

“La Visitación” de Fray Guillermo Butler: tratamiento de conservación y restauración

Alejandro Bustillo Martín y Herrera
Silvina Moyano Moyano
Ana Canakis Vassiliadis

RESUMEN

En agosto de 1999, a pedido de la Comisión Pro-Restauración de la Catedral de Villa María, provincia de Córdoba (Argentina), integrantes del Taller Escuela de Restauración “Domingo Biffarella” observaron ocho pinturas sobre tela, de aproximadamente 1,95 m x 4,40 m, que decoran la nave central. Luego de evaluar su estado de conservación y determinar las causas principales de los deterioros registrados, hicieron una propuesta de intervención que fue aceptada por los responsables de la conservación de la catedral.

Entre junio del 2000 y julio del 2001 una de las telas, pintada en 1929 en París y encolada a la pared a aprox. 6,50 metros de altura, previa documentación de su estado de conservación, fue velada, desprendida y enrollada en un cilindro de madera por dos restauradores y dos aprendices, para su traslado al Museo Municipal de Bellas Artes “Dr. Genaro Pérez”, donde funciona el taller. En el mismo, fue intervenida por dos restauradores y siete aprendices. La tela se montó en un soporte rígido de madera. Se consolidaron los recubrimientos, removieron suciedad superficial y repintes alterados, estucó, retocó y barnizó. Finalmente se trasladó y colocó en su lugar de origen. En el presente trabajo se describen procesos y materiales utilizados en la intervención y se comentan resultados.

Palabras claves: restauración, pintura mural, temple, óleo, iconografía religiosa, simbolismo, *marouflage*.

ABSTRACT

In August 1999, at the request of the Comisión Pro-Restauración of Villa María Cathedral, from Córdoba, Argentina, members of the Restoration School Workshop “Domingo Biffarella” examined eight paintings on canvas, of approximately 1.95 m x 4.40 m, which decorate the central nave. After evaluating their conservation condition and determining the main causes of the recorded damages, they proposed an intervention which was accepted by the ones in charge of the cathedral’s conservation.

Between June 2000 and July 2001, one of the canvas —painted in Paris in 1929 and adhered to the wall at approximately 6.50 meters high— after documentation of its conservation condition, was faced, removed from the wall and rolled up on a wooden cylinder by two conservators and two apprentices, for its transportation to the Municipal Fine Arts Museum “Dr. Genaro Pérez”. Once at the museum’s workshop, it was treated by two conservators and seven apprentices. The canvas was mounted on a rigid wooden support. The gesso and the paint layers were consolidated, the superficial grime and the retouching were removed, the canvas was filled, and the paint layer was retouched and varnished. Finally, the painting was moved and placed on its original location.

This paper describes processes and materials used in the intervention and discusses the results.

Key words: restoration, wall painting, tempera painting, oil painting, religious iconography, symbolism, *marouflage*, 20th century.

Alejandro Bustillo Martín y Herrera, Estudió medicina (ciclo básico en U. del Salvador), bellas artes (escuelas nacionales) y restauración (J. Corradini 1983-1985). Restaurador del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de 1977 al 1987, de la Fundación TAREA. Desde 1998 dirige el Taller Escuela que funciona en el Museo “Dr. Genaro Pérez” de Córdoba, Argentina.

Silvina Moyano Moyano, Licenciada en Pintura en la Universidad Nacional de Córdoba, trabajó 5 años en talleres privados de restauración en Italia. Egresada del Taller Escuela del Museo Genaro Pérez en 1998 y desde 1999 ocupa el cargo de Jefa del mismo.

Ana Canakis Vassiliadis, Licenciada en Historia del Arte. Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA). Curadora independiente.

FRAY GUILLERMO BUTLER

Juan Butler nace en Córdoba el 14 de diciembre de 1880. De padre irlandés y madre italiana, en 1896 ingresa en la Orden de Predicadores de Santo Domingo de Guzmán, adoptando en dicha oportunidad el nombre de Guillermo.

