

Preservando una tradición milenaria: restauración del Via Crucis de la capilla de San Isidro Labrador

M. Soledad Correa Salas

RESUMEN

En este artículo se describe el tratamiento de restauración de un Via Crucis compuesto por litografías impresas sobre papel, que fue traído de la Capilla de San Isidro Labrador, IV Región, a las dependencias del Laboratorio de Papel del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) en Santiago.

El trabajo se enmarca dentro del contexto de un proyecto llevado a cabo por la misma institución, cuyo objetivo principal es la puesta en valor del patrimonio mueble religioso de la diócesis de La Serena.

Palabras claves: restauración, Vía Crucis, litografías coloreadas, Capilla San Isidro Labrador.

ABSTRACT

The article describes the restoration treatment of a Via Crucis, consisting of a series of lithographs on paper, brought from the Saint Isidro the Peasant Chapel, fourth Region, to the facilities of the Paper Laboratory belonging to the Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) located in Santiago.

The work is developed as part of a project carried out by the same institution, whose main purpose is to value and conserve the religious movable heritage from La Serena diocese.

Key Words: restoration, Via Crucis, colored lithographs, Saint Isidro the Peasant Chapel.

M. Soledad Correa Salas, Licenciada en Arte con Mención en Restauración. PUC. Conservadora Asociada, Laboratorio de Papel CNCR.
scorrea@cncr.cl

En el año 1997 un fuerte sismo azotó el Norte Chico de nuestro país. Como consecuencia, muchas construcciones en adobe, entre ellas parroquias, iglesias y capillas, se vieron destruidas o gravemente deterioradas. Ante este hecho, el Obispado de La Serena contactó a un equipo de profesionales (CNCR y Universidad de Antofagasta) para que realizara un diagnóstico de las condiciones estructurales en que quedaron 32 iglesias de la diócesis de La Serena que habían sido afectadas. Los profesionales, conjuntamente con realizar la labor encomendada, procedieron a diagnosticar el estado de conservación en que se encontraba el patrimonio religioso mueble albergado en las construcciones evaluadas.

Las necesidades detectadas tras realizar la inspección dieron fundamento a la generación de dos proyectos paralelos y complementarios a la vez. Uno enfocado a restaurar los edificios que se consideraron con mayor daño estructural y el otro destinado a la recuperación del patrimonio mueble existente dentro de los mismos. Este último, llevado a cabo por el CNCR, planteó una respuesta integral a los problemas detectados en las colecciones de arte sacro, pues contempló la documentación de las piezas más valiosas, la investigación de aquellas que se consideran más relevantes, la capacitación sobre mantenimiento, conservación y valoración de los bienes patrimoniales dirigida a los responsables de las colecciones, además de la conservación y/o restauración de una selección de piezas de imaginería, óleos sobre tela, decoraciones murales, objetos litúrgicos, altares, púlpitos e imágenes sacras provenientes de toda la diócesis. Estas últimas fueron seleccionadas según criterios de valor estético e histórico y las necesidades de conservación identificadas en cada objeto. Se realizaron tratamientos *in situ* en los casos en que esto fue posible, mientras que el resto fue enviado a los laboratorios correspondientes dentro del CNCR.

Como restauradora del laboratorio de Conservación de Papel, recibí entre el mes de enero de 2002 y marzo de 2003, 10 obras individuales y 3 Vía Crucis para ser restaurados. Entre éstos destaca, por su precario estado de conservación, un Vía Crucis proveniente de la capilla de San Isidro Labrador. Se trata de una serie incompleta de litografías sobre papel coloreadas a mano. Por definición, y de acuerdo a la numeración presentada bajo cada imagen, la serie debería estar conformada por 14 cuadros, sin embargo, actualmente quedan sólo diez estaciones.¹

Como parte del trabajo de revalorización de la capilla de San Isidro Labrador se propuso el rescate de la instancia material de esta serie litográfica. Con este fin se estudiaron y analizaron aspectos tales como la naturaleza, contexto, importancia, función, uso y estado de conservación de las obras.

1 Cfr. Enciclopedia Universal, vol. 68, 1958: p. 279.

ANTECEDENTES

El Vía Crucis en cuestión proviene de la capilla del pueblo de San Isidro Labrador, ubicada en el valle del Elquí a 3 km de la ciudad de Vicuña.

