

“Frutos de la Tierra”: rescate y puesta en valor de una pintura mural sobre tela

Angela Benavente Covarrubias
Carolina Ossa Izquierdo
Lilia Maturana Meza

RESUMEN

El 18 de septiembre de 1996 la obra pictórica “Frutos de la Tierra”, realizada por Arturo Gordon (1883-1944)¹ para el pabellón chileno de la Exposición Iberoamericana de Sevilla 1929, es robada del Museo ubicado al interior de la Villa Cultural Huilquilemu de Talca. El 13 de octubre del mismo año es devuelta en una encomienda, fragmentada.

Este artículo relata el proceso de restauración de esta pintura de gran formato (6,60 m x 1,60 m), llevado a cabo desde octubre del 2001 hasta enero del 2003, fecha en que la obra es instalada en el Museo Regional de Rancagua, su destino final. El trabajo es realizado por un equipo de restauradores del Laboratorio de Restauración de Pintura del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR). En él se detallan los antecedentes históricos de la obra, los criterios de intervención empleados para una obra de grandes dimensiones, la dinámica de un trabajo en equipo, la adecuación del espacio requerido para trabajar, el diseño del montaje y forma de traslado y su revalorización ante la sociedad. Se detallan también los procedimientos de conservación y restauración realizados y sus materiales.

Palabras claves: pintura mural sobre tela, siglo XX, obra fragmentada, restauración.

ABSTRACT

On September 18, 1996, the art work “Frutos de la Tierra”, painted by Arturo Gordon (1883-1944) for the Chilean Pavilion of the Ibero-American Exhibition of Sevilla in 1929, was stolen from the Museum of the Villa Cultural Huilquilemu in Talca. Later, on October 13, the painting was returned in a postal package, divided into pieces.

This paper describes the restoration of this oversize painting (6.60 m x 1.60 m). It was carried out from October 2001 to January 2003. Later, it was displayed at the Museo Regional de Rancagua, its final destination. The task was performed by the professional staff from the Painting Laboratory of the CNCR. This study deals with the historical background of the painting, the intervention criteria used for an oversize painting, the dynamics of a team work, the fitting of the work space, the restoration treatments and materials, the mounting design and the transportation method, as well as the recognition of “Frutos de la Tierra” as a valuable heritage.

Key words: wall painting on canvas, 20th century, restoration, fragmented work.

Angela Benavente Covarrubias, Licenciada en Arte, Mención Restauración de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC); Restauradora Asociada al Laboratorio de Pintura del CNCR.

Carolina Ossa Izquierdo, Licenciada en Arte, Mención Restauración de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC); Restauradora del Laboratorio de Pintura del CNCR.

Lilia Maturana Meza, Diseñadora, Universidad de Chile, Restauradora de Obras de Arte y Jefa del Laboratorio de Pintura del CNCR.

1 Cruz, 1984: p. 346; Ivelic, 1981: p.194.

INTRODUCCION

En ciertas ocasiones las situaciones adversas de la vida se transforman en fortalezas, que implican un mejor futuro para ciertas personas u objetos.

El año 1996, el 18 de septiembre, día de nuestra Independencia, por lo que se celebra como fiesta nacional, fue robada del Museo ubicado al interior de la Villa Cultural Huilquilemu, Talca, la obra "Frutos de la Tierra".

"Frutos de la Tierra" forma parte de un conjunto de tres pinturas de gran formato, encargadas al pintor Arturo Gordon, junto a otras cuatro de Laureano Guevara, para la decoración del Pabellón de Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929². El pintor viaja a Buenos Aires para embarcarse desde allí a España donde trabaja en la decoración del pabellón chileno, obra del arquitecto chileno Juan Martínez Gutiérrez³ (1901-1976)⁴; allí pinta tres obras, "La Vendimia", "La Industria Araucana" y "Frutos de la Tierra", obteniendo el Primer Premio a la Decoración y Óleo de la Exposición⁵.

Foto 1: Portada del diario El Mercurio del 9 de mayo de 1929 con el titular de la inauguración de la Exposición Internacional de Sevilla y fotografía de Arturo Gordon, autor de la obra Frutos de la Tierra.