Poco después comienza a estudiar pintura con Honorio Mossi y más tarde con Emilio Caraffa. En 1907 se ordena sacerdote. La religión y el arte fueron dos constantes en la vida de Fray Guillermo Butler, quien viaja a Europa para estudiar derecho canónico, pero aprovecha su permanencia en el viejo continente para visitar museos y estudiar pintura en la Academia de Bellas Artes de Florencia.

En 1911 obtiene una beca del Congreso de la Nación para estudiar pintura en París en la academia de Lucien y Desiré Lucas; como consecuencia, en su obra se percibe la influencia de los artistas del neoimpresionismo, Seurat y Signac.

En 1915 vuelve a Buenos Aires y expone sus trabajos, tanto en galerías privadas como en el Salón Nacional, donde en 1925 obtiene el Primer Premio.

Continúa viajando y exponiendo, pero también participa de otros proyectos como la fundación de la Academia Nacional de Bellas Artes en el año 1936 y la creación de la Escuela de Arte Cristiano, más tarde Academia de Bellas Artes Beato Angélico, en el año 1939.

Entre sus trabajos religiosos se destaca el conjunto dedicado a la Virgen María realizado para la Catedral de Villa María.

Muere en Buenos Aires, el 17 de julio de 1961.

ANALISIS FORMAL-ICONOGRAFICO DE LA OBRA

En una de las ocho telas que integran el conjunto consagrado a la Virgen María, Fray Guillermo Butler representa la visitación de Isabel, episodio que se menciona en el Evangelio canónico de San Lucas y en el Protoevangelio o también Apócrifo de Natividad, de Santiago.

En aquellos días se puso María en camino y con presteza fue a la montaña, a una ciudad de Judá, y entró en casa de Zacarías y saludó a Isabel. Así que oyó Isabel el saludo de María, saltó el niño en su seno, e Isabel se llenó del Espíritu Santo, y clamó con fuerte voz: Bendita tú entre las mujeres y bendito el fruto de tu vientre!

(San Lucas 1, 39-43)

En un paisaje serrano, que recuerda otros que también pintara Butler, se distribuyen armónicamente las tres figuras (Santa Isabel, la Virgen y San José),

formando un triángulo. Uno de los vértices está ocupado por María, destacada, no sólo por ser eje de la composición, sino por la actitud y el color, símbolo de pureza, de sus vestimentas.

Isabel, dando la espalda al espectador y con los brazos abiertos, parece acercarse para abrazar a María, mientras San José, cuya presencia no surge de la descripción del libro sagrado, participa de la escena, después de haber acompañado en el largo viaje a la madre de Jesús. A la izquierda, una construcción sencilla indica que el encuentro tuvo lugar muy cerca, no dentro de la casa de Isabel y Zacarías, como dice el autor del texto.

Desde el punto de vista del tratamiento plástico que Butler da a la superficie de la tela, se constatan diversas influencias, que responden seguramente a la amplia formación del artista.

Las figuras claramente delineadas, incorpóreas y con escaso desarrollo espacial remiten al cuatrocientos florentino, en especial a Fra Angélico; sin embargo, tanto el uso del color como el trabajo de los pliegues y de las carnaciones es muy diferente, no presentando en el caso de nuestro pintor ni la calidad ni la belleza del arte del maestro renacentista.

Por otra parte, en la simplificación de las formas, en la atemporalidad de la atmósfera y en el empleo simbólico de las diversas tonalidades, se acerca al francés Maurice Denis, con quien se sabe tuvo algún contacto estando Butler en París.

A modo de conclusión, se pueden rescatar valores tales como espiritualidad y honestidad, en la decisión de tratar temas de larga tradición en la historia del arte occidental; sin menospreciar la existencia de valores plásticos, como los que podemos descubrir en el tratamiento del paisaje, donde se verifica lo aprendido en Francia de los maestros del neoimpresionismo.

Esta versión de la visita de la Virgen a su prima Isabel tiene un sentido que va más allá de lo visto y aprendido, porque se conecta con una forma de sentir y de pensar el mundo del espíritu.

EXAMENES PRELIMINARES Y DIAGNOSTICO (AÑO 1999)

El 27 de agosto se hizo la primera inspección. Desde el nivel del piso pudo observarse cierta correspondencia de agrietados de las paredes con oscurecimientos y deterioros en las pinturas y unas manchas que eran atribuidas a hongos.