Poco y nada se sabe de los orígenes del edificio puesto que el archivo del Arzobispado de La Serena, que albergaba información de las iglesias de la diócesis, sufrió un incendio que destruyó la documentación.² La tradición oral local cuenta que la construcción, de la que fuera anteriormente parroquia, fue llevada a cabo con la participación de los hombres y las mujeres del lugar, trabajo que fue complementado con el aporte de elementos fabricados en la zona tales como, las campanas que fueron traídas en dos yuntas de bueyes desde El Tambo.

La construcción presenta un volumen conformado por una sola nave en adobe y una torre de madera. Su fachada de diseño simple y torre excéntrica permite pensar que la construcción data de antes del S. XIX.

En su interior, constituido por una sola nave, se exhibían ocho estaciones del Vía Crucis colgadas del muro a media altura a ambos costados. Otras dos estaciones de la serie se encontraron en el exterior del inmueble, pues habían sido retiradas por estar en muy malas condiciones de conservación.

No existe información sobre la época y las circunstancias en que las impresiones llegaron a Chile, pero antiguos habitantes del pueblo señalan que Don Pedro Pascual Molina, hacendado de la zona, donó a la parroquia una imagen de San Isidro y el citado Vía Crucis.

El valor de la colección no reside tanto en su calidad técnica o artística sino en el significado que ésta tiene desde una perspectiva histórica, cultural y religiosa. La serie, como parte de la capilla, es testimonio de la evangelización en un pequeño pueblo del valle del Elquí, donde se erigió un lugar de oración con la ayuda de la comunidad y se ornamentó de acuerdo a cánones locales y europeos. Se dispuso un “Vía Crucis” o “Via Dolorosa” de diseño e impresión europeos, supuestamente donado por un benefactor. La serie tiene por objetivo representar diferentes incidentes ocurridos durante el trayecto recorrido por Cristo desde el Pretorio de Pilatos hasta llegar al Sepulcro. La Iglesia le adjudica una gran importancia a esta antigua herramienta didáctica y de oración, y ha hecho de ella una de las tradiciones más populares de la fe.³ El Vía Crucis fue originalmente difundido a lo largo de Europa por cruzados y peregrinos en consideración a las dificultades que debían enfrentar los cristianos para llegar a los Santos Lugares.⁴ Tras hacerse popular en Europa, se difundió por toda América y Chile. Actualmente en San Isidro se acostumbra salir en procesión una vez al año para rezar en comunidad el Vía Crucis.



Foto 1. Fachada de capilla de San Isidro, 2001.

2 Bahamóndez, 1998: p. 1

3 www.newadvent.org/cathen/15569a.htm, junio 2004.

4 www.corazones.org/oraciones_jesus/via_crucisexplicado.htm, junio 2004.

La serie ha sido mantenida en la capilla a lo largo del tiempo con especial preocupación por parte de los encargados del lugar, lo que se ha traducido en intervenciones, directas e indirectas, realizadas por fieles de buena voluntad, tales como: recortes de bordes, adhesión de algunas obras al respaldo del montaje, arreglo y reemplazo de algunos marcos.

DESCRIPCION

Este Vía Crucis está conformado por una serie incompleta de litografías sobre papel de 45.5 cm de alto x 55.5 cm de ancho aproximadamente.

Se recibieron las siguientes estaciones: ⁵

- II : Jesús carga la Cruz
- III : Jesús cae por primera vez
- IV : Jesús se encuentra con su Madre
- V : Jesús es ayudado por el Cireneo
- IX : Jesús cae por tercera vez
- X : Jesús es despojado de sus vestiduras
- XI : Jesús es clavado en la Cruz
- XII : Jesús crucificado
- XIII : Jesús desciende de la Cruz
- XIV : Jesús es puesto en el sepulcro

De este listado se desprende que faltan las siguientes:

- I : Jesús sentenciado a muerte
- VI : La Verónica limpia el rostro de Jesús
- VII : Jesús cae por segunda vez
- VIII : Jesús consuela a las hijas de Jerusalén

5 Los nombres de las estaciones se presentan en las láminas escritos en francés y en latín.

6 Nacido en París en 1806 y fallecido en Neuilly-sur-Seine en 1876. Pintor de historia y de género, dibujante y grabador de la Escuela Francesa. Hizo dibujos para ilustraciones y produjo muchas litografías.

