del Arte de Jacomart ... una unión singular del goticismo septentrional con el renacimiento italianizado del cuatrocientos; un evidente gusto por la nueva pintura al óleo; una gran predilección por el resplandor y la pompa, por las telas y piedras preciosas....”*¹⁹

Con relación a los análisis de aglutinantes realizados sobre una muestra de pigmentos tomada de los dibujos que adornan las vestiduras del Angel Custodio, y que arrojaron resultados negativos con respecto a las proteínas y a los óleos y ceras, se podría concluir que se trata de un pigmento con un aglutinante distinto, como por ejemplo resina; observada la muestra al microscopio, ésta mostraba una granulometría distinta de los pigmentos modernos, más amasados.

Creo importante aclarar que con relación a los datos técnicos realizados en la ficha de estas tablas por Isabel Cruz y Magdalena Krebs, “se observan repintes en los motivos ornamentales que adornan los tapices que van detrás de San Miguel y de San Gil, y en las vestiduras de este Arcángel”²⁰ y en conversaciones al respecto realizadas con las profesionales, es probable que se trate de repintes muy antiguos, pero que en modo alguno justificarían desde el punto de vista de la restauración el retiro de éstos, por tratarse de una intervención agresiva, irreversible y sin bases sólidas para justificarla.

16 Laboratorio de Conservación Preventiva. CNCR.

17 De la Encina, 1951: p. 69.

18 Jiménez Placer, 1955: p. 243.

19 Ars Hispanie, 1955: p. 441.

20 Cruz y Krebs, 1992: p. 5.

- b) *Base de preparación*: El análisis realizado sobre muestra extraída de la tabla A arrojó como resultado una clarísima presencia de carbonato de calcio en la base de preparación.²¹

“Como era usual en esta parte de Europa (Países Bajos), en los siglos XV y XVI, la preparación se realizó con carbonato cálcico y cola proteica a diferencia de las españolas e italianas compuestas de sulfato cálcico”.²²

- c) *Análisis del soporte*: Se realizó un análisis microscópico de una muestra del soporte de madera de la tabla A, con el siguiente resultado: madera de *coníferas*, de la familia *Pinaceas* perteneciente a una especie del género *Pinus* de la sección *Tadea*.

Las especies más comunes de este grupo son: *Pinus Palustris* (American pitch), que es originario de Inglaterra y la zona de Florida de los Estados Unidos, *Pinus Banksiana* (Jack Pine), originario de Canadá, y *Pinus Caribaea* (Caribbean pitch, originario de Honduras, Cuba y Guatemala).²³

- d) *Análisis de fibras*: Se analizaron fibras de dos telas, una original y la que fue agregada posteriormente.

Resultados: las dos fibras analizadas eran de lino (*Linum Usitatissimum*).

En observación al microscopio se ve la fibra como un tubo largo, que tiene cada cierta distancia una especie de estrías o nódulos que lo cruzan en el contorno, lo que lo asemeja a una caña de bambú.

Para confirmar que las muestras eran de lino, se compararon con una muestra-tipo existente en el laboratorio. Fue determinante en esta comparación el lumen o canal central que presentan las fibras de lino. Este lumen se observó en las muestras bastante definido y regular en toda su extensión.

El análisis se realizó con un microscopio Zeiss con un lente *P_{LAN} 25 / 0.45*.²⁴

TRATAMIENTOS DE CONSERVACION

Reverso tablas A y B

Se trabajó el reverso de las tablas por un período prolongado de tiempo, en la extracción mecánica de una gran cantidad de pastas, yeso, cola, trozos de tela y suciedad general, para posteriormente nivelar con el plano los injertos de madera que sobresalían notablemente con respecto a éste. Los injertos superficiales que se soltaron con este procedimiento se retiraron, dejando espacios vacíos en el soporte; Así también aparecieron innumerables orificios y galerías dejadas por insectos

21 Laboratorio Conservación Preventiva, CNCR.

22 Ferreras Romero y Granja, 1997: p. 24.

23 Facultad de Ciencias Agrarias y Forestales. Dpto. de Tecnología de la Madera. Universidad de Chile.

24 Laboratorio del Departamento Textil. Museo Histórico Nacional.

xilófagos inactivos, que se encontraban tapados por pastas y yesos de diferentes durezas.

De la tabla B fue retirado un travesaño que la cruzaba por la parte del medio, encolado y apernado; bajo éste existía una importante pérdida de soporte.