Con la ayuda de una escalera se pudieron identificar las manchas con repintes y los oscurecimientos, que seguían a las grietas del muro, con un agrietado



Dibujo 1: Nave principal con los nichos donde van las ocho telas con escenas de la Vida de la Virgen.

más denso de la pintura. Los movimientos y falta de cohesión de la pared produjeron desprendimientos de la tela que al quedar suelta permitió un mayor agrietamiento de los recubrimientos. Estos desprendimientos de la tela se registraron en muchos otros puntos en toda la superficie, lo que reveló una falla en la técnica de adhesión a la pared confirmada al remover el ángulo inferior derecho de la primera pintura de la serie.

Las grietas degeneraron en desprendimientos de la capa pictórica y éstos en mermas, lo que a su vez motivó los repintes que constituyen el problema más visible que presentaban las obras antes de la intervención. El grado de extensión de los mismos variaba según los casos.



Foto 1: Toma general antes de la intervención. Pueden apreciarse los repintes alterados.

Llamó la atención en el primer contacto con las obras el carácter magro de su materia, lo que indujo a suponer que podría tratarse de un temple graso u óleo magro. Tal acabado tendría una intencionalidad estética. El hecho de que muchas obras del autor fueran realizadas al temple y que Maurice Denis, según A. Lothe, fuera el que “le transmitió los secretos de la decoración mural” son datos que avalan esta suposición¹. También es sugerente el que aportara un alumno de Puvis de Chavannes (a su vez influencia de M. Denis)..., acerca de la forma en que su maestro mateaba los colores al óleo extrayéndoles el aceite excedente². El tema de la técnica original requiere una investigación más detenida en el futuro, no obstante conservar ese aspecto superficial es uno de los objetivos de la intervención y constituye un problema a resolver a la hora de consolidar o proteger la pintura. También se registraron zonas alteradas en su aspecto óptico (pasmado), posiblemente debido a la acción de los álcalis del muro o condiciones ambientales poco apropiadas sobre una materia relativamente pobre en médium.

1 Taquini, 1980: p. 2.

2 Cfr. Pocobene, 1995: p. 84 - 86.

PROPUESTA DE TRATAMIENTO

El problema principal, origen de muchos otros deterioros, se detectó una vez que pudo observarse de cerca la obra. Lo constituían los extensos desprendimientos de la tela del muro. La facilidad del desprendimiento de un ángulo y la verificación de la falta de cohesión del revoque subyacente, decidieron la remoción de la tela del muro.

Esto implica tres problemas a resolver:

- Consolidación y protección de los recubrimientos
- Desprendimiento de la tela de la pared
- Adhesión de la tela a un nuevo soporte rígido.

La elección del método y materiales es lo que trataremos de resumir.

La **consolidación** debía realizarse *in situ* juntamente con la protección de los recubrimientos para soportar las tensiones del desprendimiento.

Se decidió hacer pruebas sobre la obra con Paraloid B72 y coleta, solos y combinados buscando la mejor adhesión y remoción del velado alterando lo menos posible el aspecto superficial de la pintura.

El **desprendimiento de la tela del muro** requiere ejercer tensiones que si no se controlan adecuadamente pueden producir distintos daños en el soporte y los recubrimientos. Se optó por utilizar un cilindro de un diámetro suficientemente grande como para evitar el desprendimiento de la pintura enrollada "hacia adentro" y del largo de la obra para poderlo desplazar verticalmente, lo que permite un mejor control del mismo³. El mismo cilindro funciona como soporte provisorio de la obra para su traslado y manipulación durante el tratamiento.

El nuevo soporte definitivo debe combinar rigidez, estabilidad de forma y tamaño y un peso relativamente pequeño. Por distintas razones se decidió realizarlo en madera hueca al igual que el cilindro. En el caso del panel la madera elegida fue el guatambú, en tanto que para el cilindro se usó una terciada de pino.

