

# Conserva

Revista del Centro Nacional de Conservación y Restauración  
D I B A M



Nº 15 / Santiago de Chile 2010



# Conserva

N°15, 2010

Número especial Bicentenario

## Centro Nacional de Conservación y Restauración

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos

Ministerio de Educación

**Representante Legal:** Magdalena Krebs Kaulen

**Directora:** Lilia Maturana Meza

**Subdirectora:** M. Adriana Sáez Braithwaite

### Comité Editorial de este número:

**Néstor Barrio**, Profesor nacional de pintura y restaurador. Docente IUNA y UNSAM. Director del Centro de Producción e Investigación en Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico y Bibliográfico CEIRCAB-TAREA, UNSAM, Argentina; **Eugenio Fernández Ruiz**, fotógrafo-radiólogo. Jefe de Proyecto de Técnicas de Examen por Imagen, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Centro de Intervención, España; **Fernando Marte**, Ingeniero químico con especialización en Conservación Preventiva y Ciencias Aplicadas al estudio de Bienes Culturales. Docente UNSAM, UMSA y ENAM. A cargo del Laboratorio de Química y Microscopía del CEIRCAB-Tarea, UNSAM, Argentina; **Paloma Mujica González**, Conservadora, Jefa Laboratorio de Papel del CNCR, Chile; **Erika Benati Rabelo**, Restauradora Institut Royal du Patrimoine Artistique, (IRPA) Bélgica.

**Dirección:** Tabaré 654, Recoleta, Casilla 61-4, Santiago de Chile. Teléfono: (56) 2 7382010; Fax: (56) 2 7320252

**Correo electrónico:** conserva@cncr.cl

**Internet:** <http://www.cncr.cl>

ISSN 0717-3539

Indizada en el Art and Archaeological Technical Abstracts (AATA)

Diseño: Mary Ann Streeter

Impresión: Andros Impresores

**Conserva**, publicación anual del Centro Nacional de Conservación y Restauración, distribuida por suscripción y canje. Permitida la reproducción de los artículos citando la fuente.

# Conserva

Revista del Centro Nacional de Conservación y Restauración  
D I B A M

EDITORIAL.....	3
CARTA DE DIRECTORA DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS.....	5
CARTA PRESIDENTA COFRADÍA NACIONAL DEL CARMEN.....	6
CRÓNICA DE LA RESTAURACIÓN DE LA VIRGEN DEL CARMEN DE LA PARROQUIA EL SAGRARIO..... Mónica Bahamondez Prieto	9
LA IGLESIA CATÓLICA Y SUS IMÁGENES DE DEVOCIÓN..... Olaya Sanfuentes Echeverría	19
PASADO Y PRESENTE DE LA DEVOCIÓN A LA VIRGEN DEL CARMEN EN CHILE: LA IMAGEN DE LA PARROQUIA EL SAGRARIO..... Pilar Hevia Fabres	31
RESTAURACIÓN DE IMÁGENES DE CULTO: PROPUESTA TEÓRICA METODOLÓGICA PARA LA INTERVENCIÓN DE OBJETOS DE DEVOCIÓN..... Roxana Seguel Quintana; Ángela Benavente Covarrubias y Carolina Ossa Izquierdo	47
ESTUDIO Y DIAGNÓSTICO DE LA MATERIALIDAD DE LA VIRGEN DEL CARMEN..... Federico Eisner Sagüés y Carolina Ossa Izquierdo	67
CUANTIFICACIÓN DEL DAÑO Y ESTUDIO DE MATERIALES PARA LA RESTAURACIÓN DE LA IMAGEN DE LA VIRGEN DEL CARMEN..... Álvaro Villagrán Piccolini y Alejandra Bendekovic de la Puente	85
RESTAURACIÓN DE LA VIRGEN DEL CARMEN: MADERA, CARBÓN Y FE..... Alejandra Bendekovic de la Puente; Cecilia Guerrero Hodge y Melissa Morales Almonacid	93
REVISTA CONSERVA: INSTRUCCIONES BÁSICAS PARA LA ELABORACIÓN DE ARTÍCULOS.....	115



## EDITORIAL

Con motivo de la celebración del Bicentenario de Chile, el Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) ha publicado este número especial de la revista *Conserva* dedicado a la restauración de la imagen de la Virgen del Carmen de la Parroquia El Sagrario, patrona de Chile, que sufrió un atentado incendiario en abril de 2008.

La obra, de madera policromada, resultó gravemente dañada producto del fuego, lo que hizo pensar en la imposibilidad de restaurarla debido al gran deterioro sufrido y a la escasa información existente sobre casos similares en el mundo.

La Cofradía Nacional del Carmen, propietaria de la imagen, y el CNCR aunaron esfuerzos para estudiar la factibilidad de su recuperación y posterior restauración. Fue necesario formar equipos multidisciplinarios de profesionales los que llegaron a la conclusión de que la Virgen podía ser restaurada en Chile y en nuestros laboratorios.

Los artículos publicados en este número dan cuenta de las distintas etapas de los trabajos tanto teórico/metodológicos como técnicos en el diagnóstico y propuesta de intervención, ya que por tratarse de una imagen de culto activo, requería de una propuesta diferente a las que se aplican a los objetos de museos.

El equipo multidisciplinario de profesionales que participó en este importante desafío estuvo apoyado permanentemente por las Camareras de la Cofradía Nacional del Carmen, quienes aportaron, además de sus oraciones, el financiamiento que hizo posible que la Patrona de Chile volviera a su altar en la Parroquia El Sagrario.

Lilia Maturana Meza  
Directora  
Centro Nacional de Conservación y Restauración





**L**a publicación de este trabajo de restauración da cuenta de la labor que se abordó para devolver a la feligresía católica y a todo el país esta imagen de tanta relevancia para Chile. Durante más de un año se trabajó concentradamente en la recuperación de esta Virgen del Carmen tan conocida, tantas veces acompañada en procesiones, vista en estampas y fotos, en síntesis tan representativa de la devoción mariana en Chile.

Ejerciendo aún el cargo de directora del CNCR, me correspondió dirigir y coordinar las acciones necesarias para ello. Fue probablemente el mayor desafío de restauración que como centro de restauración tuvimos oportunidad de abordar en los más de veinte años que tuve el privilegio de dirigir a este destacado grupo de profesionales. A diferencia de los bienes culturales que son exhibidos en museos, es importante destacar la carga simbólica de esta histórica imagen cuyo culto se mantiene vivo. Su conservación y restauración fueron complejas en la medida que no es posible aplicar los criterios clásicos de la disciplina, porque condensa sobre ella aspectos materiales e inmateriales que le son dados por quienes la reverencian y protegen. Para un devoto la imagen de culto es un objeto que, a través de su fe, adquiere vida. Quien venera una imagen, venera en ella la persona representada. Eso lleva a que la restauración se tenga que orientar principalmente a recuperar el conjunto de atributos materiales que legitiman a la imagen en su condición sacra, es decir, lo que piden los fieles a los restauradores es que esta imagen vuelva a ser como era y que pueda salir nuevamente en procesión por la ciudad.

Se tomaron con cautela cada una de las decisiones de estudio, experimentación y ejecución que fueron necesarias. Incluso en un inicio se discutió seriamente la conveniencia de hacer una réplica. Adicionalmente, en consideración a la importancia espiritual de esta imagen para sus devotos, la Cofradía Nacional del Carmen esperaba restituir la imagen restaurada a la mayor brevedad. Fue necesario transmitir la complejidad de los estudios que debían realizarse, primero para determinar si era posible restaurar la imagen, junto con definir los materiales que se utilizarían y, posteriormente, las diversas etapas que implicaban la intervención misma. Desde sus inicios el trabajo fue abordado al interior del CNCR en forma multidisciplinaria. Simultáneamente se generaron las instancias de toma de decisiones en conjunto con la Cofradía, a quienes agradecemos su confianza y permanente compañía. Ello devino en una experiencia humana y profesional extraordinariamente valiosa, que como resultado permitió que esta imagen de la Virgen del Carmen presida nuevamente el altar de la Parroquia El Sagrario, desde donde continúa siendo venerada diariamente por sus fieles.

Magdalena Krebs Kaulen  
Directora  
Bibliotecas, Archivos y Museos

## QUISO QUEDARSE EN CHILE

El viernes 18 de abril del 2008 nos avisaron que la imagen de Nuestra Señora del Carmen había sufrido un atentado incendiario. Se trataba de nuestra querida y antigua Virgen tallada en madera y revestida de finos ornamentos. La magnitud del daño parecía irreparable.

La noticia se supo casi al instante. Cientos de fieles se congregaron a rezar el rosario y luego participaron en la Catedral Metropolitana en la misa de desagravio concelebrada por la totalidad de los obispos, que participaban en la Asamblea Plenaria del Episcopado en Punta de Tralca.

No nos conformábamos con perder la imagen de nuestra querida Virgen, Madre, Reina y Patrona de Chile. Es que no se trata de cualquier figura. Está impregnada de historia, de devoción, oraciones, peticiones, dolor, acciones de gracias, esperanzas. Nos negábamos a darla de baja, reemplazándola por otra como algunas personas nos aconsejaron. Algo había que hacer, pues es propiedad del alma de Chile y así lo demostraron los fieles que llegaban espontáneamente de diferentes lugares, dando un conmovedor testimonio de amor y fidelidad.

Desde el primer momento, se presentaron a El Sagrario para rezar, firmar los libros de desagravio y cooperar para la restauración. Una joven se cortó su largo pelo para suplir la cabellera quemada de la imagen. Un humilde trabajador entregó todo su sueldo, un anciano nos dio un sobre con dinero para “devolverle la mirada a la Virgencita”; un colegio particular subvencionado nos dio dinero que fue recolectado entre los alumnos, profesores y auxiliares. Un niño nos pasó su pequeña medalla con algunas incrustaciones de oro. Gente de escasos recursos lograban llenar con monedas la alcancía de la Parroquia. Fueron cientos de cientos los devotos de todos los puntos del país que dieron con sacrificio pequeños aportes. También hubo almas generosas que hicieron donaciones mayores.

Personas de buena voluntad, profesionales y aficionados, talladores, escultores, especialistas en policromía llegaban a las oficinas de El Sagrario para ofrecernos sus servicios. La palabra “restauración” se estaba haciendo cercana.

¿Pero dónde? ¿Quién? Se barajó la idea de mandarla a Francia, pues ahí había sido tallada. Asimismo, obtuvimos datos de expertos en Italia y España.

Por otra parte, llegaron del Centro Nacional de Conservación y Restauración de la DIBAM, para ofrecernos la restauración de la imagen en Chile, específicamente en su Centro, pues confiaban plenamente que su equipo multidisciplinario podía recuperarla.

Bien sabíamos que este caso era casi único en el mundo, pues muchas partes de la imagen estaban calcinadas, otras en muy mal estado, el rostro prácticamente desfigurado, lo mismo el del Niño. Además no se sabía hasta dónde era el daño, pues había que raspar lo quemado para hacer una evaluación.

Ante tantas dudas, nuestro Hermano Mayor de la Cofradía, padre Francisco Javier Manterola, pidió que encomendáramos esta difícil tarea a San José, quien siempre nos escucha.

Días después, hubo una luz: la imagen no podía salir de Chile por el alto costo y porque ya no existía en París la Casa Rorissier, lugar donde habían hecho la imagen. En España y en Italia no logramos contactarnos con un lugar con experiencia en imágenes quemadas.

La directora del Centro, Magdalena Krebs, secundada por su equipo, fue poco a poco conquistándonos, convenciéndonos y dándonos seguridad. Parecía que la Virgen quería quedarse en Chile y además quería que valoráramos lo nuestro.

La imagen partió. Fuimos a verla seguido. Magdalena Krebs, Mónica Bahamondez y Lilia Maturana nos recibían con santa paciencia, explicándonos paso a paso los progresos.

Siempre le llevamos flores y rezábamos junto a ellas y sus ayudantes. Era sobrecogedor ir pues se respiraba un ambiente de paz y de acogida. Bien sabían en el Centro que esta imagen representaba a la Madre del Niño Dios y que formaba parte de la historia de Chile.

Poco a poco se fue reparando. Todo muy lento, pues el proceso no podía acelerarse. Meses de meses; más de un año. Pero eso no era importante; lo importante era que íbamos a tener la imagen restaurada de nuestra querida Virgen y que gracias a Dios y al profesionalismo y dedicación del Centro Nacional de Conservación y Restauración, está ahora como una Reina, esperándonos como siempre en El Sagrario para conducirnos a Cristo.

María Teresa Concha de Bulnes  
Presidenta  
Cofradía Nacional del Carmen



# Crónica de la restauración de la Virgen del Carmen de la Parroquia El Sagrario

Mónica Bahamondez Prieto

## RESUMEN

Un hecho inédito en Chile fue el atentado incendiario que sufrió la imagen de la Virgen del Carmen que se encuentra ubicada en la Parroquia El Sagrario, a un costado de la Catedral de Santiago de Chile. Esta resultó gravemente dañada producto del fuego, por lo que fue trasladada al Centro Nacional de Conservación y Restauración para, en primera instancia, evaluar la real factibilidad de su restauración y posteriormente, realizar la intervención.

Al no encontrarse antecedentes de casos similares, fue necesario desarrollar una metodología de trabajo que permitiera integrar profesionales de diversas disciplinas, quienes desde sus particulares ópticas aportaran en los aspectos tanto teórico/metodológicos como técnicos en el diagnóstico y propuesta de intervención.

Por tratarse de una imagen de culto activo, el desafío de su restauración fue mayor ya que miembros representantes de la Cofradía Nacional del Carmen se integraron activamente a cada uno de los procesos realizados.