Foto 2: Titulares de distintos diarios publicando la noticia del robo de la obra desde el Museo Huilquilemu en 1996. Octubre de 1996.

- 2 Cruz, 1984: p. 350; Koninklijke Philips Electronics N.V. 2002
- 3 Arquitecto Universidad de Chile, Premio Nacional de Arquitectura 1969. Obras: Facultad de Derecho Universidad de Chile, Escuela Militar de Chile, Templo Votivo de Maipú.
- 4 Oficina de Desarrollo. Facultad de Medicina Universidad de Chile.
- 5 Museo Nacional de Bellas Artes.
- 6 La Segunda, 1996: p. 38; El Mercurio, 1996: p. C-11; Las Últimas Noticias, 1996: p. 7.
- 7 La Epoca, 1996: p. 30.; Las Últimas Noticias, 1996: p. 38; El Mercurio, 1996: p. C-1.

Una vez finalizada la muestra, las siete pinturas realizadas por Gordon y Guevara regresaron al país quedando bajo la custodia de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM). En 1974 son entregadas en comodato a la Universidad Católica de Talca para el Museo de la Villa Cultural Huilquilemu, ubicado en la casa patronal del fundo que le da su nombre. Éstas permanecieron sin grandes cambios, hasta el día en que se produjo la sustracción de una de las pinturas; el robo significó un llamado de alerta para la comunidad, las autoridades de las instituciones responsables de su resguardo y para el público en general. Luego de una fuerte campaña de denuncia y búsqueda⁶, incluso internacional, la obra es devuelta el 13 de octubre del mismo año '96⁷ por encomienda dirigida a nombre del Director del Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca, quien dio inmediato aviso a las unidades policiales del suceso. Gracias a esta situación, se reconoció el



valor histórico y estético de ambas series y se inició el trabajo de rescate, puesta en valor y conservación de "Frutos de la Tierra", y la presentación de un proyecto de restauración del resto de las obras.

Por las dimensiones de la pintura y su composición estética, se desprende que este robo no fue un hecho casual, sino algo premeditado y muy bien planificado; incluso se puede pensar que quienes lo perpetraron eran personas conocedoras del arte y de la restauración. La pintura no regresó en las mismas condiciones en que se encontraba originalmente; durante el período que estuvo en manos de quienes la sustrajeron fue fragmentada y una de sus partes intervenida, posiblemente con el objetivo final de vender cada fragmento como cuadros independientes⁸. En el museo quedó abandonado el bastidor, con restos de la tela en forma de franjas largas y angostas, testimonios del corte ejecutado en la obra para extraerla.

Una vez recuperada la pintura, vinieron las interrogantes: qué hacer, dónde se guarda, hay que restaurar, cuál será su destino, ya que por razones de seguridad ésta no volvería al sitio desde donde fue sustraída⁹.

Pasaron varios años, en que las dificultades que significaban intervenir en el CNCR una pintura de tan gran formato impedían realizar los tratamientos de conservación y restauración; además, el equipo que debía realizar la intervención tenía que responder a compromisos adquiridos con antelación y otras solicitudes urgentes que se iban presentando en el camino. Finalmente, entre el año 2001 y 2002 se fueron dando las alternativas de solución a los distintos aspectos que involucraba el proyecto: financiamiento, habilitación del espacio, destino final de la obra, equipo de profesionales, etc.

Se presentó un proyecto para iniciar los trabajos de restauración, ya que era necesario financiar un nuevo bastidor de madera con características particulares y de proporciones adecuadas, para sustentar una pintura de tan gran formato sin exponer su integridad. En el segundo intento el año 2001, se consiguen los recursos para dar inicio a los trabajos de restauración y la ejecución del nuevo bastidor. Estos se realizaron en un plazo de 15 meses y con un equipo de siete personas.

Foto 3: Estado inicial de la obra al momento de llegar al Laboratorio de Restauración de Pintura del CNCR. Octubre del 2001.

8 En adelante se nombrarán los fragmentos en orden correlativo de izquierda a derecha como: fragmento 1, fragmento 2, fragmento 3 y fragmento 4.