7 Litógrafo de la Escuela Francesa que trabajó alrededor de 1835.

8 Impresores franceses establecidos en París en 1837.

Bajo la imagen de cada cuadro se señalan los nombres de los autores que intervinieron en su ejecución; las litografías reproducen pinturas realizadas por Théophile-Evariste-Hippolyte-Etienne Fragonard⁶ y el traspaso de los dibujos a la técnica litográfica fue realizado por Alphonse Urruty.⁷ Algunas litografías fueron editadas por Tremblay y otras por H. Gache. Todas fueron impresas por Lemercier, Benard y Cie.⁸

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

Las escenas de las estaciones se presentan enmarcadas por una franja de color celeste decorada con roleos vegetales en su interior. En el centro inferior de cada cuadro se destaca el número de la estación en letras romanas rodeado de una corona de espinas verde que remata en una cruz pintada de color amarillo en algunas estaciones y de color anaranjado en otras, todo entrecruzado por una cinta color rojo-violeta en la cual se ha escrito el título de la estación; a la derecha en latín y a la izquierda en francés.

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

TECNICA

Los soportes de papel grueso y liso de color marfil han sido impresos con tinta negra y coloreados manualmente.

Dentro de la amplia gama de llamativas acuarelas aplicadas con pincel, resaltan los amarillos ocre, los rojos en diferentes tonalidades y matices, los anaranjados, los azules, el turquesa, el verde esmeralda y el púrpura. No necesariamente se repiten los mismos colores en cada una de las estaciones, lo que puede significar que éstos fueron coloreados por diferentes personas. Los blancos han sido ejecutados con pinceladas de gouache. Se observan algunas pinceladas de amarillo brillante y de verde esmeralda que corresponden a un pigmento de base oleosa.

El barniz de origen natural es una goma resina aplicada en algunas zonas en capas delgadas y en otras como pinceladas gruesas con la intención de resaltar los colores y los volúmenes.⁹

La imagen de cada estación va montada en un marco. Existían dos tipos de marco; uno de madera pintada y barnizada irregularmente y otro de madera un poco más ancha pintada toscamente; todos en una tonalidad anaranjada. Algunos marcos aún mantenían una cruz de color ocre en la parte superior. La imagen se apoya en un respaldo de madera, sin cierre ni sellado en los bordes.

Los vidrios presentan burbujas propias de los vidrios antiguos de tipo artesanal.

9 Atc, 1985: p. 29.

ESTADO DE CONSERVACION

Los problemas presentes en cada una de las estaciones se repetían en menor o mayor medida debido a que todas estuvieron expuestas a los mismos factores y agentes de deterioro. El polvo ambiental, probablemente generado por los muros de adobe afectados por movimientos telúricos, y la humedad producida por filtraciones en el interior del inmueble, son los causantes de los deterioros más frecuentemente observados. Todas las obras estaban muy sucias con tierra y polvo. El agua que penetró al interior de los marcos produjo aureolas que acarrearón suciedad e hizo que los soportes se deformaran y se oscurecieran, especialmente en el margen inferior. Al secarse el papel, las arrugas se endurecieron de una manera particular, quedando con una rigidez “apergamínada”. Las imágenes se adhirieron a los vidrios en los lugares donde el barniz se reblandeció por efecto de la humedad. En algunos casos, el color rojo violeta de la cinta del texto se decoloró o viró a un marrón claro y el verde de la corona de espinas del borde inferior se traspasó hacia el reverso indicando que probablemente es un pigmento de cobre; sin embargo, el resto de los colores de las imágenes permanecen en muy buen estado, sin observarse cambios por fotooxidación.



Foto 2. Anverso de la estación N° XI antes del tratamiento, 2002.



Foto 3. Reverso de la estación N° XI antes del tratamiento. El soporte deformado estaba oscurecido y manchado, 2002.

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

Todas las láminas se encontraban recortadas en el margen superior.

Foto 4. Anverso de la estación N° II antes del tratamiento, 2002.



Foto 5. Detalle anverso de la estación N° II antes del tratamiento. La superficie abrasionada presentaba faltantes de pigmento, 2002.





Foto 6. Anverso de la estación N° V antes del tratamiento, 2002.

Los montajes no contaban con las condiciones mínimas aceptables para lograr proteger las obras del medio ambiente, dado que algunas presentaban faltantes estructurales, otras poca firmeza en los ensambles y respaldos deformados y sueltos.