**Palabras clave:** Virgen del Carmen, Parroquia El Sagrario, restauración, madera policromada, madera carbonizada.

## ABSTRACT

The arson attack perpetrated on the *Virgen del Carmen* image from El Sagrario Parish, located on one side of the Cathedral of Santiago, was an unprecedented event in Chile. Seriously damaged by the fire, the sculpture was transferred to the Centro Nacional de Conservación y Restauración where, first of all, it was evaluated to determine whether its restoration was really feasible, and after which it was intervened. As no information was available from other similar cases, a work methodology had to be developed that would allow professionals of different backgrounds to come together and contribute, from their particular area of expertise, to the theoretical, methodological as well as technical aspects of the diagnosis and proposal for the intervention.

Because the image is actively worshipped, the challenge of its restoration was even greater since representatives of the Brotherhood of the *Virgen del Carmen* were actively involved in each one of the processes carried out.

**Key words:** Virgen del Carmen, El Sagrario Parish, restoration, polychrome wood, carbonized wood.

**Mónica Bahamondez Prieto.** Ingeniera química, Jefa del Laboratorio de Monumentos del Cnrc.  
mbahamondez@cncr.cl

## INTRODUCCIÓN

Sin duda la noticia con que nos sorprendió la mañana del día 18 de abril de 2008 quedará grabada para siempre en la memoria de los chilenos. Había pasado algo que nunca se pensó podría llegar a ocurrir en nuestro país. Una de las imágenes religiosas más veneradas de Chile, la Virgen del Carmen, Patrona de Chile, coronada *Reina de Chile* en 1926 por un delegado del Papa Pío XI, fue víctima de un atentado incendiario que la había dañado seriamente.

Según fuentes oficiales, aproximadamente a las 9:30 horas de la mañana, un indigente, con sus facultades mentales perturbadas, ingresó a la Parroquia El Sagrario, lugar donde se encontraba la imagen desde 1985<sup>1</sup>. Se acercó a la Virgen, la que hasta entonces estaba al alcance de los feligreses, y simplemente le prendió fuego. Lamentablemente no hubo testigos que pudiesen contar exactamente lo que pasó, situación que, por otra parte, permitió que las llamas actuaran durante varios minutos antes de que personal de seguridad se diese cuenta y controlara la situación.

El autor del atentado fue detenido y al poco tiempo dejado en libertad. Nunca se supo, ni se sabrá, qué motivos pueden impulsar a un ser humano a realizar un acto de esta naturaleza. (Fotos 1 y 2)



**Foto 1:** Detalle del rostro de la Virgen todavía en la Capilla El Sagrario.

**Foto 2:** Aspecto de la Virgen y el Niño el día del atentado.



---

1 Aunque en la práctica se trata de dos imágenes separadas, dentro de este artículo se hará referencia a "la imagen" para mencionar tanto a la Virgen como al Niño.

La imagen de la Virgen y del Niño que sostiene en su brazo izquierdo ardió durante varios minutos con resultados devastadores, puesto que el fuego encontró un excelente material combustible en los ropajes y la gran cantidad de piezas de papel que se ponían entre los pliegues de los vestidos para realzar el volumen de éstos.

Una vez controlado el fuego se pudo constatar la gravedad de los hechos. Todos los ropajes se habían destruido y la imagen, realizada en madera tallada y policromada, había resultado carbonizada. (Fotos 3 y 4)

Las primeras y únicas imágenes aparecidas en la prensa de este hecho eran elocuentes.

Inmediatamente conocida la noticia comenzaron a llegar cientos de fieles a rezar. El desconcierto y la desazón fueron totales.

Los Obispos de Chile concelebraron una misa en la que participaron también delegaciones de las Fuerzas Armadas y Carabineros, como un acto de demostración del dolor del país entero ante la agresión a una de las imágenes religiosas más queridas de nuestro país.

## LOS PRIMEROS AUXILIOS

Superado el impacto inicial era necesario actuar. La situación de la imagen de la Virgen del Carmen, con cientos de fieles apostados en las afueras de la Catedral y un país entero pendiente de las noticias, requería acciones urgentes que permitieran trazar una estrategia a seguir.

Es en ese momento cuando se contactan al Pbro. Javier Manterola, Vicario Episcopal de la Zona Centro y Asesor Eclesiástico de la Cofradía Nacional del Carmen y Magdalena Krebs, entonces directora del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), el primero para pedir ayuda, y la segunda para ofrecerla.

La misión del CNCR es precisamente “promover la investigación y la conservación del patrimonio cultural de Chile”<sup>2</sup> y, sin duda, la Virgen del Carmen forma parte importante de nuestro acervo cultural.

Las primeras acciones se orientaron a implementar los primeros auxilios que permitieran, en primer lugar, conocer la real magnitud del daño y en segundo lugar, tomar todas las medidas necesarias para estabilizar las zonas más deterioradas a fin de trasladar la imagen desde su altar en la Parroquia El Sagrario hasta los laboratorios del CNCR.



*Foto 3: Mano derecha completamente carbonizada.*



*Foto 4: Pie derecho todavía conservando uno de sus adornos metálicos.*

2 Centro Nacional de Conservación y Restauración – Quiénes somos – Nuestra misión. [http://www.dibam.cl/centro\\_conservacion/contenido.asp?id\\_contenido=4&id\\_submenu=121&id\\_menu=29](http://www.dibam.cl/centro_conservacion/contenido.asp?id_contenido=4&id_submenu=121&id_menu=29) [Consulta: 7 abril 2010].

La Cofradía Nacional del Carmen había tomado la decisión, luego de muchas consideraciones, que en caso de ser factible la restauración de la imagen, ésta debía realizarse en Chile y ser llevada a cabo por los profesionales del CNCR. Es así como el día 24 de junio de 2008, según figura en las actas de ingreso de obras del Laboratorio de Monumentos, la imagen de la Virgen del Carmen y el Niño llega a esta dependencia del CNCR para su evaluación y diagnóstico, lugar donde permanecería hasta el 6 de julio de 2009.

## LA ETAPA DE DIAGNÓSTICO

En este caso se juntaron dos situaciones relevantes para el CNCR. Se trataba de una imagen con un gran valor simbólico a nivel nacional y, por otra parte, no se tenía experiencia en el tratamiento de maderas policromadas carbonizadas (afortunadamente, no había habido en Chile otro caso de esta naturaleza, y esperamos que hechos como éste no vuelvan a suceder).



*Foto 5: Detalle del rostro de la Virgen y el Niño, antes del atentado.*



*Foto 6: Antes del atentado, en la Capilla El Sagrario.*

Por esta razón, antes de asumir la responsabilidad y el compromiso de restaurar la imagen (ya que no había certeza de que una restauración sería posible de realizar), se planteó el trabajo en tres etapas<sup>3</sup>:

La primera de ellas fue el estudio, diagnóstico y discusión conceptual sobre la posibilidad real de realizar una restauración y los alcances que ésta debiera tener considerando que se trata de una imagen de culto activo<sup>4</sup>. Para hacer de este proceso operativo y por sobre todo eficiente en términos de tiempo y resultados, se organizaron tres comisiones de trabajo:

- Grupo de discusión teórica, cuyo objetivo fue la discusión conceptual, los lineamientos metodológicos y el sustento teórico que una intervención de esta naturaleza debiera tener. Esto se realizó con la participación de una gran cantidad de profesionales del CNCR junto a otros invitados externos, que aportaron a la discusión desde la perspectiva de sus respectivas disciplinas.
- Grupo de discusión técnica, cuyo objetivo fue el estudio material y estructural de la imagen, el diagnóstico del estado postincendio y la investigación y propuesta para una eventual restauración.
- Consejo Asesor Directivo, compuesto por representantes de las instituciones involucradas y otras personalidades del quehacer cultural fue el encargado de analizar y aprobar la metodología propuesta y los presupuestos involucrados.

En forma paralela a estos grupos de trabajo se realizó la búsqueda de toda la evidencia fotográfica posible a fin de armar un archivo histórico visual que permitiera, a futuro, la reconstrucción más fidedigna de la imagen considerando que tanto el rostro de la Virgen como el del Niño resultaron carbonizados, perdiendo parte de sus rasgos característicos. (Fotos 5 y 6)

La búsqueda más importante se hizo entre las integrantes de la Cofradía Nacional del Carmen, quienes recopilaron alrededor de 90 fotografías. Algunas de ellas tomadas durante las procesiones con fines de difusión, donde la imagen aparece preferentemente de cuerpo completo tanto en la Parroquia El Sagrario como en el exterior. Otras, con detalles de las caras, de menor precisión técnica, especialmente en lo que respecta al color, igualmente constituyeron un antecedente importante durante los trabajos de restauración.

Fue interesante descubrir que no había documentación fotográfica oficial de la imagen de la Virgen, lo que habría sido un aporte para la descripción precisa de las zonas más deterioradas, como perfiles de los rostros, detalles de las manos y pies. Una fotografía es un documento que permite obtener datos objetivos, dado que la memoria es frágil y suele confundirnos, ya que los recuerdos son una mezcla entre la realidad y los sentimientos que nos inspira la imagen recordada. (Fotos 7 y 8)



*Foto 7: Detalles de los ojos de la Virgen antes del atentado.*



*Foto 8: Detalles de los ojos de la Virgen después del atentado. Nótese el cambio de color.*

3 Cfr. Seguel et al., 2010: pp. 47-65.

4 *Ibíd.*

*“Durante la etapa de estudio y diagnóstico se realizó un detallado registro de las figuras, de su forma y de su condición desde la mirada de la disciplina de la conservación. Distinto y más complejo resultó el registro durante y después de la restauración, donde no fue fácil integrar a través de la fotografía la mirada de una imagen de culto activo para quienes se relacionan espiritualmente con ella”<sup>5</sup>.*

Otra de las actividades que se realizó en paralelo durante esta etapa fue la búsqueda de casos similares en el mundo. En Internet no se encontró mucha información. Poco y nada se había publicado de casos similares, lo que de alguna forma nos dice que este tipo de atentados es muy inusual.

Fue así como se contactó a los principales centros de restauración en el mundo y a nuestra red de contactos profesionales a quienes se les envió un set de fotografías que mostraban muy descarnadamente la situación de la imagen. Las respuestas no se hicieron esperar, las recomendaciones, todas ellas muy bien fundamentadas, iban desde hacer una réplica y guardar la imagen carbonizada a modo de reliquia, hasta realizar una consolidación de la madera carbonizada y dejar la imagen en esas condiciones, como muestra del atentado, respetando esa parte de su historia.

El grupo de discusión teórica, sin embargo, consideró que la Virgen y el Niño eran objeto de tal devoción por parte de la feligresía, que era importante intentar recuperar la imagen que estaba en el recuerdo de las miles de personas que en forma directa o indirecta le rendían devoción. De más está decir que la opinión de la Cofradía Nacional del Carmen, dueña de la imagen, jugó un rol decisivo en la opción tomada. Se quería y se necesitaba la restauración de la imagen, y que ésta se recuperase lo más cercanamente posible al recuerdo que el pueblo de Chile tenía de su patrona.

## LA INVESTIGACIÓN TECNOLÓGICA

Una vez tomada la decisión de restaurar la imagen, correspondía saber si eso era técnicamente posible. Es aquí donde se contó con la participación de varios profesionales del CNCR, quienes desde su experiencia colaboraron en esta etapa.

Se realizó una exhaustiva documentación fotográfica que permitiera describir el estado en que llegó la imagen, así como también realizar un detallado registro de su estado de conservación, de tal manera que se pudiese contrastar el avance del proceso de restauración. Este registro fue complementándose con videos en cada una de las etapas posteriores, lo que permitió conformar un completo archivo visual de todo el proceso.

Se realizó un estudio radiográfico de la Virgen y el Niño y de algunos detalles de sus estructuras. Este examen permitió obtener una gran cantidad de información que de otra forma no era posible, por ejemplo, conocer si los rostros eran tallados en

---

5 Rivas y Roubillard, 2009.

madera o se trataba de máscaras de plomo, cómo fue construida la talla, de cuántas piezas estaba conformada, qué tipo de ensambles tenía, cómo estaban instalados los ojos, etc. Esta información fue un importante apoyo en el momento de tomar decisiones durante el transcurso de la restauración, especialmente en lo referido a la estructura de la imagen<sup>6</sup>. (Foto 9)

El análisis de la materialidad se abordó desde varias perspectivas. A pesar de que la policromía resultó carbonizada casi en su totalidad, fue posible obtener algunas muestras que arrojaron luces sobre el tipo de pigmentos originales utilizados en la imagen y la estratigrafía de su composición<sup>7</sup>. Por otra parte, la determinación del tipo de maderas usadas en la talla permitió realizar prototipos para la experimentación de posibles tratamientos. En forma paralela se efectuaron estudios para determinar la profundidad de la carbonización de la madera.

Con los resultados de los análisis se elaboró una metodología de ensayos basados en el uso de prototipos de madera quemada. Se probaron distintos tipos de consolidantes, distintos solventes y distintas concentraciones. Los prototipos, sometidos a la cámara de envejecimiento del Laboratorio de Análisis del CNCR, arrojaron resultados sobre la mejor combinación para conseguir una adecuada consolidación del estrato carbonizado<sup>8</sup>.

Con los resultados obtenidos de los distintos ensayos, sumado a la experiencia y criterio del equipo de profesionales a cargo, se decidió que la restauración era posible, decisión que fue respaldada por la absoluta confianza que depositó en el CNCR la Cofradía Nacional del Carmen.

El criterio asumido para enfrentar la restauración fue el de limitar la restauración a las partes visibles de la imagen, dejando el resto en estado de carbón consolidado, como muestra de esa triste parte de su historia.