La **adhesión de la tela al nuevo soporte** debe ser suficientemente estable y reversible, lo que en este caso plantea algunos problemas por el difícil acceso al adhesivo por el reverso. Después de consultar alguna bibliografía se optó por el modelo experimentado por un colega conocido, el cual brindó mucha información y ejemplos concretos de pruebas^{4, 5}. Se reemplazó el aluminio por terciada de guatambú y parte del adhesivo acrílico por dispersión acrílica Lascaux 498 Xn. Para garantizar la reversibilidad sin exponer el original a tensiones durante un eventual despegue, se interpuso una tela de fibra de vidrio entre la tela original y el panel. Para aumentar la superficie de adhesión y optimizar la misma se intercaló

3 Cfr. Mora y Philippot, 1999: p. 279-309.

4 Ibid.

5 Cfr. Pomerantz, 1984: p. 14-22.

una capa de *friselina* de poliéster entre la madera y la fibra de vidrio. Para impregnar la madera y adherir la *friselina* se usó una solución de Paraloid B66. Para adherir la fibra de vidrio se usó dispersión acrílica Lascaux 498 Xn y para adherir la original se eligió Beva 371.

De este laminado compuesto se hicieron varias pruebas en tablitas de 20 x 20 cm hasta que se consiguió un resultado satisfactorio que fue aplicado con algunas variantes en el original.

El método elegido para adherir la tela original al panel previamente cubierto por los estratos intermedios fue el vacío entre el panel y la tela original, obtenido por la bomba separada de la mesa térmica y dando el calor manualmente con planchas eléctricas⁶.



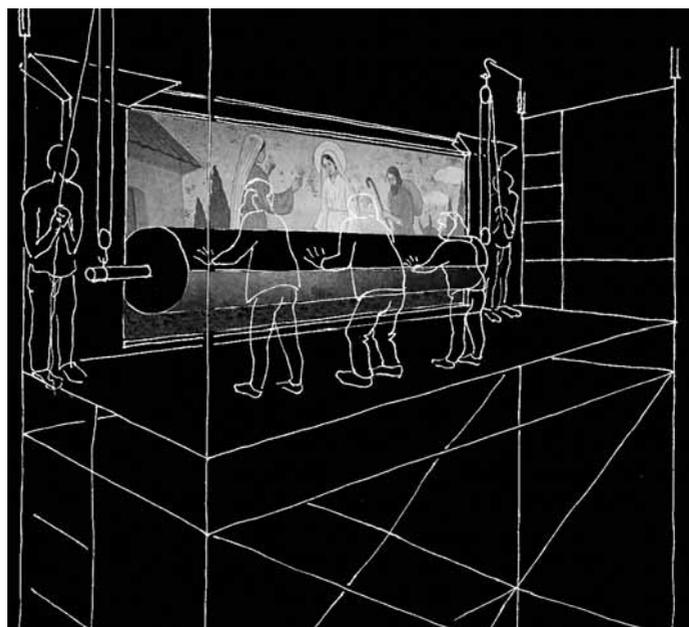
Foto 2: Pruebas de consolidación:
c: coleta; p: paraloid B72 al 5%.

Dibujo 2: Disposición de las poleas y el cilindro para el despegado de la tela de la pared.

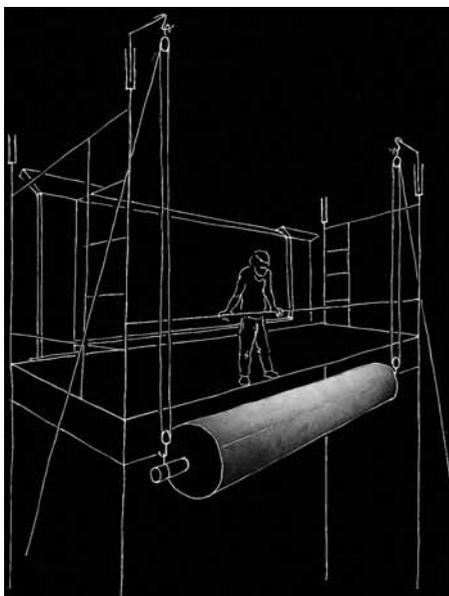
INTERVENCION *IN SITU* (AÑO 2000)

Durante el primer fin de semana de junio cuatro integrantes del taller llevaron a cabo el desmontaje de la obra de la pared y su acondicionamiento para el transporte al taller. Técnicos locales colaboraron en la resolución de diversos problemas, como armado de poleas, andamios, etc.