Foto 7. Detalle anverso de la estación N° V antes del tratamiento. Aureolas de humedad oxidadas habían manchado aún más el soporte que se encontraba adherido a un respaldo de madera, 2002.

DESARROLLO DEL TRATAMIENTO

Al ingresar las obras al laboratorio, éstas fueron documentadas fotográficamente con sus marcos originales. Se llenaron las fichas clínicas con la información preliminar y luego fueron limpiadas superficialmente con aspiradora y brocha, antes y después de ser desmontadas de sus marcos. Tras analizar cada caso en particular, se diseñó la propuesta de tratamiento para cada lámina. Dado que la mayoría de las obras presentaban toques de barniz adheridos al vidrio, lo que impedía el desprendimiento del anverso para el desmontaje, y que las dos estaciones que carecían de éste estaban adheridas por su reverso al soporte, se consideró necesario realizar pruebas de solubilidad de barniz y pigmentos respectivamente. Sabiendo que el agua actúa como agente de limpieza y solvente para ciertos adhesivos, se hicieron pruebas de solubilidad en la tinta de impresión, los colores y el barniz. El color rojo-violeta, uno de los azules y el amarillo anaranjado, además del barniz resultaron fácilmente solubles al agua fría, no así la tinta negra litográfica. Esta situación condicionó y restringió fuertemente las posibilidades de intervención, especialmente el uso de agua en forma directa.

Por otra parte, se observó que las estaciones II y V habían perdido buena parte de la capa de color, por lo que podrían responder de otra forma en presencia de agua. Se sometieron a pruebas de solubilidad todos los colores de estas láminas y los adhesivos aplicados con posterioridad, comprobándose que los pigmentos no reaccionan con el agua, mientras que los adhesivos son solubles. Estos resultados permitieron considerar la posibilidad de aplicar tratamientos acuosos para dar solución a los problemas presentes.

Una vez realizadas las pruebas, las propuestas de tratamiento fueron modificadas y se procedió a desprender de los vidrios las siete estaciones que presentaban este problema. El procedimiento se llevó a cabo con extrema cautela, pues en el pigmento subyacente al barniz adherido podía ser fácilmente arrancado si el barniz en cuestión no lograba ser reblandecido suficientemente. Prueba de ello es que en algunos casos, partes de la imagen ya se habían desprendido quedando adheridas al vidrio.



Foto 8. Detalle del barniz contraído en la superficie de la estación N° X, 2002.

Para reblandecer el barniz y despegar completamente las obras, se aplicó humedad. Trozos de papel secante húmedo sobre Gore-tex dispuestos durante un promedio de 1 hora por el reverso de cada zona adherida, reblandecieron el material, sin solubilizar los pigmentos ni el barniz. Este proceso se repitió cuantas veces fue necesario hasta desprender la superficie de todas las estaciones que presentaban el problema.

Para rescatar los pequeños fragmentos de soporte, pigmento y barniz que habían quedado adheridos a los vidrios con anterioridad, se humedecieron por el reverso con metil celulosa y con la ayuda de un bisturí se desprendieron para ser adheridos en un papel japonés.



Foto 9. Proceso de humectación en cámara de la estación N° XI, 2002 .

En muchas zonas el espeso barniz se había contraído y en algunas obras éste se había escamado levantando zonas del pigmento. En estos casos los pigmentos fueron tratados con gelatina tibia poco concentrada aplicada con un pincel fino bajo lupa binocular, lo que tras reblandecer el barniz permitió consolidar el material descamado.

Para la eliminación de las deformaciones del soporte se procedió a humectar las obras en una cámara de humidificación. Luego de dos horas, la obra había absorbido humedad suficiente para proceder a su prensado con entretelas de poliéster y papeles secantes. En las zonas en las cuales las arrugas se encontraban fuertemente marcadas, éstas se aplanaron, previo al prensado, con una espátula con calor aplicada sobre un trozo de Mylar®.



Foto 10. Anverso estación N° V una vez liberada del soporte de madera, 2002.