## LA COLABORACIÓN INTERNACIONAL

Mientras estaba en desarrollo la etapa de experimentación, se continuaba la búsqueda de experiencias similares en el extranjero. Fue así como llegó al CNCR la información que, hace algunos años, en el Instituto Real de Patrimonio de Bélgica (IRPA) habían restaurado una Virgen Dolorosa de madera policromada, la que había sido quemada dentro de una iglesia, en circunstancias muy similares a la experiencia chilena<sup>9</sup>. Se tomó contacto con ellos y fue así como, gracias a la buena voluntad de Myriam Serck, directora de dicho centro, se contó con la presencia en Chile de Erika Benati Rabelo, restauradora del IRPA a cargo de dicho trabajo. Ella estuvo una semana trabajando en el CNCR y colaboró activamente en las primeras aplicaciones de base de preparación, traspasando toda su experiencia a las restauradoras chilenas.



Foto 9: Radiografía del hombro derecho de la Virgen.

6 Cfr. Eisner y Ossa, 2010: pp. 67-83.

7 *Ibid.*

8 Cfr. Villagrán y Bendekovic, 2010: pp. 85-91.

9 Vansteenkiste, 2004.

El equipo de restauración junto con la especialista belga discutieron los criterios y tratamientos posibles, así como los materiales y metodología de intervención.

Fue interesante comprobar que las decisiones a las que se había llegado, luego de la etapa de experimentación, coincidían casi totalmente con las que habían implementado en el IRPA para la restauración de la Virgen Dolorosa.

## LA RESTAURACIÓN<sup>10</sup>

Todos los análisis de la etapa anterior, en conjunto con la reflexión teórica conceptual, dieron el soporte necesario para decidir la metodología y materiales a utilizar. Es así como se realizó la consolidación diferencial del estrato carbonizado y posteriormente se aplicó la base de preparación que sustentaría la policromía. Fue un trabajo largo y de mucha paciencia. Ocho estratos fueron necesarios para cubrir la imagen carbonizada.

La imagen de la Virgen tenía además una enagua de tela encolada y enyesada adosada al cuerpo, la que sufrió graves daños con el fuego. Esta fue restaurada devolviéndole la forma estructural original.

Hijinio Gutiérrez, escultor chileno, fue el encargado de devolver a los rostros las características expresivas propias de la Virgen y el Niño. Manos y pies también fueron delicadamente trabajados para dar una apariencia lo más próxima a los originales de acuerdo a las fotos recopiladas.

*Foto 10: Celebración del regreso de la imagen a la Capilla El Sagrario.*



<sup>10</sup> Cfr. Bendekovic *et al.*, 2010: pp. 93-111.

La policromía, última etapa de la restauración, estuvo a cargo de un reconocido especialista ecuatoriano en fabricación de imaginería religiosa, Ricardo Villalba, quien durante dos semanas de arduo trabajo aplicó las distintas capas de policromía que dieron el color y los matices de luces y sombras a rostros, manos y pies.

El día 6 de julio de 2009, exactamente un año y doce días después de haber ingresado a los laboratorios del CNCR, la Virgen del Carmen y el Niño regresaron a la Parroquia El Sagrario, donde nuevamente fueron instalados en su altar, el que esta vez cuenta con medidas de seguridad que eviten que un suceso como el ocurrido se repita. (Foto 10)

La ceremonia religiosa con que se recibió la imagen de regreso fue concelebrada por los Obispos de Chile y congregó a cientos de fieles que llenaron la Parroquia El Sagrario. Todos quienes estuvimos involucrados en el proceso de restauración nos sentimos profundamente emocionados al sentir la alegría de la gente y por sobre todo el agradecimiento de ese grupo de mujeres que conforman la Cofradía Nacional del Carmen, quienes semanalmente nos visitaban para acompañar con sus rezos los trabajos de restauración y llenar nuestro laboratorio con fragantes flores.

Gracias a todos ellos por darnos la oportunidad de realizar este hermoso trabajo.

## BIBLIOGRAFÍA

- BENDEKOVIC, A.; GUERRERO, C. Y MORALES, M. Restauración de la Virgen del Carmen y el Niño: madera, carbón y fe. *Conserva* n. 15, 2010. pp. 93-111.
- EISNER, F. Y OSSA, C. Estudio y diagnóstico de la materialidad de la Virgen del Carmen. *Conserva* n. 15, 2010. pp. 62-83.
- RIVAS, V. Y ROUBILLARD, M. La documentación visual de la Virgen del Carmen. Santiago, Chile: CNCR, 2009. (documento interno, no publicado).
- SEGUEL, R.; BENAVENTE, A. Y OSSA, C. Restauración de imágenes de culto: propuesta teórica metodológica para la intervención de objetos de devoción. *Conserva* n. 15, 2010. pp. 47-65.
- VANSTEENKISTE, W. Studie en Behandelings Verslag. Bruselas, Bélgica: K.I.K. / I.R.P.A. Atelier Beeldhouwkunst, 2004. 38 p.
- VILLAGRÁN, A. Y BENDEKOVIC, A. Cuantificación del daño y estudio de materiales para la restauración de la imagen de la Virgen del Carmen. *Conserva* n. 15, 2010. pp. 85-91.



# La Iglesia Católica y sus imágenes de devoción

Olaya Sanfuentes Echeverría

## RESUMEN

El siguiente artículo pretende entregar un marco histórico para comprender la reacción de los feligreses chilenos frente al atentado a la imagen de la Virgen del Carmen. El cuidado de las imágenes de devoción tiene raíces históricas y culturales que ayudan a comprender los sentimientos hacia estos objetos y las labores de preservación, conservación y cuidado que la Iglesia en general y sus miembros en particular despliegan respecto a su patrimonio vivo.

Tras el atentado a la Virgen del Carmen en la Parroquia El Sagrario, los feligreses reaccionaron de diversas formas, predominando entre ellos los sentimientos de tristeza, frustración, desolación y desconcierto por la vejación que la imagen de su patrona había sufrido en manos de un incendiario. La noticia apareció en los medios de comunicación y luego, un grupo importante de devotas comenzó a realizar gestiones para devolver la dignidad perdida a esta imagen histórica que encarna la devoción de muchos chilenos por su patrona.

Este amor incondicional hacia una imagen votiva se enmarca dentro de un fenómeno más amplio, cual es la especial relación de los católicos con sus imágenes religiosas.

**Palabras clave:** patrimonio vivo, Virgen del Carmen, gestión patrimonial, imágenes de devoción.

## ABSTRACT

The following article aims to present a historical framework to understand the reaction of Chilean parishioners to the arson attack perpetrated on the *Virgen del Carmen* sculpture. Caring for the images of worship has historical and cultural roots that help to understand the sentiments felt towards these objects and their preservation, conservation and care, which the Church in general, and its members in particular, deploy in terms of their living heritage.

After the attack on the *Virgen del Carmen* image in El Sagrario Parish, churchgoers reacted in various ways, but feelings of sadness, frustration, desolation and uncertainty predominated as a result of the ill-treatment suffered by the sculpture of their patron saint at the hands of an arsonist. Soon after news of the attack appeared in the media, an important number of worshippers began to make arrangements that would restore this historical image's lost dignity, which incarnates the devotion felt by many Chileans for their patron saint.

This unconditional love for a votive image is part of a widespread phenomenon that portrays the special relationship Catholics have with their religious images.

**Key words:** Living heritage, Virgen del Carmen, cultural heritage management, images of worship.

**Olaya Sanfuentes Echeverría.** Licenciada en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile; Master of Arts of the Georgetown University y Doctora en Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona. osanfuentes@gmail.com

## LAS IMÁGENES RELIGIOSAS EN EL MUNDO CATÓLICO

Por su capacidad de representar lo ausente, la imagen visual ha sido elegida universalmente como portadora de significado. En el ámbito de la religión cristiana, que se basa en la encarnación del Hijo de Dios y en el postulado de que el hombre está creado a imagen de Dios, las imágenes juegan un rol vital. La encarnación del Verbo cambió la economía de las imágenes<sup>1</sup>. La revelación de Dios en Cristo nos ha permitido contemplarlo con nuestros sentidos (cf. 1Jn 1,1-3).



**Foto 1:** Arcángel arcabucero. Esta figura muestra la transformación de motivos religiosos a través del tiempo y del espacio. En este caso, el ángel europeo se convierte en un ángel con arcabuz y con plumas de colores. Es el arcángel arcabucero de la zona virreinal andina.

La elección de la imagen visual no es aleatoria, sino que responde a la creencia cristiana de que la salvación es para todos, universal, igual que el lenguaje simbólico. En este afán de universalidad, en que la imagen cristiana opta por el objetivo de ser por todos entendida, es que toma prestados elementos de varias tradiciones. En sus primeros años, el cristianismo utilizó para sí algunos símbolos romanos y los resignificó para sus propios fines. Es el caso, por ejemplo, de los *angeloi*, mensajeros de los dioses, que se transformaron en los ángeles cristianos, también portadores de mensajes entre los humanos y Dios. La iconografía resultante también se valió de elementos de la tradición, utilizando a estos seres alados y asexuados como fuente de inspiración para los artistas. Años más tarde, los ángeles y arcángeles cristianos volverían a resignificarse, esta vez en territorio americano: los famosos arcángeles arcabuceros constituyen un producto andino que asimila los ángeles europeos con el dios Illapa del trueno y la lluvia. El resultado es un ángel militar que combina las tradicionales alas con arcabuces que disparan pólvora con ruido parecido al trueno. (Foto 1)

La encarnación del Verbo viene a significar la presencia de Dios en la historia, que se conmemora a través de la representación en imágenes que acerquen el misterio de esta aparente ausencia. Las imágenes constituyen un lenguaje simbólico para hacer visible aquello que no lo es y poseen, al mismo tiempo, la cualidad de llegar al alma de los individuos. He aquí dos cualidades fundamentales de las imágenes visuales: el de representar (volver a presentar) y el de conmover, ¿cómo, sino, expresar sentimientos como el amor, sino es a través de gestos sensoriales como el tacto de una mano y la luz de una mirada cariñosa? Es el caso en que realidades internas pueden cobrar formas visibles a través de signos y símbolos. El signo representa, en la medida que vuelve a presentar una cosa que ya no está presente. El símbolo, en cambio, remite a algo más profundo porque rememora. Incluye sentimientos involucrados en la memoria. Esta última es sensorial, es vida. La cruz, por ejemplo, puede ser signo de la crucifixión, pero es un símbolo del amor

<sup>1</sup> Catecismo Iglesia Católica (CIC) #1159. Cita a San Juan Damasceno: "En otro tiempo Dios no podía ser representado con una imagen... Revelado su Rostro, contemplamos la gloria del Señor".

de Dios que manda a su Hijo a redimir al mundo. Como esto último, nos adscribe en forma emotiva a su significado. Este mismo ejercicio puede llevarse a cabo con toda la iconografía cristiana.

Es a través de estos lenguajes que el hombre cristiano va buscando, intentando entender la presencia de Dios en la Creación. Las Escrituras son fuente de inspiración de la tradición cristiana y de ahí resultan las imágenes de Jesús y María<sup>2</sup>. Las formas de representarlos son las que varían culturalmente, tanto en el tiempo como en el espacio. Las características iconográficas que acompañan estas representaciones no son inherentes a los personajes descritos sino que responden a la forma en que los artistas imaginaron y al significado que ellos atribuyeron a esos elementos. Dependen también de las fuentes de inspiración: algunas imágenes surgen de las narraciones contenidas en las Escrituras, otras de los llamados Evangelios Apócrifos, otras de las vidas de santos. En definitiva, las imágenes religiosas no conllevan una interpretación unívoca. Al contrario, para poder entender las imágenes religiosas es indispensable realizar ejercicios iconográficos y culturales.

A pesar de que aparece muy poco descrita en las Escrituras, la Virgen María es, junto con Cristo, la más representada por las artes visuales. Sus representaciones se pueden dividir, básicamente, en dos: en primer lugar, aquellas imágenes que se refieren a la vida de la Virgen y que ponen énfasis en que era única entre todas las mujeres. Estas representaciones tienen un carácter narrativo. La otra vertiente está formada por las representaciones devocionales de la Virgen, que enfatizan las características ejemplares de la Virgen María como madre divina. Como tal, la Virgen es símbolo de amor, de humildad, obediencia y mediadora entre los fieles y Cristo.

A lo largo de la historia ha habido dos hitos importantes que han desafiado el rol de la Virgen y, por tanto, el de las imágenes a ella aparejadas. Primero fue con los nestorianos en el siglo V y luego con los reformistas en el siglo XV.

Nestorio decía que María era madre del Cristo humano pero no era la madre de Dios. Esto fue condenado como herético por el Concilio de Efeso en el año 431, lo que trajo como consecuencia que proliferaran más aún las representaciones de María con el Niño, como símbolo de la doctrina oficial de la Iglesia. Era una declaración de fe que iba muchas veces acompañada de un texto que decía: *María Madre de Dios*. Si avanzamos en el tiempo, vemos que en el mundo cristiano del siglo VI, las leyendas atribuyen al icono la capacidad de actuar como defensor de un pueblo o de un ejército o como protector de un individuo al interior de la vida pública o privada del imperio. Tanto en Bizancio como en Roma, el icono o imagen santa es considerado como presencia activa de la persona santa.

Respecto a la devoción mariana propiamente tal, ésta alcanzó nuevos bríos en el siglo XIII de la mano de San Bernardo. Él interpretó el Cantar de los Cantares como una elaborada alegoría en que la novia del poema se identificaba con María. Esto sirvió

---

2 Las imágenes de los santos provienen del Nuevo y Antiguo Testamento, de vidas de santos, evangelios apócrifos y otras fuentes seculares.

de fuente de inspiración iconográfica para muchos artistas. En el Renacimiento, la Virgen como objeto de devoción cobró formas más plásticas, sueltas, menos hieráticas y más amables. Se multiplicaron, asimismo, las advocaciones marianas: Virgen de la Misericordia, Mater Dolorosa, Inmaculada Concepción, Virgen del Rosario.