Una vez en el andamio, se documentó en forma escrita y fotográfica, se tomaron muestras para análisis microscópico, se hicieron pruebas de limpieza y de consolidación con Paraloid B72 y coleta, solos y combinados, en distintas diluciones. Se removieron las varillas marginales clavadas en la pared. Se decidió velar toda la superficie con coleta y papel japonés (Kozo de 16 gr/m²).



6 Cfr. Berger, 1965: p. 142-146.



Dibujo 3: Disposición de las poleas para el descenso del cilindro con la tela desprendida.

Foto 3: Disposición del cilindro con la tela en el camión que lo transportaría al taller.

Al día siguiente se removieron las tachuelas marginales con excepción de las que fijaban el borde superior de la tela a la pared. Se desprendió la tela de la pared por su parte inferior (aprox. la tercera parte de su superficie). Se alineó el cilindro de 60 cm de diámetro, sostenido por aparejos pendientes de las columnas del lado de la pared del andamio y se ensayó su desplazamiento vertical entre las dos pilastras que flanquean la pintura. Luego se engrapó el borde inferior al cilindro y se procedió al desprendimiento del resto de la tela, avanzando coordinadamente (dos aparejos laterales y tres restauradores empujando el cilindro contra la pared) de a 8 cm por vez. Una vez desprendida y enrollada la tela se bajó del andamio con el mismo juego de aparejos colocados en las columnas del andamio que daban al pasillo central. Se envolvió con cartón corrugado y film de polietileno y se cargó en el camión que lo transportaría al taller en la ciudad de Córdoba.



Foto 4: Desembalaje de la obra en el taller.



Foto 5: Remoción de los restos de revoque del reverso de la tela.

INTERVENCION EN EL TALLER (AÑOS 2000-2001)

Una vez en el taller se desembaló y extendió sobre una mesa que lo rebasaba unos 25 cm por lado. Se verificó por reverso la presencia de una gruesa capa de cola animal que no había impregnado la tela original que estaba "pelada" en varios puntos (ampollas), mientras que en otros traía adheridas partes del revoque (partículas gruesas de arena y mica). También se registraron inscripciones originales en grafito. Se limpió en forma mecánica. Y a continuación se removió el velado con humedad y mecánicamente.



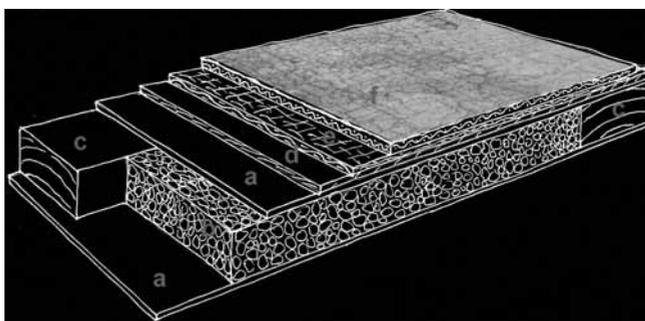
Foto 6: Remoción del velado.

Preparación del panel

El panel se encargó a un fabricante de puertas placa dándole especificaciones en cuanto a dimensiones, estabilidad dimensional, rigidez y peso. Se hizo con una estructura de pino en tres módulos con uniones verticales, con relleno de telgopor y tapas de terciada de guatambú, adheridas en caliente con *cascamite* (adhesivo termoendurecible) a los bastidores.



Foto 7: Aplicación de Beva a rodillo.



Dibujo 4: Conformación del panel para recibir la tela original.

Se terminó de alisar superficialmente en el taller. Se le impregnó el reverso con cera (para protegerlo de la eventual humedad de la pared. Y por el anverso se le aplicaron sucesivamente los siguientes materiales tendientes a garantizar la reversibilidad y estabilidad: friselina de poliéster adherida con Paraloid B66, tela de fibra de vidrio adherida e impregnada con dispersión acrílica Lascaux 498 Xn, y finalmente Beva 371 aplicada a rodillo (menos diluida que en las pruebas). Se dejó secar 24 horas después de cada capa excepto el Beva que estuvo varios días antes de recibir la tela original.