9 Las Últimas Noticias, 1996: p. 35.

El destino final de la pintura se decidió en el momento de dar comienzo a la intervención: la Casa del Pilar del Museo Regional de Rancagua, que poseía un espacio adecuado para la exhibición y una temática en su guión que se relacionaba con el tema de la pintura. El día 25 de marzo del 2003 se inauguró la sala "Símbolos de Identidad Regional", que muestra oficios relacionados con la agricultura, siendo esta pintura, por tema, colorido y dimensiones, el objeto que marca mayor presencia en este espacio; se realizó, además, un juego didáctico para los niños (puzzle) con un fragmento de la obra que ellos arman observando la pintura; finalmente tenemos instalada la obra en un espacio digno y adecuado, donde todo funciona de acuerdo al concepto original del guión y ésta se encuentra exhibida en óptimas condiciones de conservación.

Un trabajo largo de más de un año, que deja la satisfacción de haber recuperado una obra importante de nuestro patrimonio artístico, pero que hace pensar en lo olvidado que éste se encuentra, hasta que hechos delictivos como el ocurrido a "Frutos de la Tierra" llaman nuestra atención.

DESCRIPCION DE LA OBRA

La pintura representa las distintas actividades agropecuarias del país, tomando a la mujer como eje representativo de estas actividades. De izquierda a derecha están representadas la pesca con dos hombres trabajando en un bote a velas, delante de ellos una mujer tendida tiene una fuente con frutas; a la derecha siguen una pareja de bueyes y una mujer con un canasto con frutas que cuelgan de él, representando a la ganadería. Al centro de la obra, una mujer, con el torso desnudo, sostiene sobre el hombro derecho un cántaro con vino que cae hasta el suelo; a la derecha otra mujer más joven, una niña, lleva en su brazo izquierdo un gran ramo de flores; es el único personaje de la obra que establece un contacto visual con el espectador. Detrás de ella se pueden ver elementos propios del campo, una gran carreta y zapallos apilados a sus pies. Le sigue otra mujer portando una gavilla de trigo y a sus pies más cestería, representan la agricultura. Cierra la composición un último personaje femenino, de espaldas, con un cántaro en su hombro derecho. Los personajes representados, al igual que sus vestiduras, corresponden más bien a un estereotipo clásico, sin semejanza con los rasgos del pueblo chileno. En estas obras de carácter decorativo, que adornan varios edificios públicos, Gordon se aleja de la emotividad y compromiso con el pueblo que tienen sus obras más expresionistas, acercándose más a la elegancia del "Art Nouveau" francés¹⁰.

La técnica pictórica consiste en pinceladas cortas y rítmicas en sentidos oblicuos. Esta pincelada deja pequeñas áreas sin pintura distribuidas en casi toda la superficie de la obra, especialmente en las zonas de colores claros. La paleta

10 Cruz, 1984: p. 346-352.

cromática está dominada por gamas pasteles de gran intensidad y saturación cromática, propias de la Generación del 13 a la que perteneció el artista¹¹.

Debido a que la obra en su concepción formaría parte de un espacio arquitectónico predeterminado, presenta una forma irregular en su borde superior, semejando una almena, producto de su inserción dentro de un muro con vigas a la altura del cielo del recinto. Dicha forma es aprovechada por el artista para su composición en las diferentes escenas que representa con variados personajes.

METODOLOGIA DE TRABAJO

Antes de intervenir la obra hubo un proceso de reflexión sobre las distintas alternativas de solución a la problemática de la pintura. Para devolver la unidad de ésta se podían seguir diferentes procedimientos y sistemas de montaje: sobre un panel, en bastidores independientes, como un políptico, etc. Finalmente, considerando su condición de pintura mural y su historia, se decidió montarla en un nuevo bastidor respetando su formato original.