El segundo gran hito que pone en jaque tanto a la Virgen María como a sus imágenes materiales es la Reforma de Lutero, en que los protestantes, entre otras cosas, negaron que la Virgen fuera venerable. María era para ellos un personaje histórico importante porque había sido la madre de Cristo, pero solo Este merecía adoración.



**Foto 2:** Inmaculada Concepción de Bernardo Legarda. Imagen de bulto quiteña siglo XVIII. *Hispanic Society of Art, New York.*

Al mismo tiempo, los reformistas protestaron frente a la sobreproliferación de imágenes visuales que habían inundado las vidas públicas y privadas de los fieles. Frente a tanta escultura y pintura religiosa, optaron por la asepsia en sus templos.

La Contrarreforma Católica respondió a los ataques protestantes con una fuerte devoción mariana. Defensores de la Virgen desde el plano institucional fueron Pedro Canisio, Roberto Belarmino, Francisco Suárez y las órdenes religiosas. Teólogos católicos reconocieron en la Virgen una virtud que había sido establecida en tiempos lejanos: María como vencedora ante las herejías. Era ésta una forma de enaltecer a la Virgen, al tiempo que permitía dar un claro mensaje a todos aquellos que se alejaban de las filas del catolicismo. Tanto los protestantes en Europa como los indígenas recientemente evangelizados en América veían en esta nueva imagen iconográfica una advertencia frente a las disidencias. (Foto 2)

Otros signos del triunfo de su devoción en Europa y en las colonias americanas: aumentó el rezo del rosario, comenzó a discutirse la definición dogmática de la Inmaculada Concepción y se enalteció a la Virgen como protectora de la Iglesia.

Respecto al tema específico de la imagen devocional, ésta inquietó a la espiritualidad cristiana de corte católico frente al proceso reformista. Como una estrategia de desplegar la diferencia con sus enemigos, la Contrarreforma Católica tomó el camino opuesto a la reforma protestante, un derrotero que culminaría “*en la apoteosis barroca de la imagen católica*”<sup>3</sup>. La Iglesia Católica se dio cuenta del poder de las imágenes, y en vez de reaccionar frente a la crítica protestante

3 Gruzinsky, 1994.

aminorando su presencia hizo todo lo contrario: animó la producción de una mayor cantidad y más cuidadas imágenes visuales dentro de su universo de influencia. El 3 de diciembre de 1563 el Concilio de Trento, en sesión XXV y última, lanza un decreto en el que se establece que los templos deben conservar las imágenes de Cristo, de la Virgen y de los santos, tributándoles honor y veneración. Debe “*tributárseles (a las imágenes sagradas) honor y veneración, no porque hay en ellos alguna divinidad o virtud..., sino porque el honor que se les tributa se refiere a los originales que ellos representan*” (Dz 986; DS 1823).

La imagen visual se había consolidado como una de las armas escogidas por la Iglesia Católica para luchar contra las herejías europeas y como herramienta favorita en el proceso de evangelización llevado a cabo en América. Partícipe de este proceso fue el mismo San Ignacio de Loyola, gran activista en la Contrarreforma de la Iglesia Católica para consolidar su institución y luchar contra los cismáticos. El proponía, así como tantos otros místicos de la época, rezar siempre con una imagen al lado para poder facilitar la oración y hacer de esta imagen un intermediario entre lo divino y lo humano.

Como se dijo anteriormente, las imágenes visuales cristianas se habían venido nutriendo de las tradiciones culturales y de los estilos imperantes para poder llegar eficientemente a sus fieles. En este contexto, los años que siguieron a la Contrarreforma Católica adoptaron el estilo barroco para Europa<sup>4</sup> y América con la idea de llevar a cabo su cometido de lucha contra el hereje y pedagogía y evangelización en América. El barroco era un estilo que se acomodaba perfectamente a estos objetivos, al tiempo que también se alimentaba de los problemas de la época. Contexto y estilo se iban así retroalimentando. El barroco es un estilo que sirve a los poderes fácticos para mantener el orden, al tiempo que tanto la monarquía y la Iglesia alimentan con su riqueza y poder las fastuosidades y aspiraciones de un estilo que pretende ser vistoso<sup>5</sup>.

Cuando el estilo barroco pone pie en el continente americano sufre derroteros que varían según los lugares y su distancia frente a los centros de poder. Surgirá así un nuevo estilo, acomodado a las nuevas circunstancias y que ha devenido llamarse barroco hispanoamericano.

El barroco ponía énfasis en la verosimilitud. Esto significaba que cuando se estaban exponiendo misterios divinos, la forma de representarlos debía procurar ser lo más verosímil, lo más creíble posible, para que los fieles pudieran comprender lo enseñado. Debía ser un estilo naturalista, que emulara la realidad para que el fiel lograra empatizar con lo representado. Para eso se sugería que las pinturas contuvieran elementos de la vida cotidiana y que las esculturas acudieran a todas las herramientas posibles para poder mostrarse humanas y cercanas a los fieles. En este cometido es que se introdujeron ojos de cristal para que parecieran vivas, con el brillo natural de los ojos; cabello humano, para que además de parecer más reales pudieran peinarse;

---

4 En términos generales, los países católicos de Europa adoptaron el estilo barroco, mientras Francia se inclinó por un estilo más clásico.

5 Estas son, en líneas generales, las ideas contenidas en la obra de José Antonio Maravall, *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*.



*Foto 3. Arcángel san Rafael. Figura de madera y otros materiales, escuela de Cuenca, siglo XIX. En el Monasterio de las Conceptas de Cuenca, Ecuador.*



*Foto 4. (superior derecha) Niño Jesús en cuna de mimbre. Figura de madera, probablemente quiteña del siglo XVIII. Convento de las Capuchinas de Santiago de Chile.*

uñas y dientes, recursos todos para lograr más expresividad en sus tallas. (Fotos 3 y 4). Todo esto era para lograr llegar más fácilmente a la fibra sensible del feligrés, pero no se podía descuidar la teoría del decoro: cada personaje representado debía ser fiel a su naturaleza. Esto significa que si se estaba representando a la Virgen, Jesús y santos, no se podía olvidar su naturaleza sobrenatural. El desnudo seguía siendo permitido, pero sólo para representar alegorías o temas clásicos. Hubo, entonces, que reglamentar las formas de representación de estos personajes para que no resultaran vulgares. Es el caso de la suerte del célebre pintor Caravaggio, quien sufrió varios inconvenientes por usar modelos del pueblo para representar personajes de las Escrituras. En América, sin embargo, las reglamentaciones fueron menores tanto cuantitativa como cualitativamente. Importaba más llegar a una masa analfabeta y educarla en las verdades de la fe, que cuidar una ortodoxia muy rigurosa en las formas. Por lo demás, el control exhaustivo en América era más difícil de llevar a cabo que en Europa.

El barroco es, asimismo, un estilo muy expresivo. Para eso, se utilizan los juegos de luces y sombras, tal como lo hiciera Caravaggio en la pintura, lo que permite que las escenas representadas cobren gran teatralidad. Se usa e incluso abusa de las posibilidades del gesto. El sufrimiento, la alegría, el éxtasis deben estar representados por sendos gestos que puedan ser leídos en forma unívoca por una audiencia amplia y, más aún, deben contener una expresividad tal, que el espectador pueda llegar a sentirlos. El fiel debe sentir el fuego abrasador de las llamas del infierno cuando está frente a una pintura del pecado y debe sentir toda la ternura maternal de una Virgen que lleva en brazos a su Hijo.

## LAS IMÁGENES RELIGIOSAS EN AMÉRICA

En el contexto de la Contrarreforma Católica, las imágenes religiosas alcanzan nueva fuerza, desempeñando un papel fundamental en la educación y evangelización de América. En términos estratégicos, había que ganarle, además, la carrera a los protestantes y evitar que conquistaran las almas de los indígenas americanos.

A través de las imágenes visuales, se produjo parte importante del proceso de conquista espiritual y colonización de este territorio para las filas del catolicismo. La imagen visual dejó en evidencia su eficiencia, ya que podía ser leída por una audiencia mixta y amplia. La elección de lo visual compensaba las dificultades de la comunicación lingüística<sup>6</sup>. Dejó en evidencia, asimismo, su poder comunicador, permitiendo llegar a la fibra sensible del interlocutor.

El evangelizar a través de un canon de imágenes religiosas era una forma de hacer participar a todos de un proyecto en común. La imagen era un vínculo entre los fieles. Creaba nexos entre las comunidades porque las hacía participar de un proyecto compartido. Las imágenes lograban aglutinar en fiestas, dedicatorias, consagraciones, canonizaciones, coronaciones, reuniones. “*La imagen barroca adopta una función unificadora en un mundo cada vez más mestizo*”<sup>7</sup>.

Las imágenes religiosas jugarían el rol de “lugares de la memoria”, como diría el historiador francés Pierre Nora, en la medida que lograban aglutinar más allá del presente, la identidad de un grupo determinado y su memoria colectiva.

Las imágenes religiosas jugaron un papel crítico en la sociedad colonial. Tanto en el espacio público como en el doméstico, las imágenes tuvieron un rol fundamental como protectoras frente a guerras, calamidades naturales, como símbolos comunitarios y en la devoción privada de hogares y conventos. En una sociedad cargada de contenido sobrenatural, la convivencia diaria con sus imágenes de culto estaba revestida de naturalidad y espontaneidad. A las imágenes se les habla, se les pide favores, se les pide que no se enojen y se insultan sino proveen el milagro. Hay una ambigüedad porque al considerarse como seres de carne hueso, se les respeta, pero muchas veces también se les profana. El gesto iconoclasta se entiende por la sacralización de esa imagen de la que se espera el milagro. Si el milagro no viene, el feligrés puede cometer actos de locura. (Foto 5)



**Foto 5.** Figuras de madera de Santiago el Mayor y Santiago el Menor, para la fiesta del patrono de Río Grande, el día 16 de julio.

6 Hay que decir, sin embargo, que la imagen visual naturalista no fue siempre aceptada ni comprendida por los indígenas, quienes tenían una concepción diferente de la imagen. Para los indígenas, las imágenes eran portadoras de contenido. Por esta razón es que muchas veces una escultura precolombina podía representar más de un concepto o más de un dios. Además, la belleza no era un criterio perseguido por el arte de los pueblos indígenas. La imagen visual naturalista entendida en el sentido occidental triunfaría en América con el tiempo.

7 Gruzinsky, 1994: *Op.cit.*, p.145.

## **LAS IMÁGENES DE MARÍA EN AMÉRICA**

La transferencia de la devoción mariana a territorio americano fue sumamente exitosa, ya que pasó a nuestro continente con energías renovadas. La idea de evangelizar el nuevo continente animaba a muchos desilusionados con los problemas religiosos de la Península. Desde un comienzo Cristóbal Colón se encomienda a la Virgen y bautiza a una de sus naves con el nombre de Santa María. Los primeros conquistadores recuerdan a la Virgen madre cuando deben bautizar los lugares de este Nuevo Mundo que incorporarían a la cristiandad. Es el caso, por ejemplo, de nuestra ciudad de Concepción, fundada por Pedro de Valdivia el año 1550.

Muchos de estos hombres traían consigo figuras tridimensionales de la Virgen para que los amparara en la dificultad. Es el caso también de Pedro de Valdivia, quien trae una pequeña talla de estilo renacentista, cuya advocación es a la Virgen del Socorro. Esta estatuilla ha sobrevivido hasta el día de hoy, presidiendo el altar de la iglesia de San Francisco en Santiago. Las misiones e iglesias fundadas durante la conquista y colonización del territorio albergaban todas imágenes de devoción, donde la Virgen y Jesús adquieren un rol protagónico. Estos lugares se convertirían en verdaderos santuarios, ya que las imágenes generaron una devoción popular importante. La gente peregrinaba hacia esos lugares para poder ver las imágenes y relacionarse con ellas, a través de una suerte de comercio espiritual. Se les hacían promesas y votos a cambio de favores terrenales y espirituales. A muchos de estos sitios y sus imágenes se les atribuirían verdaderos milagros. El padre Gabriel Guarda dice al respecto, que en torno a la Madre de Dios se van definiendo, a lo largo de la historia de Chile, lugares señalados por la piedad cristiana como privilegiados por su carga sobrenatural<sup>8</sup>. Lo que el padre Guarda señala para ciertos lugares, creemos puede extrapolarse a ciertas imágenes en particular que concentrarían todo el fervor popular.

Luego, con el tiempo, la persona de María serviría de figura mediadora y unificadora entre grupos diversos.

En cada lugar y rincón de este continente, la devoción a María cobró características propias según las advocaciones y las órdenes religiosas que la traían. Un ejemplo de este ejercicio es el que ocurrió con la Virgen del Rosario, que aunque manteniendo su advocación original sufrió importantes transformaciones. Es el caso de la Virgen de Pomata, que no es más que una Virgen del Rosario, venerada en el pueblo de Pomata, a orillas del lago Titicaca. Esta advocación tomó elementos iconográficos de las culturas originarias y se reconoce, entonces, por la importancia de las plumas multicolores, aros colgantes y pelo rizado. En otros casos, la Virgen vino a sustituir a ídolos locales y al encarnarse en imágenes visuales toma ciertos rasgos iconográficos que muestran este mestizaje. Este procedimiento viene también a demostrarnos que la Virgen María fue, dentro del canon cristiano introducido por los españoles, uno de los personajes con más alta aceptación entre las comunidades

---

8 Guarda, 1987.

indígenas locales. Su carácter noble y sus atribuciones de protectora y madre de todos la convertían en un personaje más que aceptable.