Adhesión de la tela al panel

Antes de presentar la tela en el panel se la veló, para corregir deformaciones, con papel Kraft y engrudo.



Foto 8: Conexión de la bomba al tablero.

Simultáneamente se extrajo la bomba de vacío de la mesa térmica y se la montó junto al panel de control (vacuómetro y control de la válvula) en una mesita con ruedas. Se hicieron pruebas de vacío con una membrana de Dartek, un embudo en el extremo de la manguera de la bomba y distintos materiales de conducción. Con la ayuda del cilindro se trasladó la tela al panel preparado y se conectó a la bomba aplicando el embudo en el centro del canto del cabezal inferior; se rodeó todo el perímetro con doble pasada de una correa de cortina de nylon (de medio cm de diámetro), se cubrió con una membrana de Dartek y se hizo el vacío a 600 mb



Foto 9: La obra adherida al tablero por la acción del vacío.

en el manómetro que llegó en forma pareja a todos los sectores del cuadro. Se planchó con cuatro planchas manuales (aprox. 68°C- 73°C) simultáneamente, partiendo del centro y hacia las puntas con el auxilio de dos tablones que se fueron alejando simétricamente. Salvo cierta dificultad en un área del cuadrante inferior derecho, en el que hubo que insistir con las planchas para reducir ampollas, el resultado fue satisfactorio.



Foto 10: Planchado manual con vacío.

Limpeza superficial y remoción de repintes alterados

Se removieron suciedad superficial y restos de cola con saliva y la mezcla azeótropa metiletilcetona-agua, lo que en partes provocaba desprendimientos de pintura que se fueron reconsolidando a medida que se avanzaba en la remoción. La remoción de repintes fue sumamente dificultosa debido a la dureza de los mismos insensibles a los solventes orgánicos y la poca cohesión de la pintura original. Se preparó un reactivo especial con pequeño porcentaje de ácido fórmico, y se complementó mecánicamente con bisturí⁷.



Foto 11: Durante la remoción de suciedad superficial.

Falla de la adhesión del soporte, remoción y readhesión

Durante la limpieza, que duró varios meses, se pudieron observar incipientes desprendimientos de la tela del panel formando ampollas que intentaron readherirse con plancha (calor y presión) y en algún caso haciendo difundir solventes, pero las ampollas volvían a aparecer a medida que pasaban los días. Por lo tanto se decidió remover la tela original del panel en forma completa.



Foto 12: Durante la remoción de un repinte

Durante esta operación se pudo verificar que la falla era cohesiva a nivel de la dispersión acrílica (498) sobre la fibra de vidrio. Se supone que la falla se

7 Cfr. Masschelein Kleiner, 1981: p. 121

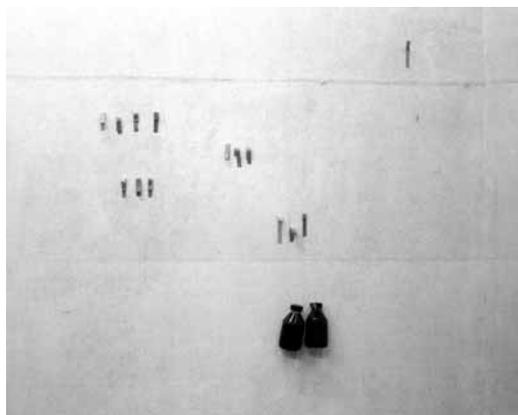
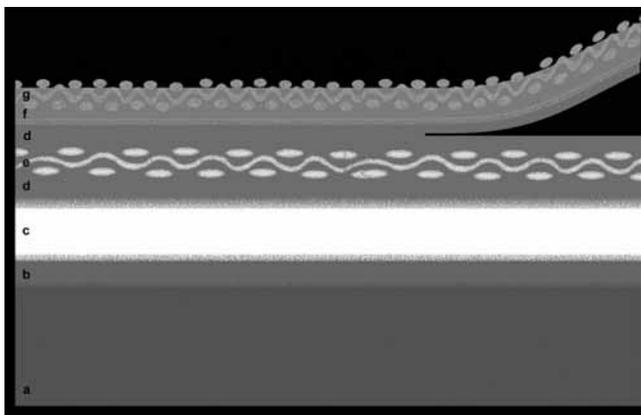


Foto 13: Pruebas de adhesión al tablero.