El primer paso entonces fue el diseño y ejecución del bastidor, lo que implicaba un gran desafío precisamente por la forma de la pintura. Esta tarea le fue encomendada a don Francisco Oliva, maestro carpintero del Museo Nacional de Bellas Artes y con amplia experiencia en la ejecución de bastidores de gran formato. Este debía considerar las dimensiones, ensambles, chaflán, cuñas, borde irregular, calcular el peso de la tela y grosor de las maderas para evitar deformaciones y alabeos en el futuro. El bastidor se realizó en madera de raulí de 1,5 x 3 pulgadas de espesor, formado por tres cuerpos con crucetas, un central y dos laterales ensamblados. Una vez resuelta la ejecución del bastidor se inició el resto del tratamiento planificado.

Para realizar una labor de esta envergadura fue necesario en primer lugar contar con un grupo de profesionales capaces de resolver los distintos problemas que significaba este desafío. Al equipo de restauradores del Centro se incorporaron restauradores asociados externos.



Foto 4: Parte del equipo que trabajó en el proyecto. De izquierda a derecha: Angela Benavente, restauradora; Lilia Maturana, Jefa Laboratorio de Restauración de Pinturas CNCr; Carolina Ossa, restauradora; Yuki Yamamoto, restauradora. Diciembre 2002.

11 Ivelic.; p. 190, 199.



Foto 5: Detalle de deterioros. Se pueden observar los rasgados en los bordes y el corte del soporte. Octubre del 2001.



Foto 6: Detalle de deterioros. Se pueden observar los numerosos faltantes de capa pictórica y base de preparación y el corte del costado derecho realizado en el momento del robo. Octubre del 2001.



Foto 7: Apertura de la obra en el Laboratorio de Restauración de Pintura del CNCR para iniciar su proceso de restauración. Octubre del 2001.

Fue necesario reorganizar el espacio físico al interior del laboratorio, de manera que permitiera desarrollar esta tarea sin interrumpir los trabajos habituales. Para esto se instalaron mesas preparadas adecuadamente, para poder trabajar en horizontal, sobre una superficie plana donde se presentaron los fragmentos tomando en cuenta la imagen final de la pintura.

El trabajo se planificó considerando la obra en su totalidad en cuanto a criterios y materiales a aplicar y por fragmento según los diferentes deterioros que se presentaban. Los criterios a aplicar serían los de mínima intervención y reversibilidad de los materiales usados¹². No se pretendía borrar totalmente las señas dejadas por la violencia sufrida por la obra, como testimonio de su historia¹³. También se planteó como parte importante del proyecto el registro fotográfico de todo el proceso de restauración, el que se realizó con cámara digital en alta resolución.

Debido a las grandes dimensiones de la pintura y como una forma de organizar el trabajo, se asignó un fragmento por restaurador, quien debería realizar las tareas de diagnóstico, ejecución de los tratamientos propuestos y documentación de los procesos, sin perder de vista la unidad de la obra. De esta forma se ejecutaron los tratamientos de consolidación, limpieza superficial, resane de faltantes de base de preparación y la primera etapa de la reintegración de color.

ESTADO DE CONSERVACION

Se realizó un diagnóstico general de la obra, donde los principales deterioros observados fueron: ausencia de bastidor; tela dividida en cuatro fragmentos de acuerdo a las temáticas de la obra, borde inferior y lateral izquierdo de la obra cortados y recuperados posteriormente; reentelado de uno de los fragmentos con cera resina; deformaciones del soporte y dobleces; pequeños rasgados al interior y en la orilla del soporte; faltantes de base de preparación y de capa pictórica; ausencia de barniz de protección.

Luego se realizaron diagnósticos individuales para cada fragmento ya que presentaban diferentes tipos de deterioros. Sin lugar a dudas el más significativo corresponde al fragmento 3, que tenía una reentela a la cera resina que daba una importante diferencia de brillo y sus bordes cortados en línea recta, lo que significa que fue ajustado en su formato, probablemente con el fin de enmarcar la imagen. Los fragmentos 1 y 2 presentaban falta de adherencia del estrato pictórico a la base de preparación y gran cantidad de arrugas y dobleces, lo que se manifestaba visualmente como un enrejado de abrasiones y faltantes de dichos estratos. El fragmento 4, el de mayor tamaño, presentaba algunos rasgados de dimensiones menores, un faltante de tela en el borde lateral, más un gran número de pérdidas de

¹² Brandi, 2000: p. 27.