Otras vírgenes españolas son transferidas sin grandes alteraciones, como es el caso de la Virgen de Guadalupe, la de la Merced y la del Carmen. En el área andina, esta última aviva su devoción para el período de la independencia. Según Teresa Gisbert, el hecho de que a través de su escapulario ayuda a sacar almas del purgatorio, explica su aumento votivo en una época de tanta muerte<sup>9</sup>. Como las imágenes protegían a los fieles y María protegía a sus hijos, se convierte en patrona de la causa criolla. Hay muchas imágenes de la Virgen del Carmen, muchas de ellas con donantes.

Como he tratado de demostrar a través de este resumen, la Iglesia Católica como institución ha tenido un especial cuidado por sus imágenes visuales. Como objetos materiales de devoción pública y privada, los feligreses y la institución eclesiástica han resguardado sus imágenes como tesoros. Significan mucho para ellos porque son signo y símbolo de una verdad superior que les recuerda su opción y porque encarnan los misterios de su fe.

El cuidado de estos objetos por parte de la Iglesia no es, por lo tanto, un fenómeno nuevo. Empujando el argumento un poco más allá, podemos decir que la Iglesia Católica tiene una larga tradición de resguardo de sus bienes patrimoniales. Mucho se habla hoy en día de la labor que ejercen instituciones públicas y privadas dedicadas a la gestión patrimonial. Pero pocos conocen y por tanto valoran el rol que históricamente ha jugado la Iglesia en este proceso.

## LA IGLESIA CATÓLICA COMO CUSTODIA DE SUS BIENES PATRIMONIALES

La Iglesia Católica, históricamente, ha sabido valorar sus bienes patrimoniales. Su objetivo de difusión universal coincide con el cuidado de bienes que se consideran “patrimonio de todos”. *“Los bienes culturales eclesiales son un patrimonio específico de la comunidad cristiana. Al mismo tiempo, a causa de la dimensión universal del anuncio cristiano, pertenecen de alguna manera a toda la humanidad”*<sup>10</sup>. Patrimonio son aquellos objetos heredados a los que les asignamos un valor. En el caso de los objetos patrimoniales de la Iglesia, estos tienen un valor material, simbólico, histórico y emotivo. Por esta valoración múltiple es que vale la pena conservarlos y difundirlos.

Para algunos especialistas, a la hora de estudiar el concepto de patrimonio de Occidente, es necesario hacer referencia al fenómeno religioso cristiano<sup>11</sup>. La Iglesia es esencialmente conservadora de su patrimonio porque ha de guardar con cuidado los objetos y lugares que alientan el culto, para transmitirlo a futuras generaciones.

---

9 Gisbert y Mesa de, 2003.

10 *Carta circular sobre la función pastoral de los museos eclesiales*. Firmada en el Vaticano en agosto del 2001, p. 3.

11 Hernández, 2002.

Desde siempre, los que poseían reliquias sentían que tenían un gran tesoro que resguardar. Otros objetos anexos van complementando las colecciones y se van configurando lugares de memoria, en que el elemento religioso es el aglutinador. A estos lugares llegan peregrinos que refuerzan aún más la capacidad simbólica de lugares y objetos de culto.

Desde épocas medievales, las iglesias cuidaban de sus tesoros que poseían valor simbólico. Estos objetos mostraban el poder de la cristiandad. Durante los siglos XVI y XVII, con motivo de la Contrarreforma Católica, la Iglesia reafirma su labor de conservadora de sus imágenes. A tal punto las consideran patrimonio de su propiedad, que cuidan de ellas como si fueran personas familiares y las visten con las mejores ropas. Tanto la iglesia como institución, como los fieles en forma individual o en asociaciones ponen todo su celo en el cuidado de las imágenes. Esto lleva a considerarlas como un patrimonio común de las familias, los pueblos, las cofradías, que las mantienen con esmero. No es que la comunidad hable de patrimonio, pero lo cuida, conserva y defiende para transmitirlo a generaciones venideras. No se necesita tener una aproximación teórica al patrimonio y sus cuidados aparejados. Al contrario, lo que el patrimonio nos pide es que tengamos respeto y cariño por aquellos objetos y lugares que tienen un valor para las personas y las comunidades, para que se mantengan en buen estado y no pierdan su rol identitario.

Los papas han tenido, asimismo, un papel protagónico en este proceso de cuidado del patrimonio. En la época del Renacimiento surge un especial interés por conservar y restaurar los monumentos religiosos existentes. Algunos pontífices prohibieron la exportación de antigüedades. El Papa Pablo III (1534-1549) publicó un breve en el que defendía la protección de los monumentos.

Poca publicidad se le ha hecho, en cambio, a la continuidad de la política de protección patrimonial de parte de la Iglesia en los tiempos contemporáneos. Pocos conocen la preocupación de la Iglesia por el patrimonio en general y por el suyo en particular como una forma de participar en los movimientos culturales modernos.

En el contexto de la “evangelización de la cultura” y siempre atenta a las tendencias culturales contemporáneas, la Iglesia participa también de los móviles que animan la gestión patrimonial. Si entendemos por gestión del patrimonio “*el conjunto de actuaciones programadas con el objetivo de conseguir una óptima conservación de los bienes patrimoniales y un uso de estos bienes adecuado a las exigencias sociales contemporáneas*”<sup>12</sup>, la Iglesia, efectivamente está preocupada y ocupada en preservar su patrimonio y difundirlo en la sociedad. Hay una preocupación por conectar los museos con la sociedad.

Existen dos documentos claves para mostrar este postulado y estudiar las ideas de la Iglesia al respecto. Lo constituyen la *Carta circular sobre la función pastoral de los museos eclesíasticos*, firmada en el Vaticano en agosto del 2001 y

---

12 Ballart, y Tresserras, 2001.

la *Carta Circular necesidad y urgencia del inventario y catalogación de los bienes culturales de la Iglesia*, firmada en el Vaticano en 1999.

Sorprende la modernidad de los postulados de la Iglesia en lo que se refiere a los temas que nos interesan y la capacidad de asimilar las tendencias teóricas y prácticas que van aparejadas a éstos.

**En el documento de 1999, cabe destacar los siguientes puntos:**

- El reconocimiento del valor cultural y eclesial de sus bienes como fundamento para su conservación (p. 191).
- El reconocimiento de la utilidad de las imágenes religiosas. Estas servirían para fijar en la memoria ciertos conceptos, para suscitar sentimientos y para enseñar a los iletrados (p. 195). Constituyen, por tanto, una importante fuente de civilización (p. 210).
- El reconocimiento de la importancia de los bienes religiosos artísticos como parte de la tradición de la Iglesia (p. 210).
- El reconocimiento de la importancia de la conservación contextual de los bienes culturales de la Iglesia. Esto significa que los bienes de la Iglesia deben comprenderse en su contexto evangelizador y como imágenes de culto. Son objetos de gran belleza, pero no se puede olvidar que también conllevan una belleza espiritual.
- El reconocimiento de la necesidad de inventariar y documentar fotográficamente y catalogar los bienes de la Iglesia como comienzo de una política de gestión.

**En el documento de 2001 cabe destacar lo siguiente:**

- El reconocimiento del museo religioso como una institución que colabora con la misión eclesial.
- El reconocimiento del museo religioso como un lugar de memoria para la comunidad cristiana.
- El reconocimiento del museo como un lugar que encarna la tradición.
- El reconocimiento de la necesidad de comprender el museo religioso en términos globales y contextuales. El museo no puede mostrarse, solamente, como un lugar donde solo se despliega una experiencia estética, sino como la guardiana de objetos que muestran la función de la Iglesia. Esto, sin perjuicio de que “la belleza nos llama e invita a percibir lo sacro” (p. 9).

El despliegue de todas estas ideas y políticas concretas que respaldan la preocupación de la Iglesia por sus imágenes sagradas constituye un marco para comprender por qué tras el atentado a la Virgen del Carmen los feligreses han puesto todos sus recursos y energía en devolver la dignidad perdida a su patrona.

## BIBLIOGRAFÍA

*Carta circular sobre la función pastoral de los museos eclesiásticos.* Firmada en el Vaticano en agosto del 2001.

*Carta Circular necesidad y urgencia del inventario y catalogación de los bienes culturales de la Iglesia,* firmada en el Vaticano en 1999.

BALLART HERNÁNDEZ, J. Y TRESSERRAS, J.J. *Gestión del patrimonio cultural.* Barcelona, España: Ariel, 2001. 238 p.

CRUZ, I. *Arte: historia de la pintura y escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX.* Santiago, Chile: Antártica S.A., 2001. 504 p.

\_\_\_\_\_. *Arte y sociedad en Chile, 1550-1650.* Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1986. 318 p.

FERGUSON. *Signs and Symbols in Christian Art.* Oxford, England: Oxford University Press, 1961.

GISBERT, T Y MESA, J. DE. La Virgen María en Bolivia: La dialéctica barroca en la representación de María. En: *Memoria del I encuentro internacional de Barroco Andino.* La Paz, Bolivia, 2003.

GRUZINSKY, S. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019).* México D.F., México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

GUARDA, G. Nuestra Señora del Carmen en el reino de Chile. En: *Museo del Carmen de Maipú.* Santiago, Chile, 1987.

HALL, J. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art.* New York, Estados Unidos, 1974.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. *El patrimonio cultural: la memoria recuperada.* Gijón, España: Ediciones Trea, 2002. 462 p.

MARAVALL, J. A. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica.* Barcelona, España: Editorial Ariel. 542 p.

SEBASTIÁN, S. *Contrarreforma y barroco.* Madrid, España: Alianza, 1981.

# Pasado y presente de la devoción a la Virgen del Carmen en Chile: la imagen de la Parroquia El Sagrario

Pilar Hevia Fabres

## RESUMEN

El Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) formó un equipo interdisciplinario con el propósito de elaborar una propuesta de restauración de la imagen de la Virgen del Carmen de la Parroquia El Sagrario. Esta devoción, además de su contenido espiritual, tiene una base histórica que guarda relación con las prácticas de sus fieles. Me propongo aquí dar cuenta de los antecedentes históricos que han fundamentado esta restauración. Siendo una imagen que forma parte del culto activo, sus antecedentes históricos se refieren no sólo a la imagen misma, sino también a sus prácticas devocionales, esto es, el comportamiento concreto de los fieles al expresar su devoción en las diversas manifestaciones del culto. Se trata de ver cómo ha convivido la imagen a través del tiempo –en distintos contextos sociopolíticos y económicos de nuestra historia– con la comunidad o con la nación, generándose distintos procesos de resignificación de la propia imagen, lo que es parte de nuestra tradición cultural.

Sin desconocer la gran devoción que tuvo durante la Colonia, es a inicios del siglo XIX que ciertos hechos históricos comienzan a jugar un rol principal en la transformación de la Virgen del Carmen en un elemento de nuestra identidad nacional. Los hechos más relevantes, aunque no los únicos, fueron las guerras de la Independencia y del Pacífico. Este proceso llevó a la coronación de la imagen de El Sagrario en 1926 como “Reina de Chile”, un año después de promulgada la nueva Constitución que separaba Iglesia y Estado. El fenómeno se explica por un arraigado sentimiento religioso en la población: se manifestaba notoriamente, por ejemplo, en el pueblo y en los soldados en situaciones de guerra y ante otras dificultades, pues era un componente cultural transmitido por generaciones.

**Palabras clave:** Virgen del Carmen, Parroquia El Sagrario, Virgen del Carmen, identidad, Chile.

## ABSTRACT

The National Conservation and Restoration Center created an interdisciplinary team to draft a proposal for the restoration of the image of the *Virgen del Carmen* of El Sagrario Parish. Worship of this religious image, in addition to its spiritual content, has an historical basis that is consistent with its followers' practices. My proposal is to outline the historical background that has justified this restoration. As an image that is actively worshipped, its historical background refers not only to the image itself but also to its devotional practices – in other words, the specific behaviour of the faithful when expressing their devotion through varying manifestations of worship. It intends to show how the sculpture has lived through time, with and within the community and the nation, in different socio-political and economic contexts of our history. This has generated different processes of assigning a new meaning to the image itself and which is part of our cultural tradition.

Although the object of undeniable devotion during the Colonial period, it was not until the beginning of the 19<sup>th</sup> century when certain historical events started to play an important role in transforming the *Virgen del Carmen* as an element of our national identity. Of all the events, the most relevant were the wars of Independence and the Pacific. Over time, the course of events led the sculpture of El Sagrario to be crowned, in 1926, as the “Queen of Chile”, a year after the new Constitution, separating Church and State, was passed. This phenomenon can be explained by a deeply-rooted religious sentiment in the population – for example, it was notoriously present in the people and soldiers during times of war and other difficulties, as a cultural component transmitted from generation to generation.

**Key words:** Virgen del Carmen, El Sagrario Parish, Virgen del Carmen, identity, Chile.

**Pilar Hevia Fabres**, Profesora de Historia y Geografía, Licenciada en Historia y Doctora © en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile.  
phevia@manquehue.net

## INTRODUCCIÓN

Pasadas las 10 de la mañana del viernes 18 de abril de 2008, la imagen de la Virgen del Carmen de la Parroquia El Sagrario de Santiago (a un costado de la Catedral) fue quemada por un desconocido. Salvada de las llamas, la efigie de la Virgen fue entonces retirada de su lugar de culto, adonde había llegado recién en el año 2004 desde la misma Catedral. El Centro Nacional de Conservación y Restauración –a petición del párroco padre Francisco Javier Manterola y de la Cofradía del Carmen– examinó la imagen para evaluar su posible restauración.