Dibujo 5: Localización de la falla de la adhesión.

debió al tiempo de secado insuficiente o un exceso del adhesivo (aplicado en forma diferente a la de las pruebas). Al aplicar aire caliente se pudo separar bastante limpiamente la tela original del Beva. Luego se removieron con bisturí los restos de Beva y 498 hasta llegar a la tela de fibra de vidrio.

Esta falla motivó una nueva serie de **pruebas de adhesión** combinando distintos solventes (acetona/metil etil cetona/xilenos de distinta pureza/tricloroetano) para la remoción de restos de adhesivo con formas diferentes de aplicar el Beva (una o dos capas de Beva Film o en solución sobre una u otra superficie de adhesión, y secado previo de 24 o 48 hrs) y midiendo la fuerza de adhesión con una prueba de "pelado" (400 gr/cm) según parámetros establecidos por A. H. Hedley y A. Phenix⁸.

Se eligió la combinación: limpieza de residuos en fibra de vidrio con: acetona y el adhesivo Beva Film en una capa (48 hrs de secado) para la tela de lino y Beva Solución para la fibra de vidrio (48hrs de secado). El primero se aplicó al reverso de la tela original con plancha y el segundo diluido al 37% se aplicó a pincel sobre la tela de fibra de vidrio y se lo dejó secar otro tanto. Luego se presentó la tela en el tablero y se le aplicó vacío pero esta vez la conducción no era tan buena por el colapsado parcial de los hilos de la tela original y por lo tanto hubo que aplicarlo por tercios: centro primero y luego los laterales, de a uno por vez, con la toma del vacío en tres puntos diferentes (centros de cabezal inferior y largueros). Luego de planchar se verificó un resultado satisfactorio definitivo.

Reintegración de color

Se estucó con tiza y coleta y retocó por puntos con pigmentos en polvo ligados con Paraloid B72.

Se barnizó con la misma resina acrílica diluida en tolueno/xileno al 5% y con pistola de barnizar (una suave película).

8 Cfr. Remba, 2000: p. 607.

MONTAJE DEFINITIVO (AÑO 2001)

Se aplicaron manijas provisorias de madera atornilladas en el canto del panel, a media altura de sendos largueros para su manipuleo.

Con la participación de todo el taller y personal del museo, se trasladó la obra ya montada en el panel hacia una sala en la planta baja del museo. El descenso se realizó por medio de poleas por el gran hueco de la escalera del hall de entrada. Se instruyó previamente a los participantes, a quienes se les confiaron funciones precisas, con dibujos y simulacros en el taller.

Una vez acondicionada en la sala, fue presentada al público y los responsables de la obra. Luego se embaló para su traslado a la Catedral donde fue presentada a la feligresía primero y luego colocada en su lugar definitivo por un equipo dirigido por el ingeniero R. Soria en presencia de los restauradores responsables. Se había sugerido cavar la pared para embutir el panel al nivel de la misma, pero los arquitectos locales resolvieron aplicar otra solución por medio de un pie y una cornisa falsa.



Foto 14: Durante el retoque. Puede observarse una manija para el manipuleo de la obra dentro del museo.



Foto 15: Toma general después de la intervención, antes de colocarla en su lugar definitivo.

Pruebas adhesión "La Visitación"