¹³ Brandi, 2000: p. 33.

base de preparación y capa pictórica, por lo general de pequeñas dimensiones. Éste no tenía problemas de adherencia de la capa pictórica.

TRATAMIENTOS REALIZADOS

Una vez recibido el aviso de que la pintura había sido devuelta era necesario trasladarla a Santiago; con este propósito se viajó a Talca para constatar que la pintura fuera la original, verificar los deterioros y daños sufridos durante los días que estuvo en manos de los sustractores y proceder a realizar un embalaje provisorio a la obra de manera que no se produjeran nuevos deterioros durante el traslado¹⁴. En vista de que no existía la posibilidad de realizar la intervención en un corto plazo, se realizó un nuevo embalaje de conservación consistente en un tubo de 30 cm de diámetro donde la tela fue enrollada, con el anverso hacia afuera, entre napa y papel de seda en las áreas de contacto con la capa pictórica.

Para iniciar el proceso de restauración, la primera labor a realizar fue la consolidación de los fragmentos más dañados (fragmentos 1 y 2). Este tratamiento se hizo con cola de conejo al 5%, velando con papel de seda y aplicando calor con plancha, lo que, además, permitió corregir en gran medida las deformaciones del plano que presentaba el soporte.

La obra fue sometida a una limpieza general, por medio de citrato de diamonio diluido al 5% en agua destilada, aplicado con hisopos de algodón, retirando los residuos también con agua destilada. El avance en la limpieza de la obra se fue registrando en una hoja con una foto de cada fragmento.

Paralelamente, al fragmento reentelado (fragmento 3) se le eliminó la reentela que se había realizado, aplicando calor por el reverso, retirando la cera con papel absorbente y por el anverso en forma mecánica con bisturí.

A los tres fragmentos restantes se les realizaron algunos refuerzos de tela por el reverso y se unieron los rasgados de los bordes con Beva Film y entretela.

Una vez terminada la limpieza, se preparó el resane. Para esto se hicieron pruebas con distintas mezclas ya que éste debía reunir características de adherencia y flexibilidad, condiciones necesarias para el manejo de la obra. Éste tenía que resistir el enrollado al que iba a ser sometida para su traslado, antes de ser montada en su bastidor final y también resistir la tracción del montaje en el bastidor. Finalmente se llegó a un preparado de cola de conejo al 10% con carbonato de calcio y glicerina, de consistencia casi líquida¹⁵. Se aplicó la pasta de resane por medio de pincel de acuerdo a los requerimientos de la obra, sin grandes empastes. Muchos sectores del soporte de la obra son visibles, correspondiendo a la técnica pictórica del autor, por lo que no fueron resanados.



Foto 8: Hoja de registro de avance de limpieza de la obra. Noviembre 2001.



Foto 9: Eliminación de la reentela a la cera-resina por medio de calor localizado. Noviembre 2001.



Foto 10: Aplicación de la pasta de resane en los faltantes de base de preparación y capa pictórica. Diciembre 2001.



Foto 11: Detalle de rostro resanado. Diciembre 2001.

14 Dibam, 1996: Memorándum N° 354; diario El Mercurio, 1996. p. C-7.

15 Cfr. Mayer. 1988; Cfr. Nicolaus. 1999.



Foto 12: Calce de los fragmentos e injertos por medio de cintas adhesivas de papel. Abril 2002.



Foto 13: Adhesión de los orlos de lino por medio de calor localizado por el reverso de la obra. Julio 2002.



Foto 14: Aplicación de calor localizado por el anverso de la obra, protegiéndola con una hoja de mylar. Julio 2002.

Finalizada esta labor se inició la reintegración de color por fragmento. Esto presentó un grado de dificultad mayor debido al colorido, saturación cromática y aspecto opaco de la capa pictórica, sin un barniz de protección. Después de las pruebas realizadas con distintos materiales para reintegración (pigmentos al barniz, lápices de colores, acuarela), se decidió trabajar con gouache. Este presentaba la opacidad y saturación de color requerido para la obra. La reintegración se realizó con las técnicas de rigattino, punteado y veladuras dependiendo de la zona y tipos de lagunas, pensando que fuera reconocible a una distancia prudente de ésta¹⁶.