Las estaciones V y II estaban firmemente adheridas al respaldo de madera con un adhesivo soluble al agua; la primera presentaba el adhesivo localizado y la otra estaba adherida en un 30% de su superficie. Para eliminar el respaldo, se probó por el anverso humidificar en forma local las áreas adheridas de manera de obtener una humidificación controlada. Se dispusieron pequeños trozos de papel secante humedecido sobre Gore-tex en las zonas afectadas. Los tiempos de exposición variaron de acuerdo a la cantidad de adhesivo presente. Este método junto a la utilización de un bisturí capaz de cortar el adhesivo algo reblandecido por la acción de la humedad permitió desprender el soporte de la estación N° V. Sin embargo, el método no fue eficaz en el caso de la estación N° II pues el soporte presentaba

un debilitamiento tal, que tendía a quebrarse al introducir un bisturí entre la obra y el respaldo. Entonces, se procedió a desbastar el respaldo de madera con la ayuda de gubias y bisturí, pudiendo eliminar la madera en las áreas que no presentaban adhesivo, mientras que en el resto se logró obtener una lámina muy delgada, lo que facilitaría una posterior remoción en un medio acuoso.

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

Se colocaron las obras humedecidas entre entretelas de poliéster, las cuales fueron a su vez dispuestas entre dos bastidores con malla tensada, las cuales protegerían por anverso y reverso a las obras durante el lavado evitando tensiones del material debilitado y la innecesaria manipulación. Cada obra fue sometida a un lavado por inmersión en agua tibia filtrada durante dos horas; sin embargo en la estación V, luego de 1 hora y 20 minutos en el baño, empezó a desprenderse el pigmento azul de la capa de Cristo. La obra fue inmediatamente sacada del agua, secada y después de dos días vuelta a sumergir, pero esta vez por 40 minutos para evitar la activación del pigmento azul. Este último lavado permitió finalizar el proceso de reducción de manchas y eliminación del adhesivo que había quedado inconcluso. Tras el lavado las obras fueron secadas al aire.

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

Posteriormente las obras fueron laminadas con el propósito de reforzar los soportes debilitados. Para este efecto, cada obra fue humedecida nuevamente para ser laminada con papel japonés Kaji natural, utilizando como adhesivo una mezcla de almidón de trigo y metil celulosa en una proporción de 1:2.

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

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

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



Foto 11. Desbaste del respaldo de madera estación N° II, 2002.



Foto 12. Lavado entre bastidores, 2002.



Foto 13. Laminación de la estación N° V sobre papel Kaji natural, 2002.



Foto 14. Reintegración cromática con lápices de colores en la estación N° II, 2002.



Foto 15. Detalle de faltante de soporte estación N° V antes del tratamiento, 2002.



Foto 16. Mismo detalle con injertos teñidos, 2003.

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

Cada estación fue montada con dos bisagras colgantes adheridas con metil celulosa a un respaldo de cartón Crescent y enmarcada con un paspartú de tonalidad neutra que cumple la función de sostener la obra y separarla del vidrio. Se utilizaron vidrios y marcos nuevos similares a los originales, ya que varios de éstos estaban extremadamente deteriorados. Este montaje busca brindar la protección necesaria para atenuar los procesos de degradación debidos a causas climatológicas externas, además de mejorar la apariencia de la serie.¹⁰

Luego de registrar fotográficamente las obras en su estado final tras el tratamiento de restauración, estas fueron embaladas y llevadas a la capilla de origen por restauradores del CNCR, donde fueron recibidas por los encargados del lugar. Se colgaron en los muros laterales de acuerdo a la disposición original, pero esta vez incluyendo las dos estaciones que se habían eliminado con anterioridad.

CONCLUSIONES

Dentro del patrimonio cultural chileno se destacan ricos testimonios de una historia con actores que dejaron manifiesta su fe en Dios. La conservación de esta herencia permite hacer perdurar estos testigos del tiempo que a la vez nos hablan de nuestra identidad cultural.

La restauración del Vía Crucis de la capilla de San Isidro, serie concebida como objeto de devoción para la comunidad y una herramienta pedagógica y de oración vigente para la Iglesia, forma parte de un conjunto de acciones realizadas en la capilla de San Isidro Labrador dentro del contexto de la revalorización del legado patrimonial del lugar. Se restauraron *in situ* cuatro imágenes de madera policromada y dos de yeso, mientras que se trataron en las dependencias del CNCR otras dos imágenes de madera policromada. El rescate del Vía Crucis en particular es potenciado por esta serie de acciones que buscan un objetivo en común.

Los habitantes del lugar han acogido con satisfacción el trabajo realizado con la serie de litografías, pues estaban conscientes de la necesidad de una intervención de este tipo. Tratamientos anteriores evidenciados en las obras y sus montajes dan indicios de la intención de conservar las piezas, pero a la vez de la carencia de recursos y conocimientos para lograrlo.