No. Prueba	Solv.limp./FV	modo adhes./FV	modo adhes./lino	fecha	resultado
A0	nada		BF	junio 7. 01	bueno
A1	acetona		BF		bueno
A2	acetona		BS		regular
A2b	acetona	BF	BS		bueno
A3	MEK		BF		bueno
A4	MEK		BS		bueno
A5	MEK	BF	BS		bueno
A6	Tricloroetano		BF		bueno
A7	Tricloroetano		BS		malo
A8	Tricloroetano	BF	BS		bueno
B1	acetona		BF		bueno
B2	acetona		BS		malo
B3	acetona	BF	BS		bueno
B4	MEK		BF		bueno
B5	MEK		BS		malo
B6	MEK	BF	BS		bueno
B7	Tricloroetano		BF		bueno
B8	Tricloroetano		BS		malo
B9	Tricloroetano	BF	BS		bueno
C1	acetona		BF		bueno
C2	acetona		BS		bueno
C3	acetona	BF	BS		bueno
D1	MEK		BF		bueno
D2	MEK		BS		bueno
D3	MEK	BF	BS		bueno
E1	Tricloroetano		BF		bueno
E2	Tricloroetano		BS		malo
E3	Tricloroetano	BF	BS		bueno
F1	Xileno		BF		bueno
F2	Xileno		BS		malo
F3	Xileno	BF	BS		regular
H1	acetona		BF	junio 12-13.01	bueno
H2	acetona		BS	(24 hs)	regular
H3	acetona	BS	BS		bueno-
H4	acetona	BS	BF		muy bueno
H5	acetona	BS	BS		bueno
I1	MEK		BF		bueno
I2	MEK		BS		regular
I3	MEK	BS	BS		bueno-
I4	MEK	BS	BF		bueno
I5	MEK	BS	BS		

No. Prueba	Solv.limp./FV	modo adhes./FV	modo adhes./lino	fecha	resultado
J1	Tricloroetano		BF		bueno
J2	Tricloroetano		BS		malo
J3	Tricloroetano	BS	BS		bueno
J4	Tricloroetano	BS	BF		bueno
J5	Tricloroetano	BS	BS		bueno
K1	Xileno Cicarel.		BF		regular
K2	Xileno Cicarel.		BS		malo
K3	Xileno Cicarel.	BS	BS		regular
K4	Xileno Cicarel.	BS	BF		bueno
K5	Xileno Cicarel.	BS	BS		bueno

FV: tela de fibra de vidrio

BF: Beva Film

BS: Beva Solución.

Bueno: la tira resiste la p 400 gramos por lo menos 48 horas.

Regular: experimenta algún despegue (milímetros)

Malo: se desprende totalmente

Muy bueno: resiste más de los 400 gramos (fuerza ejercida con la mano...)

AGRADECIMIENTOS

Al equipo de restauradores aprendices del Taller: Claudia Altamirano, Erica Almirón, Felicitas Asbert, Raúl Albarracín, Eugenia Lardizábal y Mirta Ribaudó,

Al Sr. R.Chicco (en memoria) y miembros de la Comisión Pro-Restauración de la Catedral de Villa María por su valiosa colaboración durante las tareas de desprendimiento de la tela del muro y montaje definitivo del panel al mismo.

Al colega Néstor Barrio por su desinteresado aporte de materiales y datos sobre la técnica del marouflage.

A Victoria Filipelli, restauradora especializada en digitalización de imágenes. Por su colaboración en la presentación.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

BERGER, G.A. Relining Outside Paintings. *Studies in Conservation*, v. 10, n. 4, 1965. pp. 142-146.

BRUGHETTI, R. *Nueva Historia de la Pintura y la Escultura en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de Arte Gaglianone, 1991. 317 p.

Bustillo, Moyano, Canakis: "La Visitación" de Fray Guillermo Butler: conservación y restauración

FURT, J. *Concernencias a Fray Guillermo Butler*. Córdoba, Argentina: Edición de Etelvina Furt, 1974. 87 p.

MASSCHELEIN KLEINER, L. *Les solvants*. Bruselas, Bélgica:IRPA, 1981. 129 p.

MORA, L.; MORA, P. Y PHILIPPOT, P. *La conservazione delle pitture murali*. Bologna, Italia: Editrici Compositori, 1999. 473 p.

POCOBENE, G., ET AL. Conservation of Pierre Puvis de Chavannes' Allegorical Murals in the Boston Public Library. En: *AIC Paintings Specialty Group Postprints*. Saint Paul, Minnesota, U.S.A., 1995. pp. 84-94.

REMBA, A. "El empleo de Beva 371 y Adam Eva como adhesivos de entelado: un estudio de la fuerza de adhesión y la del entelado calidad Buffalo. 2000 (?). pp. 603-614

TAQUINI, G. *Pintores Argentinos del Siglo XX: Guillermo Butler*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina, 1980. 8 p.