Paralelamente a la reintegración se prepararon los orlos para el borde de la tela. Estos se realizaron con lino y fueron adheridos con Beva Film y calor¹⁷. Se utilizó Beva Film, pues este adhesivo es compatible con la cera resina (considerando el fragmento reentelado), además de los excelentes resultados obtenidos en otros tratamientos de este mismo tipo realizados en el laboratorio.

Se preparó la tela que se utilizaría para los injertos, lavándola y tensándola en un bastidor. Estos eran necesarios para el costado derecho, el que presentaba una pérdida de soporte, y para calzar el fragmento 3 que había sido modificado en su forma. Para ello se usó lino de trama fina similar a la original, preparado con la pasta de resane utilizada para nivelar los faltantes de base de preparación.

También se usó lino y Beva Film para las bandas de unión de los cuatro fragmentos; éstas se hicieron de 30 cm de ancho, de manera que entraran aproximadamente un promedio de 15 cm en cada fragmento.

Para unir finalmente la tela se usó como guía de calce el fragmento del borde inferior que se encontraba completo, sin cortes. Finalizada esta etapa se calzaron y cortaron los injertos necesarios para unir el fragmento 3 con los de sus costados (fragmento 2 y fragmento 4). Las uniones e injertos se fijaron con tiras de papel autoadhesivo por el anverso, luego se trabajó por el reverso y se adhirieron los injertos y las bandas de unión por medio de calor y peso en una misma operación.

Los orlos se adhirieron de igual forma; el orlo inferior se realizó de un ancho mayor ya que serviría, además, como elemento de unión entre el borde inferior y la obra.

Una vez terminada la unión de los fragmentos, es cuando por primera vez se tiene una visión global de la pintura y la real dimensión de su tamaño, aun cuando todavía su visualización era en horizontal.

Teniendo finalmente la obra como un solo elemento se pudo realizar la primera presentación de la pintura en el bastidor, lo que permitió hacer los ajustes necesarios a éste.

Por la dificultad para trabajar que presentaba la pintura al recuperar su tamaño original (6,60 m x 1,60 m) y como medida de protección, se prepararon

¹⁶ Brandi, 2000: p. 26.

¹⁷ Nicolaus, 1999: p. 143.



Foto 15: Montaje de la obra en su bastidor en la sala del Museo Regional de Rancagua. Noviembre 2002.



Foto 16: Orilla de la obra con el orlo adherido. Julio 2002.

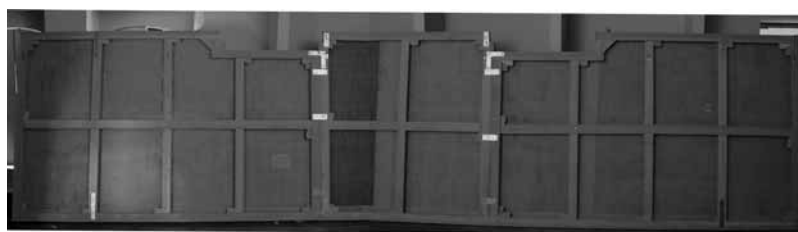


Foto 17: Bastidor nuevo por reverso de la obra. Noviembre 2002.

dos tubos de 40 cm de diámetro, acolchados con plástico de burbujas, cartón corrugado y napa para que sirvieran de soporte provisorio de la tela durante la ejecución de los tratamientos. Ésta fue enrollada con el anverso hacia afuera, desenrollándola en la medida que se iba avanzando en la ejecución de los trabajos, como un papiro. De esta forma se resanaron las uniones de los fragmentos, bordes e injertos y se inició la reintegración de color.

Una vez finalizados los tratamientos y el proyecto museográfico en la Casa del Pilar de Rancagua, destino final de la obra, ésta se trasladó enrollada y el bastidor desarmado; la sala en que se exhibiría está ubicada en un segundo piso, lo que impidió cualquier intento de llevar la pintura montada en su bastidor. En este proceso participaron un carpintero y su ayudante, ya que por las dimensiones era necesario armar el bastidor dentro de la sala.