Se intentó retirar los clavos originales que estaban dispuestos en ambas tablas en forma diagonal (sujetaban travesaños en cruz, no existentes actualmente), resultando imposible su retiro, ya que estaban puestos originalmente desde el anverso hacia el reverso, con la consecuente irreversibilidad de los daños causados en la base de preparación y capa pictórica.

Con este proceso se dio por terminada la etapa de limpieza de ambos soportes, consiguiendo resultados satisfactorios.

Se consolidaron ambas tablas con A.P.V.²⁵ inyectado, y se rellenaron uno a uno los orificios y galerías, con pasta de A.P.V. y aserrín de distintos tamizados. Finalmente, aquellos espacios de mayores dimensiones se rellenaron con Araldit 427; concluido lo anterior, se volvió a instalar el travesaño.

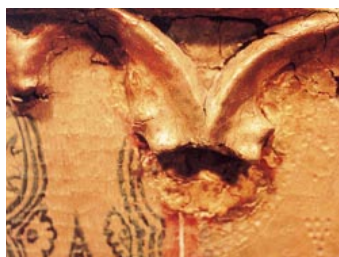


Foto 5. Decoración tallada como se veía antes de la restauración. (Dorado puesto directamente en el soporte.)



Foto 6. Durante la restauración, se rehizo el volumen faltante y posteriormente se estucó.



Foto 7. Reintegración del color del volumen, a través de la selección de color “efecto oro”.

Anverso tablas A y B

Con bastante dificultad y usando compresas húmedas y pinzas se retiraron los velados que permanecieron por muchos años sobre las decoraciones talladas y doradas; una vez retirado todo el papel, se trabajó observando larga y detenidamente a través de la lupa binocular, lo que permitió constatar la presencia de múltiples intervenciones que distorsionaban y en muchos casos sobrepasaban el original.

Dado el altísimo porcentaje de estos procedimientos en las zonas doradas, el criterio utilizado fue el de retirar aquellas intervenciones que eran francamente molestas y que interrumpían la lectura de la obra, adecuando aquellas que así lo permitían (fotos 5, 6 y 7).

Lo que necesariamente hubo que retirar, fueron varios resanes hechos con una pasta blanca durísima, que estaban completamente desnivelados con respecto a la capa pictórica y que rebasaban sin consideración alguna, por sobre el original; concretamente, en el extremo superior izquierdo de la tabla A donde se encontraba un injerto por la parte posterior; al retirar este resane nos encontramos con una tela nueva, bastante más gruesa que la original.

Este procedimiento se repitió prácticamente a lo largo de todos los vértices entre las pilastras laterales y el plano.

En la tabla B, los resanes anteriormente efectuados, entre la pilastra derecha y el plano, fueron realizados con una pasta roja elástica, y sobre ésta, una lámina dorada, que nada tenía que ver con la continuidad de la imagen.

25 Acetato de polivinilo.

Así mismo existía un resane prominente en la zona de las patas del ciervo, claramente repintado (fotos 8, 9 y 10).

Todos estos resanes, anteriormente descritos, fueron retirados mecánicamente, resanados nuevamente con cola y yeso y rebajados al nivel de la capa pictórica.

Se efectuó una consolidación de la base de preparación y del estrato de color en aquellas zonas donde se encontraba levantada por la presencia de clavos o injertos desde el reverso; se consiguió su consolidación y en algunos puntos se logró nivelar con el plano.

Las grietas que atravesaban ambas tablas se limpiaron con bisturí, y con la ayuda de la lupa binocular se introdujo Araldit 427 hasta un nivel anterior a la base de preparación, para luego resanar con cola y yeso a nivel del estrato de color (Fotos 11 y 12).

Se hicieron algunos injertos de madera en los tallados y se reubicaron pequeños trozos del mismo tallado que se encontraban encolados y desfasados con respecto al volumen de la talla.

La limpieza de las tablas se realizó utilizando solventes y limpieza mecánica.



Foto 8. Repinte sobre estuco desnivelado, en las patas del ciervo.



Foto 9. Retiro y posterior resane del estuco y repinte anterior.



Foto 10. Durante el proceso de reintegración de color, efectuado con acuarela.

Foto 11. Detalle, durante la restauración.

Foto 12. Detalle, finalizada la restauración.