La Virgen quedó en tan mal estado que su aspecto era desolador. A simple vista parecía quemada por completo y, sin tener conocimientos sobre lo que es un proceso de restauración, daba la sensación de que repararla era improbable. Tras el examen, sin embargo, quienes conforman la Cofradía del Carmen, que venera y cuida esa imagen, decidieron que no había otra cosa que una restauración acuciosa, y que ésta era posible. Tenían plena conciencia de la relevancia simbólica de esta imagen para la nación –tanto religiosa como identitaria, algo que va más allá de su valor propiamente iconográfico–, y conocían también su valor artístico. Pero lo que más llamó la atención de quienes se harían cargo de su restauración fue el profundo afecto que manifestaban las camareras hacia “esa” imagen en particular. Este afecto es el reflejo no sólo de la devoción individual y colectiva de quienes conforman hoy la Cofradía del Carmen, y de quienes participan de su procesión anual, sino que también confirma la veneración de generaciones de chilenos por esta imagen durante casi dos siglos.

Con independencia de fechas y lugares, lo claro es que la procesión renueva cada año la devoción por la Virgen del Carmen. A través de la festividad se unen presente y pasado, pues en ella sus fieles, junto con celebrar los motivos que originaron su culto y que preservan los valores de la identidad nacional, fortalecen su vínculo con la Virgen mediante oraciones y peticiones relativas a su vida diaria y su circunstancia personal, unidas a otras más abstractas y generales, como el amparo y la custodia de la nación chilena. Al mezclar las solicitudes personales con las que abarcan a todo un país, este culto permite tender un puente entre las antiguas tradiciones y las innovaciones de la espiritualidad católica del siglo XIX. En esa fusión se combinan los dos mundos, y ésa es una de las razones de su persistencia en el tiempo. Se conectan así la Colonia con la Independencia, y su devoción con la idea de nacionalidad.

Esta forma tan afectiva de relación se debe, entre otras cosas, a la progresiva humanización de las imágenes de María a través de los siglos, proceso que ha posibilitado un contacto más directo y personal de los fieles con ella, especialmente en cuanto al diálogo y la interacción. Los devotos ven en estas imágenes las formas tangibles y cercanas de los misterios de la religión, estableciéndose entre fieles e imagen una aproximación “personal” a lo divino como parte integrante del vivir

cotidiano. En las procesiones se le ofrecen dones y cuidados, y a cambio se ruega por su protección, indulgencia y socorro<sup>1</sup>. Estos ceremoniales incluyen también la costumbre de vestir, cambiar y disfrutar la imagen. Se produce así un acercamiento que refuerza en las personas su sentido de pertenencia hacia “esta” imagen en particular. Se entiende entonces por qué “esa” imagen, de El Sagrario, debía ser restaurada a toda costa (y no simplemente reemplazada por otra). De hecho, durante el tiempo que duró su restauración, quienes se encargan de su cuidado cotidiano nunca la olvidaron. Llegaban silenciosamente a dejarle flores, a visitarla, a rezarle, a pedirle algún favor y a agradecerle que aún estuviera presente. (Foto 1)



## LA IMAGEN DE LA PARROQUIA EL SAGRARIO

La imagen restaurada, que se venera actualmente en la Parroquia El Sagrario, fue consagrada en 1923 como Patrona Nacional de Chile por el Vaticano, y posteriormente coronada, en una emotiva ceremonia que se celebró en el Parque Cousiño en diciembre de 1926, como Reina de esta nación por Monseñor Benedicto Aloisi Masella, legado pontificio<sup>2</sup>.

La figura había sido mandada a tallar, en 1826, a la casa o fábrica Rorissier (París, Francia), por encargo de José Ramón de Ossa y Mercado. El artista francés empleó más de dos años en realizarla. La imagen de “La Carmelita” llegó a Chile a mediados de 1828, al puerto de Caldera, en una caja de madera reforzada interiormente con paja. La esperaban las autoridades eclesiásticas, civiles y militares, además de la gente del puerto y de los pueblos aledaños. Gran parte de los habitantes de Copiapó engalanaron con flores, pétalos y arcos adornados la ruta que haría la imagen desde el puerto a la casa particular de José Ramón de Ossa y Mercado. Prepararon diferentes coros, y hubo una vigilia de oraciones y canciones, además de vino, carnes y bailes. Luego la subieron en andas a una carreta engalanada de tules y flores, tirada por cuatro bueyes. Su destino era Copiapó, específicamente el oratorio de la familia Ossa Cerda. Por la ruta los fieles cantaban y lanzaban flores y piropos a la Virgen. A la vez, grandes grupos familiares danzaban, mientras otros corrían, expresando su alegría al paso de la imagen. Los huasos la escoltaban cabalgando a su lado. Los mineros, pescadores y trabajadores se descubrían para saludarla. Estuvo en la ciudad de Copiapó durante treinta y siete años. Aunque no se han encontrado crónicas sobre su permanencia en esa ciudad nortina, sí se sabe, por tradición, que la imagen era sacada en andas para las procesiones anuales.

José Ramón de Ossa se casó tres veces, ya que envió en dos ocasiones. Su tercera esposa fue su sobrina María Dolores Ossa Cerda, viuda por su parte del francés Constante Quesney, con quien había tenido un hijo: Valerio Quesney Ossa, que heredaría la imagen de la Virgen del Carmen. En 1865, la viuda de José

*Foto 1: Se aprecia aquí la conmovedora mirada de la imagen de El Sagrario en un momento significativo: su cambio de vestimenta para una procesión. Solo un número muy restringido de personas puede estar presente. Cada vez que la ocasión lo determina, alguna de las camareras, sobre todo con el auxilio de Ronny Ibacache, le cambia su atuendo mientras le cubre la cabeza con un pequeño tapado. Ronny se encarga además de lavar y reparar su ropa.*

- 1 Las cofradías desempeñan un papel fundamental en la realización de las mismas, pues de ellas depende la organización de la ceremonia, el engalanamiento de la trayectoria que la imagen recorrerá y la decoración de las andas que la acompañarán.
- 2 ¿Por qué fue esta imagen y no la que actualmente se encuentra en el Templo Votivo de Maipú? Existen algunos indicios de la fuerte identificación de la imagen de El Sagrario con la Guerra del Pacífico y con el triunfo chileno, que muestran la “intercesión” de la Virgen del Carmen en los hechos de ese conflicto: por un lado, el uso del escapulario por los soldados y las procesiones que se hicieron en su honor, y, por otro, que justamente esta imagen sea la que recibió las insignias y medallas de los combatientes, lo que afirma la relevancia que tiene la Guerra del Pacífico en el inconsciente colectivo nacional. En cambio, la imagen devocional de la Virgen del Carmen que se encuentra en el Templo de Maipú se asocia más bien a la venerada por los padres de la Patria en las guerras de la Independencia.



*Foto 2: Imagen de la Virgen del Carmen (que actualmente se encuentra en la Parroquia El Sagrario) cuando estaba en la Basílica del Salvador. A simple vista parece no ser la misma imagen, pero esto se debe a que han ido cambiando a través del tiempo las formas de adornarla y arreglarla, pues las distintas generaciones, con el objeto de que “se vea bonita”, la han engalanado de diversas maneras, según los gustos o visiones de cada época.*

Ramón de Ossa se mudó a Santiago y se llevó consigo la imagen para instalarla en el oratorio familiar. La familia la prestaría cada año a los Hermanos Hospitalarios para la procesión anual del 16 de julio, que recuerda la aparición de la Virgen ante San Simón Stock en el Monte Carmelo, en 1251. Desde ese momento, sus ropajes, un manto café y un velo blanco, pasaron a ser un símbolo de protección para el creyente<sup>3</sup>.

En 1874 la Cofradía del Carmen adquirió la imagen por intermedio de Francisco Echenique Tagle y Macario Ossa Cerda, entonces mayordomos de la Orden. Los ropajes y las joyas que la adornan, muchas veces donaciones de los fieles como demostración de cariño por su Patrona, son propiedad de la Cofradía.

Años más tarde, en 1887, debido a discrepancias entre la Cofradía y los superiores de San Agustín, el Arzobispo de Santiago, Monseñor Mariano Casanova, cambió de sede la imagen y la trasladó a la Parroquia El Sagrario, a un costado de la Catedral, donde estuvo hasta 1890, año en que fue llevada a la Basílica del Salvador –cuya construcción comenzó en 1873–, con decreto de inamovilidad. El altar en que se veneraba la imagen de la Virgen del Carmen en la Basílica fue costado por la Cofradía, y por lo mismo era de su propiedad, por lo que ella tendría un lugar destacado<sup>4</sup>. Sin embargo, cuando el terremoto de 1985 dejó la Basílica seriamente dañada, se trasladó la imagen a la Catedral Metropolitana con la intención de dejarla en ese lugar mientras se realizaban los trabajos de reparación. Pero los estudios efectuados determinaron fallas relevantes en la estructura de la iglesia, por lo que la imagen permaneció en la Catedral hasta inicios del siglo XXI. Con la idea de que tuviese un lugar más definitivo, se consideró entonces que la Parroquia El Sagrario, la más antigua de Santiago, sería el lugar más adecuado para acogerla. La Virgen fue trasladada allí el año 2004, después de finalizados los trabajos de restauración de la parroquia. Nadie imaginó que pocos años después saldría de El Sagrario para evaluar su posible restauración a causa de los graves daños sufridos en 2008 a manos de un incendiario. (Foto 2)

## LA VIRGEN DEL CARMEN COMO PATRONA DE CHILE

Durante la Colonia, Chile fue un país mariano. La devoción de la Virgen del Carmen fue traída a Chile por misioneros españoles en ese período, y los principales responsables de su difusión fueron los Padres Agustinos, quienes, establecidos en la ciudad de Concepción, fundaron a mediados del siglo XVII la primera Hermandad de Nuestra Madre del Carmen<sup>5</sup>. Cada 16 de julio, los agustinos sacaban en procesión la imagen de la Virgen y recorrían las calles principales de la ciudad. Los fieles se preparaban para estas fiestas rezando la novena y pidiendo a la madre del Carmelo su ayuda ante diversas necesidades que tenía la comunidad.

3 La imagen que utilizaban los agustinos para la procesión anual en Santiago –con anterioridad a 1865– es la que se encuentra en el Templo Votivo de Maipú desde 1945, cuando fue donada por la familia del Cardenal José María Caro.

4 La Basílica del Salvador se construyó para reemplazar a la iglesia de la Compañía, que se había incendiado años atrás. Esta última era la más importante de Santiago y la del Salvador vino a llenar ese vacío.

5 Maturana, 1904: Tomo I, p. 523.

Esta devoción logró alcanzar un mayor grado de difusión gracias a su presencia en la simbología del ejército<sup>6</sup>. La gran importancia de la devoción del Carmen para Concepción, cabeza de la zona fronteriza y asiento de un importante contingente militar, facilitó su entrada en el espíritu del ejército colonial. Sin embargo, si bien se trataba de una devoción importante, la principal advocación mariana en el territorio del Chile colonial correspondía por entonces a la Virgen de la Merced<sup>7</sup>.

Desde la llegada a Santiago de las religiosas Carmelitas Descalzas, a fines del siglo XVII (1678), empezaron a extenderse el culto y la devoción a la Virgen del Carmen en la capital chilena. El origen de la procesión de la Virgen del Carmen en Santiago se remonta al mismo año, en que se fundó la Cofradía por los Hermanos Hospitalarios de San Juan de Dios. En 1690 se abrió el Monasterio del Carmen de San José o Carmen Alto, y en 1770 se fundó el Monasterio llamado de San Rafael o Carmen Bajo.

Las guerras de independencia provocaron una profunda mutación cultural en las prácticas políticas, las ideas, las costumbres y, por supuesto, en los hábitos y comportamientos religiosos. El orden republicano intentó construir una identidad local articulada en oposición al pasado, modificando las viejas estructuras y fundando un nuevo imaginario que tendría como centro al naciente Estado y que se apoyaría en un incipiente sentimiento patriótico. Se aspiraba a construir un imaginario visual que respondiese, tal como ocurría en el resto de América Latina, a la creación de una nueva nación secular, diferenciada de España y de las repúblicas vecinas, y a la vez había que desarrollar una serie de elementos simbólicos que pudiesen cohesionar a la comunidad nacional.

De este modo, al consolidarse la Independencia las elites políticas debieron reevaluar y reformular las tradiciones, entre ellas las de carácter religioso. Para ello recogieron diversas formas de sociabilidad heredadas del modelo precedente, con el objeto de articularlas en torno a los nuevos principios que se intentaba internalizar en la población. Así, a lo largo del siglo XIX se desarrollaron una serie de elementos simbólicos. Se escribió una historia, se “creó un panteón” con una serie de héroes patrióticos, se levantaron monumentos, se compuso un himno, se diseñó una bandera, y también se eligió una patrona espiritual del país, con el fin de implantar, difundir y cohesionar la idea de nación y los valores republicanos.

Es así como en el ámbito religioso se produjo un cambio en la relevancia de ciertas devociones, las que comenzaron a tener nuevos significados. Las autoridades intentaban otorgar mayor orden, solemnidad y piedad a la devoción popular, lo que produjo una uniformización de las prácticas devocionales, abarcando ahora un espacio territorial más amplio que el simple marco diocesano. El culto a la Virgen del Carmen es un ejemplo de los alcances de esta transformación. De ser la tercera entre las devociones marianas coloniales, su protagonismo fue aumentando desde

---

6 Ibid: p. 51.

7 Guarda, 1983: p. 96.

las guerras de la independencia hasta el punto de convertirse en el culto más popular de la República al despuntar el siglo XX.