Las principales causas de deterioro observadas estaban en directa relación con las condiciones del inmueble y la precariedad de los montajes que no lograron

10 Serrano, 1987: p. 53.



Foto 17. Estación N° II después del tratamiento, 2003.



Foto 18. Estación N° V después del tratamiento, 2003.

proteger los grabados de los agentes de deterioro que terminaron afectándolos. Por otra parte, las estaciones I, VI, VII y VIII no fueron encontradas, hecho que podría estar relacionado con las malas condiciones de conservación de las estaciones II y V, pues todas las ausentes corresponden a estaciones de número correlativo a las más deterioradas. Si esto se relaciona con las principales causas de deterioro identificadas, se podría pensar que probablemente hubo ciertos lugares que fueron afectados en mayor intensidad por agentes que hoy desconocemos.

A pesar de que las estaciones faltantes probablemente nunca se recuperarán, lo que indudablemente desvaloriza la colección, es importante resaltar que dos estaciones que se consideraban perdidas fueron recuperadas y reinsertadas en el conjunto. Felizmente, desde la perspectiva de la fe, una estación puede ser representada por una cruz de madera, por lo cual las piezas faltantes no impiden que esta serie siga cumpliendo su función.

El reemplazo de los marcos constituye una medida de conservación fundamental dentro del tratamiento. Se espera que estos protejan las obras que se encuentran constantemente exhibidas en un entorno poco adecuado en términos de conservación.

Las obras intervenidas están ahora en condiciones de servir para el culto de los fieles por muchos años más. Espero que las herramientas entregadas en las sesiones de capacitación contempladas en el proyecto den frutos en el futuro, permitiendo a los responsables de la capilla tomar las precauciones necesarias en términos de conservación y solicitar ayuda a especialistas cuando sea necesario. La preservación del patrimonio cultural nacional debe ser comprendida como una responsabilidad que no descansa solo en el conservador, sino que en todos quienes tienen contacto de un u otro modo con este legado.

Quisiera agradecer a las Sras. María Rojas y Malvi Rodríguez, fieles de la comunidad de San Isidro, por su valioso aporte al transmitir sus experiencias y conocimientos relacionados con el origen e historia de la capilla de San Isidro Labrador.

BIBLIOGRAFIA

- BACHMANN, K. Conservation Concerns. Washington D.C., U.S.A.: Smithsonian Institution Press, 1992, 149 p.
- BAHAMONDEZ P. Y MUÑOZ, E. *Proyecto: Evaluación y registro de 32 iglesias de la IV región, propuestas para su conservación y restauración*. Santiago, Chile: CNCR, UA, 1998. p. 1 (doc. no publicado).

Correa: Preservando una tradición milenaria: restauración del Vía Crucis de la capilla de san Isidro Labrador

BENEZIT, E. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. París, Francia: Librairie Grund, 1976. v. 4, p. 474 y v. 10, p. 348.

Paper Conservation Catalog: 3. Media Problems. 2nd edition. Washington D.C., U.S.A.: AIC, 1985. 34 p.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana. Madrid, España: Espasa Calpe S.A., 1958. v. 68 p. 279.

GUARDA, G. *Capillas del Valle de Elqui*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1986. 181 p.

KREBS, M. *Proyecto puesta en valor Arte Sacro diócesis de La Serena*. Santiago, Chile: CNCR, 2000. 17 p. (doc. no publicado).

PEREIRA, M. *La iglesia católica y su misión en los valles de la IV región de Coquimbo: breve reseña histórica*. Santiago, Chile, 2003. 28 p. (doc. no publicado).

SERRANO, E. Montajes de dibujos y pinturas. *Pátina*. n° 2, 1987, p. 53-54.

STANLEY PRICE, N.; KIRBY TALLEY, M. Y MELUCCO VACCARO, A. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles, U.S.A.: The Getty Conservation Institute, 1996. 500 p.

www.newadvent.org/cathen/15569.htm, junio 2004.

www.getty.edu/research/conducting_research/vocabularies.ulan/, junio 2004.

www.corazones.org/oraciones_jesus/via_crucis_explicado.htm, junio 2004.

Fotógrafo: Cecilia Rodríguez, foto 1.
Magdalena Fuenzalida, 2 a 9, 12 y 15
Soledad Correa, 10 y 11, 13 y 14, 16 a 18.