Concluidos los tratamientos mencionados se pensó cómo solucionar las estructuras faltantes en ambas tablas y basándose en lo que existía se obtuvo el siguiente resultado:

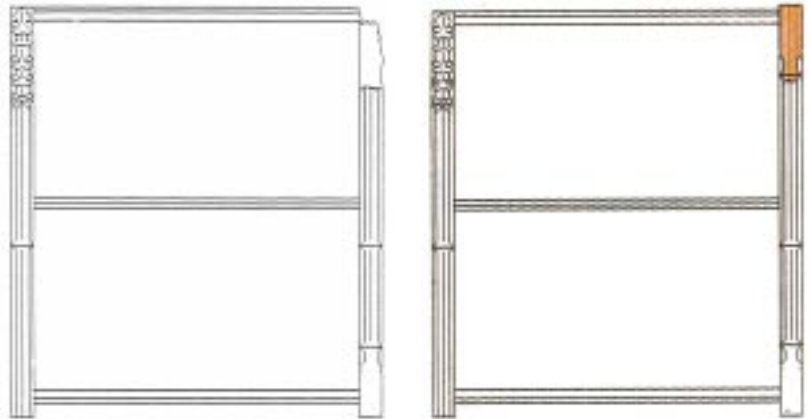


Tabla A: se hizo un injerto en el faltante del extremo inferior de la pilastra y en el extremo superior; como lo que faltaba coincidía exactamente en altura y ancho con la parte inferior de la pilastra se repitió este módulo y se instaló invertido dándole así una terminación coherente.

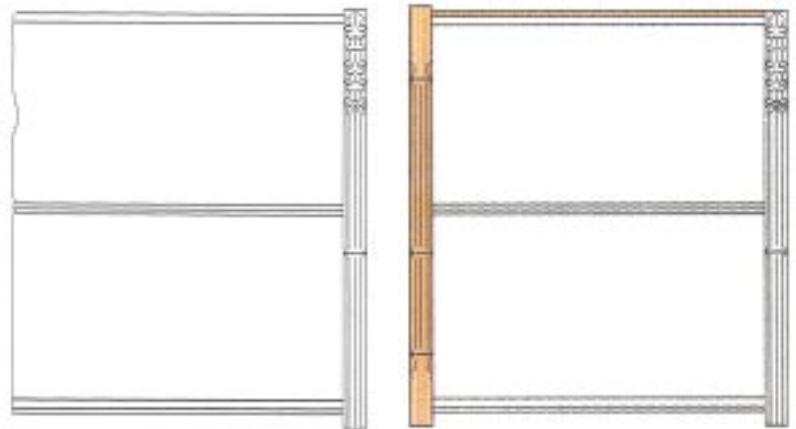


Tabla B: en esta tabla hubo que resanar el faltante de soporte que involucraba una parte de la imagen, luego se fijó un listón de madera y sobre éste se armó una nueva pilastra que se talló igual en forma y dimensiones a la pilastra de la tabla A. También se fijó una pieza de madera en el borde superior horizontal, quedando así hermanadas ambas tablas.

Los tallados y maderas agregadas se hicieron en raulí y luego se le dieron varios estratos de cola y yeso. (foto13)



Foto 13. Piezas de raulí talladas, con las que se reconstruyó la pilastra faltante en la tabla B.

TRATAMIENTOS DE RESTAURACION

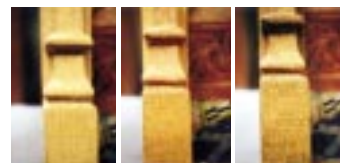
El rescate del tejido pictórico, su valorización estético-histórica y la presentación final, se dividieron en dos etapas.

- a) La reintegración de color de la imagen, que se realizó con el método de la selección cromática, mediante “rigatino”, con acuarela (fotos 14 y 15).



Foto 14. Detalle, durante la restauración.

Foto 15. Detalle, finalizada la restauración.



- b) La reintegración de las zonas doradas y de los elementos agregados (pilastras). En vista de la dimensión de las áreas a reintegrar en este punto y dado que se trataba de elementos nuevos y agregados a la obra, se consideró la posibilidad de reintegrarlos con oro u otro material; por otra parte, aun teniendo estas características, ellos no tenían el peso ni la función de “enmarcar” la obra, sino la de ser parte constituyente e integral de ésta. Sin estos elementos la obra habría quedado mutilada y su lectura habría sido parcial.

Por esto se decidió reintegrar con el método llamado “selección efecto oro”, con lo que se logró unir cada una de las zonas de oro original alcanzando un tejido homogéneo, donde se puede leer la obra en su totalidad y a la vez distinguir la intervención realizada, sin que ésta sea ni competitiva, ni imitativa, ni falsificante.