El montaje se realizó entre cuatro personas, con pinzas de tensado, fijando la tela con grapas de cobre. Fue necesario ir graduando la tensión, debido a que la forma irregular del borde superior arrojaba tensiones dispares y podía producir deformaciones del soporte.

Una vez finalizado el montaje, en la sala definitiva de exhibición, se realizó en el mismo lugar la reintegración final de las lagunas de color, ajustándose de acuerdo a la luz existente en la sala.



Foto 18: Obra unida y con sus orlos. Fotografía tomada en el hall central del Museo Nacional de Bellas Artes desde los balcones del 2º piso. Agosto 2002.



Foto 19: Trabajos de reintegración final en terreno. Diciembre 2002.



Foto 20: Avance en la reintegración de color de los injertos de tela 1. Diciembre 2002.



Foto 21: Avance en la reintegración de color de los injertos de tela 2. Diciembre 2002.



Foto 22: Reintegración de color de los injertos finalizada. Diciembre 2002.

Para realizar la reintegración cromática de los injertos adyacentes a los bordes del fragmento 3 fue necesario considerar la diferencia de brillo que presentaban los fragmentos. El fragmento 3, definitivamente presentaba un aspecto final más brillante que el resto, debido a la cera resina usada en la reentela; por lo que se intentó, mediante frotamiento con brochas de cerdas suaves, integrar dicho fragmento con los demás. Una reentela a la cera resulta ser un tratamiento demasiado invasivo para una pintura y su aspecto final nunca será el mismo. Debido a esto, se trabajó en la orientación de los focos de iluminación dentro de la sala, los que juegan un rol importantísimo en la lectura del total de la imagen y unidad de la pintura.

CONCLUSIONES

No deja de sorprender el que un trabajo de tan gran envergadura se haya generado como consecuencia de un acto delictivo. "Frutos de la Tierra" debió esperar a que una situación de esta naturaleza la afectara para que fuera rescatada del olvido en que se encontraba, junto a las otras obras de la serie. El trabajo de restauración significó no sólo la ejecución de un proyecto técnico, sino además fue un rescate de información e historias olvidadas, fue adentrarse en una etapa casi desconocida de la obra de un importante pintor chileno. Quizá sea una casualidad el hecho de que mientras el equipo trabajaba en las dependencias del Museo Nacional de Bellas Artes en su restauración, en una de sus salas se expusiera una importante retrospectiva de Arturo Gordon.

El hecho delictivo motivó la reacción de las autoridades de la Universidad de Talca, para ampliar el comodato con el Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de esta ciudad, solicitando en este marco el traslado a la Casa de la Cultura de la Universidad de las dos series realizadas para el Pabellón de Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla 1929, aprobando la realización de un completo proyecto de conservación y restauración de estas obras, proporcionándoles un lugar más destacado y adecuado de exhibición para que la comunidad del Maule las pueda apreciar mejor.

Desde el punto de vista del trabajo de restauración propiamente dicho, la obra nos enfrentó a importantes desafíos. Primero, a una etapa de reflexión para abordar y resolver sus variados deterioros. Si bien el equipo a cargo de la restauración tenía amplios conocimientos y experiencia en el área de la restauración, era primera vez que emprendía un trabajo de estas magnitudes, siendo necesario dar soluciones creativas al tema del espacio, materiales, traslado y montaje. Segundo, era necesario coordinar y unificar criterios dentro del grupo de trabajo, lo que fue un factor importantísimo en el resultado exitoso de este proceso de



restauración: contar con un equipo calificado, con una formación y criterios comunes y con caracteres acordes al trabajo en grupo; esto permitió un gran afiatamiento del equipo, lo que redundó en beneficios para la obra. También fue importante la colaboración y coordinación con los otros entes participantes de este proyecto.

El trabajar sobre una obra fragmentada implicó desventajas para su restauración, pero a la vez, por las dimensiones de la obra, dio facilidades para abordarla por fragmento, lográndose un equilibrio entre la restauración de las partes y el resultado final de la obra como totalidad.