En efecto, tras la Independencia la Virgen del Carmen pasó a ser asociada con la nacionalidad y el Estado, y su imagen aparecía siempre acompañando el destino de Chile. Debido a los favores que ella había prestado y seguía prestando a la Patria, se originó un natural sentimiento de gratitud por parte de los chilenos. La Virgen del Carmen se convertía así en un agente cohesionador y legitimador de la nación chilena. Desde las guerras de la independencia su imagen no sólo sirvió a fines estrictamente piadosos, sino que se convirtió también en emblema nacional. Este nuevo símbolo, de índole religiosa, convivirá en adelante con una serie de emblemas seculares, debido a la participación de la Iglesia en la estructuración de la nueva sociedad tras la Independencia. A diferencia del caso francés, en Chile no existió una desvinculación completa del carácter piadoso respecto de las fiestas cívicas. Aquí ambas cosas se integraron y fundieron, incorporando rogativas y misas a las celebraciones nacionales, y salvas de artillería a las religiosas.

La génesis de esta mutación debemos buscarla tras la derrota del ejército patriota en el Desastre de Rancagua, en octubre de 1814. Dicho acontecimiento obligó a una parte de las tropas vencidas, encabezadas por O'Higgins, a emigrar a Argentina. Los patriotas chilenos exiliados colaboraron con el Gobernador de Mendoza, José de San Martín, en la preparación de una expedición libertadora que tendría como misión derrotar a las tropas realistas establecidas en Chile.

Una tarea a la que se abocaron los dirigentes patriotas fue encontrar una patrona a la cual encomendar la suerte del Ejército Libertador de Chile que se estaba organizando. Con este fin, realizaron una votación secreta en la que fue elegida la Virgen del Carmen. Esta decisión se debió a la popularidad de la devoción del Carmen en el pueblo de Mendoza, a la asociación de su imagen con el mundo militar, rasgo que ya había comenzado a adquirir en el Chile colonial y a la participación de varios cofrades Carmelitas en la votación. Una vez que fue elegida como patrona del ejército patriota, sus imágenes comenzaron a rodearse de una simbología militar explícita. Esto se evidenció en la ceremonia efectuada en la Iglesia de la Matriz de Mendoza en enero de 1817, donde se llevó en procesión una imagen de la Virgen del Carmen procedente de un convento franciscano, la que fue adornada en su mano derecha con el bastón de mando de San Martín, mientras tropas y oficiales le rendían juramento de fidelidad<sup>8</sup>. Por su parte, el general José San Martín, que encabezaba el Ejército Libertador, *“se preocupó de poner a sus soldados y a la empresa bajo el manto de María en la advocación de Nuestra Señora del Carmen, título muy arraigado entre los pueblos de ambos lados de la cordillera”*<sup>9</sup>.

La victoria del Ejército Libertador sobre los realistas en la Batalla de Chacabuco, en febrero de 1817, fue atribuida entonces a la intercesión de la Virgen del

---

8 Walker, 1999: p. 48.

9 Barbero, 1993: p. 69.

Carmen. Este acontecimiento bélico vino acompañado precisamente de la declaración de la Independencia de Chile. La necesidad de consolidar la emancipación a través de las victorias militares llevó a que, en la práctica, la Virgen del Carmen fuera considerada como la protectora de la nueva nación y de sus ejércitos.

Se consideró que la Virgen del Carmen había dado a los soldados la fuerza, la esperanza y la valentía que requirieron para soportar los obstáculos y enfrentar las batallas; su nombramiento masivo como Protectora adquirió un significado común y propio, de algún modo trascendente, más allá del motivo terrenal que abrumaba a los hombres. Fue el escudo y la protección espiritual que faltaba para desencadenar el ímpetu y el entusiasmo nacional por obtener la victoria.

En marzo de 1818, cuando nuevamente se cernía sobre la capital chilena la amenaza de las tropas realistas, las autoridades civiles y eclesiásticas, con el concurso de los vecinos de Santiago, elevaron en la Catedral de Santiago un voto por el cual se comprometían a erigir, en el lugar donde se diera la próxima batalla, “*un Templo a Nuestra Señora del Carmen, jurada patrona de estas provincias, en conmemoración de este gran suceso, y como intercesora de nuestros conflictos*”<sup>10</sup>. En diciembre del mismo año, un oficio del Senado reconoció la protección de Nuestra Señora del Carmen, y un año más tarde el propio Bernardo O’Higgins reconoció a su vez que, tras la Batalla de Maipú y la derrota de las huestes realistas, el Estado de Chile era deudor de la “protección de la madre de Dios, bajo la advocación del Carmen y no de personas particulares”<sup>11</sup>, convirtiendo el voto del pueblo en un compromiso de la nación.

Una de las formas más comunes, aunque no la única, de estrechar las relaciones con la Patrona, es una promesa que nace del ser humano necesitado, surgiendo así la ofrenda votiva. Ante la intensidad del dolor, la angustia por sobrevivir, el temor de la inseguridad, el hombre acude a la Virgen ofreciendo promesas y sacrificios. Este modelo de comportamiento religioso, que busca la intervención divina para dar solución a los problemas personales –y, en el caso de la Virgen del Carmen, también nacionales– tiene sus raíces en la cultura humana universal. En el contexto que analizamos, es la gracia de Dios la que puede otorgar el triunfo a los patriotas mediante la intercesión de la Virgen del Carmen, lo que genera a la vez una “piedad republicana”. Se ruega a la Virgen del Carmen, que es una figura religiosa, por la libertad y por la unidad de la nación, que son conceptos políticos.

Es indudable que las guerras de independencia marcaron el inicio de la creciente popularidad de la Virgen del Carmen. Como hemos visto, es en medio de este conflicto que ella comienza a ser considerada un símbolo nacional. Elevada a la condición de Patrona del Ejército Libertador de Chile, su figura fue rápidamente asociada a la suerte de las armas patriotas, y por lo tanto al destino de la causa independentista. Consecuentemente, poco a poco se iría instalando como un emblema

---

10 *Gaceta de Santiago de Chile*, Santiago, 14 de marzo, 1818. pp. 1 y 2.

11 *Gaceta Ministerial de Chile*, Santiago, 20 de noviembre, 1819. p. 1. Véase también Matte, 1994: p. 68.



**Foto 3:** Este cuadro da cuenta del proceso de cambio de la devoción. La Virgen del Carmen aparece ya en un paisaje que alude explícitamente a Chile y su lucha por la Independencia. Tiene en su pecho la bandera nacional, se ve al fondo la cordillera de los Andes, aparece un cóndor, y hay un personaje que representa al pueblo. Es un intento de individualizar el paisaje para que el público pueda reconocerse como parte de esa representación.

**Foto 4:** (derecha) Ésta es una imagen del periodo colonial y, a diferencia de la anterior, no tiene ningún elemento que la identifique con la nación chilena.



capaz de cohesionar a distintos estamentos, corporaciones y unidades políticas locales en torno a una noción de nacionalidad que comenzaba a consolidarse.

El cambio desde lo simplemente religioso a la categoría de símbolo nacional, asociado principalmente a estos esfuerzos bélicos y a la noción de nacionalidad, se tradujo en su popularización y transformación. La guerra sería un factor que aceleró este proceso de conversión de la Virgen del Carmen en un símbolo nacional, pues durante los enfrentamientos con un enemigo externo la totalidad de la sociedad participaba de la misma emoción, sin distinción de sus preferencias políticas. Cualquier disgregación de la población o cuestionamiento de la soberanía nacional desaparece frente a la unidad que se requiere ante la adversidad. (Fotos 3 y 4)

Si la Independencia había representado un primer momento de devoción nacional hacia la Virgen del Carmen, impulsado principalmente por el aparato estatal, el segundo gran momento en que dicha advocación se presentó con fuerza ante el país fue durante la Guerra del Pacífico, en 1879<sup>12</sup>. Ésta representó un hito clave en el proceso de transformación definitiva de la devoción de la Virgen del Carmen en un símbolo de alcance nacional. Durante el conflicto, la Iglesia Católica

convocaba periódicamente a la comunidad para que participara en jornadas de oración y reflexión en las que se invocaba la protección divina a favor de las armas nacionales. En este escenario, la devoción carmelitana, ya asociada al ejército, sería particularmente requerida.

A pocos días de declararse esta guerra, la autoridad eclesiástica de Santiago organizó una solemne rogativa a Nuestra Señora del Carmen en la Iglesia Catedral con el propósito de implorar por “*su divina protección a las tropas que están en el litoral*”<sup>13</sup>. Respondiendo al llamado, un gran número de fieles concurrió día tras día a escuchar las prédicas de los oradores, en medio de un templo especialmente adornado para la ocasión y con el altar de Nuestra Señora del Carmen custodiado por una guardia de honor del Regimiento de Cazadores.

Si en el período de la Independencia fue el naciente Estado el principal interesado en difundir y facilitar el culto hacia la Virgen del Carmen, vinculándola con el Ejército de Chile al designarla como su Patrona, en el periodo de la Guerra del Pacífico fueron los miembros de la Iglesia Católica y el Estado las voces que, en conjunto, apelaron públicamente a la devoción carmelitana como referente religioso.

El escapulario carmelitano se repartió a toda la población; las iglesias se atestaban cada día a la hora de misa con madres sufrientes al entregar a sus hijos, maridos y padres en esta nueva guerra. Y Ella, compasiva, consoló a toda persona que implorara su consuelo, atendió todas las súplicas que se le hicieron, protegió a todos los hombres que por su patria lucharon. Puesto que la posesión del escapulario, medallitas e imágenes les daba a los soldados el valor para salir a batallar, estos elementos materiales significaron una mayor cercanía a la figura materna y protectora que tanto necesitaban.

Apenas se inició el conflicto bélico, el gobierno pidió ayuda a la Iglesia Católica y ésta no dudó en prestarla, colaborando decididamente con las necesidades que imponía el estado de guerra. A la preocupación concreta por la condición en que quedaban los heridos y por la suerte que corrían las familias de los soldados que partían a la campaña, se sumó entonces una especial atención por el servicio religioso de quienes defendían a Chile en los campos de batalla. En círculos de la Iglesia se concebía ésta como una de las necesidades más apremiantes de la guerra: el Ejército expedicionario debía contar con la presencia de capellanes entre sus filas que con su palabra infundieran a los soldados valor, coraje y confianza en Dios, la Virgen y su patria<sup>14</sup>. Incluso a pocos días de iniciada guerra, los presbíteros Ruperto Marchant Pereira y Florencio Fontecilla ofrecieron sus labores gratuitamente al Ministerio de Guerra para atender el servicio espiritual de los soldados en campaña. Su solicitud fue vista con buenos ojos por el Gobierno, transformándose estos eclesiásticos en los primeros de una serie de numerosos religiosos que participaron con el mismo objeto a lo largo de la Guerra del Pacífico<sup>15</sup>.

---

12 No se puede desconocer la existencia de otros factores que hicieron posible su persistencia en el tiempo. La Cofradía dedicada a la Virgen del Carmen, que había sido fundada durante la Colonia, organizaba y financiaba el novenario en honor de la Virgen del Carmen y luego la procesión en el mes de octubre. Respecto a las disposiciones devocionales que debían cumplir los adscritos a esta cofradía, véase *Manual del Cofrade Carmelita, o exposición del orijen, indulgencias, privilegios, deberes i usos de la cofradía del escapulario de la Santísima Virgen María del Carmen con varios ejercicios piadosos*. Santiago, Chile: Imprenta del Correo, 1866.

13 “Rogativa a N. S. del Carmen”. En: *El Estandarte Católico*, 3 de abril de 1879.

14 “Un capellán para el Ejército”. En: *El Estandarte Católico*, 21 de febrero de 1879.

15 “Capellanes para el Ejército”. En: *El Estandarte Católico*, 5 de marzo de 1879.

Además de la preocupación por el servicio religioso de los cuerpos armados en el frente de batalla, la Iglesia Católica convocó a numerosas jornadas de oración y reflexión, especialmente en la ciudad de Santiago, utilizando como nexo las múltiples devociones que conformaban su estructura religiosa. Estos sermones clericales se desarrollaron para dar un entendimiento teológico a los eventos que agitaban al país.

En el discurso de apertura, el presbítero Rodolfo Vergara Antúnez señaló que la guerra era una de las pruebas más duras a la que podía ser sometido un país, pero que había ocasiones en que tal desafío debía ser asumido sin cuestionamientos, intentando sacar de él los mejores bienes. Para que el pueblo de Chile, “*intrépido y denodado en las batallas*”, saliera victorioso, era necesario que recordase el poder de la religión<sup>16</sup>. El Presbítero Esteban Muñoz Donoso, en tanto, llamó a dedicar todas las oraciones destinadas a garantizar el triunfo de las armas nacionales a la Virgen del Carmen, confiando en que bajo su protección los destinos de Chile estarían a salvo<sup>17</sup>.

En este escenario, el Combate Naval de Iquique también sirvió para que la figura de la Virgen del Carmen fuese difundida como símbolo religioso y patriótico a la vez. El héroe de ese episodio, el Comandante de la Esmeralda, Arturo Prat Chacón, era un ferviente devoto de la Virgen del Carmen, e incluso en el momento de su muerte portaba su escapulario correspondiente<sup>18</sup>. De la galería de héroes surgidos de ese importante episodio de la guerra, Prat no fue el único que había tenido alguna vinculación con la advocación carmelita. Según una crónica aparecida unas semanas después del Combate de Iquique, el Teniente Serrano, antes de embarcarse, había sido sorprendido orando en la iglesia de Tomé a los pies de una imagen de la Virgen del Carmen, ante la cual acababa de ofrecer “*el sacrificio de su vida, si era necesario, para el engrandecimiento de la patria*”<sup>19</sup>.

Hemos mencionado que durante gran parte del siglo XIX la veneración pública de la imagen de la Virgen del Carmen estuvo acotada principalmente a los meses de julio, con ocasión del día de Nuestra Señora del Carmen, y octubre, con motivo de la tradicional procesión anual dedicada a esta devoción. La anual procesión en honor a la Virgen del Carmen tuvo durante 1879 características particulares. La Cofradía del Carmen, organizadora de la celebración, consideró necesario trasladar el templo de origen de las actividades desde la Iglesia de San Agustín a la Catedral Metropolitana, en virtud de la gran concurrencia que, se preveía, podía asistir a la ceremonia, otorgándole a este acto un evidente carácter nacional<sup>20</sup>.