Se usó acuarela en tres estratos como corresponde para este efecto; es decir, amarillo, que es el color que define al oro; rojo, para las modulaciones que produce el bol y verde, que da la transparencia y vibración del oro (fotos 16 y 17).

Estos tres colores fueron yuxtapuestos con el sistema “rigatino” y siguiendo la dirección que el original indicaba; vertical en aquellas zonas como una pilastra; horizontal, en la cornisa que divide los recuadros; curvo en las zonas de los tallados etc., logrando la apariencia y vibración del oro original.

Finalmente, para su protección, se dieron tres estratos de barniz.

Foto 16. Proceso de reintegración de color, realizado con acuarela y “rigatino”, a través del método selección efecto oro.

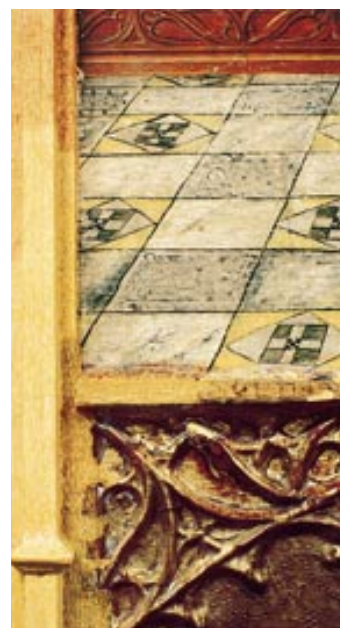


Foto 17. Pilastra con las diferentes etapas de reintegración de color.

CONCLUSIONES

Por la importancia de esta obra, única en nuestro país, por su belleza y grado de deterioro en que se encontraba, podemos concluir que fue una gran experiencia trabajar en ella, estimulando una investigación más detenida de sus características materiales, iconográficas, históricas y estéticas.

Desde el punto de vista teórico, se trabajó bajo la guía y metodología expuesta por U. Baldini en su “Teoria del Restauro e Unitá di Metodologia”, coincidiendo absolutamente con sus planteamientos.

En lo que se refiere a los análisis realizados, se consiguieron datos que servirán para comenzar a sistematizarlos en trabajos venideros.

Sin duda, quedaron problemas sin resolver, como una solución para los soportes y su estabilización en el tiempo (por ej: engatillado), y otros como radiografías, fotografías profesionales, etc. Todos problemas concretos de nuestra realidad, pero no por esto insuperables.

Colaboraron en esta restauración: Carolina Ossa I. y Yuki Yamamoto C.

BIBLIOGRAFIA

- ARS HISPANIE. *Historia Universal del Arte Hispánico*. Plus Ultra, 1955. Vol. 9. 420 p.
- BALDINI, U. *Teoría del Restauro*. Firenze: Nardini Editore, 1981. Vol. 1 y 2. 329p.
- CAMÓN AZNAR, J. *Summa Artis*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1966. Vol 22. p. 75.
- CASAZZA, O. *Il Restauro Pittorico*. Firenze: Nardini Editore, 1981. 157 p.
- CRUZ, I. y KREBS M. *Proyecto de investigación de las colecciones de la pintura extranjera de Museo Nacional de Bellas Artes*. Santiago. Centro Nacional de Conservación y Restauración, 1992. 7 carpetas.
- DE LA ENCINA, J. *La Pintura Española*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951. 255 p.
- ENCICLOPEDIA HISPÁNICA. *Micropedia e Indice*. Vol. 1, 1995. 500 p.
- FERRANDO ROIG, J., PBRO. *Iconografía de los Santos*. Barcelona: Ediciones Omega, 1950. 295 p.
- FERRERAS ROMERO, G.y GRANJA, R.M. San Benito con los caballeros de Alfaro y Bravo de Lagunas y Virgen anunciada. (Grisalla): Jan Van Hemessen “Investigación y tratamiento”. *PH Boletín*, Nº 20, 1997. pp. 20-31.

JIMÉNEZ PLACER, F. *Historia del Arte Español*. Barcelona: Labor S.A., 1955. Vol. 1, 516 p.

PÉREZ- SÁNCHEZ, A. E. Pintura Española en el Museo de Santiago de Chile. *Revista de Arte Goya*, Nº 241-242, 1994. pp. 2-13.

SCHENONE, H. *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos*. Buenos Aires, Argentina. Fundación Tarea, 1992. Vol. 1 y 2. 841 p.

TURNER, J. (ed). *The Dictionary or Art*. New York, U.S.A., 1996. Vol. 16, p. 911.

Fotógrafa: Ana María Lucchini Dell'Oro
(Años 1998-1999)