AGRADECIMIENTOS

Queremos agradecer a las personas que en distintas etapas de este proyecto dieron su apoyo desde sus ámbitos de trabajo para su realización. Especialmente:

Milan Ivelic, Director Museo Nacional de Bellas Artes.

Carmen del Río, Directora Museo Regional de Rancagua.

Foto 23: Obra terminado el proceso de restauración. Enero 2003.

M^a Luisa Grunmacher, Museo Regional de Rancagua.

Lorena Cordero, Centro de Documentación y Bienes Patrimoniales.

Cristina Jiménez, licenciada en Arte, mención en Restauración de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Paulina Esquenazi, restauradora de l'Ateneo. Milan, Italia.

Yuki Yamamoto, licenciada en Arte, mención en Restauración de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Pilar Zegers, restauradora de la Escuela de Restauración de Obras de Arte. Madrid, España.

Francisco Oliva, carpintero Museo Nacional de Bellas Artes.

Rodrigo Echeverría, asistente CNCR.

BIBLIOGRAFIA

LIBROS:

BRANDI, C. *Teoría de la restauración*. Madrid, España: Alianza Editorial, 2000. pp. 23-34.

IVELIC, M. Y GALAZ, G. *La Pintura en Chile*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso;. Universidad Católica de Valparaíso, 1981. pp. 187-204.

CRUZ, I. *Chile a color; arte en Chile*. Santiago, Chile; Editorial Antártica S.A. 1984. pp. 346-352.

NICOLAUS, K. *Manual de restauración de cuadros*. Eslovenia: Editorial Könemann, 1999. pp. 140-145, 235-256.

MAYER, R. *Materiales y técnicas de arte*. Madrid, España: Editorial Hermann Blume, 1988. pp. 241-254.

DIARIOS:

Será inaugurada oficialmente la Exposición de Sevilla. *Diario El Mercurio*. 9 de mayo de 1929. P. A, p. 1.

Se pidió apoyo a la prensa frente al robo de pasaporte de Carrera y de un cuadro de Gordon. *Diario La Segunda*. 2 de octubre de 1996. p. 38.

Roban pintura de Gordon. *Diario El Mercurio*. 3 de octubre de 1996. P. C, p. 11.

Mafia detrás de robos de obras de arte. *Diario Las Ultimas Noticias*. 9 de octubre de 1996. p. 7.

Hallazgo. *Diario Las Ultimas Noticias*. 15 de octubre de 1996. p. 38.

Recobran pintura robada de Talca. *Diario La Epoca*. 16 de octubre de 1996. p. 30.

Recuperada valiosa pintura. *Diario El Mercurio* 16 de octubre de 1996. P. C, p. 1.

Peritaje a cuadro robado. *Diario El Mercurio* 17 de octubre de 1996. P. C, p. 7.

Atentado contra el arte. *Diario Las Ultimas Noticias* 18 de octubre de 1996. p. 35.

SITIOS DE INTERNET:

C. DIBAM/ Museo Nacional de Bellas Artes/ Biblioteca. *Vida y obra de artistas plásticos chilenos, Biografía de Arturo Gordon*, 2000. <http://www.mnba.cl>

Koninklijke Philips Electronics N.V. *Trayectoria*. Chile. 2002. <http://www.philips.cl/artephilips/gordon2.htm>

Prensa Española S.A. *Exposición Iberoamericana de 1929*. España. 2000. <http://sevilla.abc.es/guiasevilla/documentos/guiasev/exposiciones/expo29.asp>

Oficina de Desarrollo. Facultad de Medicina Universidad de Chile. *Importancia arquitectónica de la Biblioteca Central de la Facultad de Medicina*. Chile. 2000. <http://www.med.uchile.cl/ofdes/proyecto/arquit.html>

Fotógrafos: *Angela Benavente (fotos 1 y 2, 5 a 9, 11 a 18, 20 a 23), Carolina Ossa (foto 10), Yuki Yamamoto (foto 19), Rodrigo Echeverría (foto 4), Alejandra Castro (foto 3)*