Todo un pueblo invadía la Catedral para acompañar a la imagen de la Santísima Virgen del Carmelo. La piedad y el entusiasmo se dibujaban en los semblantes, y era imponente la vista de ese pueblo agradecido, que iba a pagar a la Patrona de nuestro ejército su deuda de gratitud por “*los favores que ha alcanzado esta querida patria*”<sup>21</sup>.

Una vez más, reconocidas las limitaciones del ser humano, se recurre durante la guerra a la Divina Providencia, la que se expresa a través de la Virgen del Carmen.

---

16 “Discurso de apertura pronunciado por el presbítero don Roberto Vergara Antúnez el 13 de abril de 1879”, en *Discursos religioso-patrióticos predicados en la Catedral de Santiago con motivo de la solemne rogativa por el triunfo de las armas chilenas*. Santiago, Chile: Imprenta de ‘El Estandarte Católico’, 1879. p. 7.

17 “La guerra en manos de Dios. Discurso pronunciado por don Esteban Muñoz Donoso el 19 de abril de 1879”. En: *Discursos religioso-patrióticos...*, p. 29.

18 Vial, 1995: pp. 110-111.

19 “De El Ferrocarril...”. En: *El Estandarte Católico*, 5 de julio de 1879.

20 “Novena de Nuestra Señora del Carmen”. En: *El Estandarte Católico*, 9 de octubre de 1879.

21 “Procesión de Nuestra Señora del Carmen”. En: *El Estandarte Católico*, 20 de octubre de 1879.

Tal como hemos señalado, ante las permanentes amenazas de la muerte, el hambre, la soledad y la inseguridad, se recurre a la Virgen del Carmen, “a la posibilidad de lo milagroso”, actitud que muestran no sólo los propios soldados, sino también sus comandantes y otros hombres más ilustrados. El General Manuel Bulnes era conocido por su trato especialmente cercano con la Virgen, pues la llamaba “mamita” o “mi señora del Carmen”. Todos sus logros, a su juicio, provenían de Su intercesión, y, siempre consciente de ello, así lo explicaba públicamente: “*No, monseñor, yo no fui quien ganó esa batalla, sino mi señora del Carmen, quien me inspiró súbitamente una acción y un movimiento, que por mí mismo no habría ejecutado...*”. (Diálogo entre el General Bulnes y el Deán de la Catedral de Concepción)<sup>22</sup>. (Fotos 5, 6 y 7)



## LA CORONACIÓN

A principios del siglo XX, la Iglesia chilena, apoyada por el pueblo, pidió a Roma el patronato de la Virgen del Carmen para la nación de Chile. En el Congreso mariano de 1918 el sacerdote Abel Arellano hizo hincapié en dos proyectos: la designación canónica de la Virgen del Carmen como Patrona Nacional y la coronación pontificia de la histórica imagen venerada en la Basílica del Salvador. Junto a esta petición se incluía la potestad de coronar la imagen de la Santísima Virgen en dicha Basílica. El 24 de octubre de 1923 llegó la respuesta del Vaticano, accediendo a ambas peticiones.

El juramento del patronato canónico de la Virgen del Carmen se verificó el 8 de diciembre de 1923. La imagen del Salvador fue trasladada a la iglesia de Santo Domingo, donde comenzó la proclamación, y de ahí a la Catedral, donde el obispo de las FF.AA., monseñor Rafael Edwards, fue el encargado de consagrar la República de Chile a la Virgen del Carmen. Luego la imagen salió de la Catedral y dio vuelta a la Plaza de Armas, en un recorrido que duró casi una hora, y luego pasó por la calle

*Fotos 5, 6 y 7: La imagen de la parroquia El Sagrario con condecoraciones de soldados que participaron en la Guerra del Pacífico, y el detalle de una de ellas. Caja con medallas y condecoraciones donadas por los soldados a la Cofradía. La devoción tiene una estrecha relación con la necesidad de protección, que es tanto nacional como individual.*

22 Ramírez, 1948: p. 86.

Ahumada, salió a la Alameda hasta Brasil, por donde entró hasta llegar a la Basílica del Salvador cerca de las ocho de la noche.

En diciembre de 1925, el Papa Pío XI publicó la encíclica *Quas Primas*, que incentiva el culto a Cristo Rey. El lema “*Pax Christi in Regno Christi*” buscaba incentivar la paz en el mundo después de la Primera Guerra Mundial. En Chile, la Encíclica aparece publicada en la *Revista Católica* en marzo de 1926, lo que estimuló al episcopado nacional a realizar la coronación de la Virgen.

Si bien la iniciativa de coronar esta imagen de la Virgen del Carmen venía desde 1918, con el Primer Congreso Mariano Femenino, no deja de ser interesante que la coronación tuviese lugar un año después de la promulgación de la Constitución de 1925 y en el mismo año de la encíclica papal. Es decir, existe un interés histórico y devocional por rendir un homenaje a la Virgen del Carmen a través de su coronación, pero también este hecho responde a una coyuntura política y social bien precisa.

El homenaje se realizó en el Parque Cousiño el 19 de diciembre, pero los jóvenes de la Asociación de la Juventud Católica velaron la imagen de la Virgen en la Basílica del Salvador. La prensa señalaba que a las cuatro de la mañana ya no cabía nadie en ella ni en las calles aledañas. A las cinco de la tarde hubo un toque general de campanas en todo el país: era el momento en que la imagen iniciaba su salida de la basílica procesionalmente, luego de una misa oficiada por Monseñor Edwards.

Desde tempranas horas de la mañana se apreciaba la llegada de gente al Parque Cousiño: venían desde distintos puntos del país en los llamados “trenes marianos”, que llegaban a las estaciones Mapocho, Alameda y Pirque. A las cinco de la mañana el parque estaba repleto. La imagen de la Virgen tenía que estar a las cinco y media en el parque, pero llegó a las siete por la cantidad de gente que ocupaba las calles de su recorrido. Cuando entró al parque, los coros, las bandas militares, los colegios y otras instituciones comenzaron a cantar la canción nacional. Finalmente la imagen fue colocada en un trono y rodeada de veinte altares en los que se decía misa y se recibía la comunión. Después de las ocho de la mañana entraron los veteranos del 79, que llevaban en sus manos las banderas (habían sido sacadas para la ocasión del Museo Histórico Nacional) con que volvieron de Lima en 1881, y que en esa oportunidad habían inclinado delante de su Patrona. Luego ingresaron los carros que llevaban las coronas, escoltados por dos mil niños vestidos de blanco, y junto a ellos todos los obispos envueltos en sus capas. A las once, la Virgen fue coronada por el representante del Papa, monseñor Aloisi Masella, y el entusiasmo reinante se tornó en un gran silencio. Era un silencio conmovedor el de toda esa masa humana que ocupaba totalmente varias cuadras. El nuncio coronó la imagen del Niño y de la Virgen del Carmen. Luego se agitaron las banderas, hubo un repique general de campanas, sonaron las salvas de veintiún cañones, y miles de flores fueron lanzadas por decenas de aviones. Por primera vez ese domingo amanecieron todas las iglesias de Santiago cerradas, porque las misas se celebraron sólo en el Parque.

Terminada la ceremonia, la imagen coronada fue llevada en triunfal procesión a la Basílica del Salvador, donde se diría una misa solemne. Se calcula que asistieron unas 500.000 personas. (Fotos 8 y 9)



*Fotos 8 y 9: Vista general de la gente llegando al Parque Cousiño el día de la coronación de la imagen de la Virgen del Carmen de la Parroquia El Sagrario, en 1926. La fotografía superior muestra el momento preciso de la coronación.*

Aun dentro del proceso de laicización que se vivía en Chile desde la Independencia, intensificado hacia fines del siglo XIX, se produce en 1879 un incremento de los ruegos a la Virgen del Carmen. Como se ha dicho, la contingencia bélica de ese momento influyó muy significativamente en este fenómeno. Ante el peligro de la guerra, la muerte y la catástrofe, las familias ruegan por sus hijos. El pueblo se manifiesta defensor de su esencia cultural a través de la conservación de costumbres que no habían desaparecido. En esto fue fundamental la experiencia vivida por los soldados en el campo de batalla. No estuvieron ajenos a ello los políticos que dirigen

el país. Es así como la serie de ruegos, tanto masivos como particulares, muestran la familiaridad que hacia fines del siglo XIX tenían el pueblo, los soldados, muchos oficiales militares y aun políticos con la devoción religiosa. Ante la adversidad, se revivía una antigua tradición, la que se adecua a un nuevo contexto sociopolítico, y también a los cambios ocurridos en la espiritualidad en el transcurso del siglo XIX. Se produce la unión entre la Virgen del Carmen y la jerarquía eclesiástica del país, a la vez que se une la piedad rural con la de la sociedad urbana. (Foto 10)

*Foto 10: La imagen, ya coronada y con su manto Real, reafirma su título de Madre de la Patria. El manto de la coronación, conocido como "manto Real", fue mandado a bordar por las camareras de la Cofradía en 1896. El manto se mojó completamente en la procesión de rogativa por la Patria en julio de 1931. Con este manto fue conocida la Virgen hasta 1976. En esa fecha, la imagen hizo una gira por los conventos enclaustrados de las arquidiócesis de Santiago, donde se fueron recolectando los finos bordados con que se confeccionó un gran manto real de gratitud de Chile. Se le dio ese nuevo manto en 1986 para las Bodas de Diamante de la Coronación, el que fue bendecido en la Catedral por Juan Francisco Fresno.*



## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes

“Discurso de apertura pronunciado por el presbítero don Roberto Vergara Antúnez el 13 de abril de 1879”, en *Discursos religioso-patrióticos predicados en la catedral de Santiago con motivo de la solemne rogativa por el triunfo de las armas chilenas*, Santiago, Chile: Imprenta de ‘El Estandarte Católico’, 1879.

*Manual del Cofrade Carmelita, o esposición del orijen, indulgencias, privilegios, deberes i usos de la cofradía del escapulario de la Santísima Virjen María del Carmen con varios ejercicios piadosos*. Santiago, Chile: Imprenta del Correo, 1866.

*Gaceta de Santiago de Chile*. Santiago, Chile, 14 de marzo, 1818.

*Gaceta Ministerial de Chile*. Santiago, Chile, 20 de noviembre, 1819.

*El Ferrocarril*. 6 de octubre de 1865.

*El Estandarte Católico*, entre enero y diciembre de 1879.

### Bibliografía secundaria

ALIAGA, F. *La Iglesia en Chile: contexto histórico*. Santiago, Chile: Ediciones Paulinas, 1985. 244 p.

BARBERO, E. *María en América*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Lumen, 1993. 286 p.

GUARDA, G. “Iglesias dedicadas a la Santísima Virgen en Chile, 1541-1826”. En: *Anuario de Historia de la Iglesia en Chile*, Santiago, v. 1, n 1, 1983. pp. 95-111.

MATTE, J. “Religiosidad del libertador don Bernardo O’Higgins Riquelme”. En: *Anuario de Historia de la Iglesia en Chile*, v. 12, 1994. p. 10.

MATURANA, V. *Historia de los agustinos en Chile*. Santiago, Chile: Imprenta Valparaíso, 1904. tomo I. 901 p.

RAMÍREZ, J. *La Virgen del Carmen y Chile*. Santiago, Chile: Editorial Difusión S.A., 1948. 200 p.

VALENCIA, L. *Símbolos patrios*. Santiago, Chile: Editora Nacional Gabriela Mistral, 1974. n. 1. 96 p.

VIAL, G. *Arturo Prat*. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1995. 293 p.

WALKER, O. “Chile Mariano: un pueblo para Jesús. La Virgen del Carmen y los agustinos”. En: *Anuario de Historia de la Iglesia en Chile*, v. 17, 1999. pp. 41-73.



# Restauración de imágenes de culto: propuesta teórica metodológica para la intervención de objetos de devoción

Roxana Seguel Quintana, Ángela Benavente Covarrubias y Carolina Ossa Izquierdo

*“El carácter físico de la imagen no es un mero soporte material de algún recóndito contenido espiritual o conceptual: la materia de la imagen (...) es significado, es espíritu, es concepto”<sup>1</sup>.*

## RESUMEN

Se presentan los principales argumentos que sustentan la decisión de preservar y restaurar la estructura misma de la Virgen del Carmen que, más allá del daño sufrido y la evaluación de los aspectos técnicos asociados a su factibilidad de recuperación, se la conceptualizó en su dimensión de *imagen símbolo* y como tal gesto visible, sensible de la epifanía; presencia y revelación de la Palabra eterna en la historia; vínculo simbólico de la fe con la existencia así como de la patria con un Estado independiente, donde el trinomio materia-forma-contenido se devela como una *hierofanía* de planos heterogéneos y realidades irreductibles. Tales argumentos, basados en la teología de la imagen y en la antropología cultural, se contrastan y entrelazan con la teoría contemporánea de la restauración a partir de los planteamientos efectuados por Muñoz Viñas (2003) en relación con la metamorfosis conceptual, social y cultural que han tenido en las últimas décadas los “objetos de la Restauración”, obligando a la ética disciplinaria y sus actores a reconocer la participación de distintas subjetividades en las decisiones técnicas de intervención. A partir de tales preceptos se explicitan a continuación las fases metodológicas que orientaron los procesos de investigación y restauración de la Virgen del Carmen de la Parroquia El Sagrario.

**Palabras clave:** imagen símbolo, imagen de culto, imagen sagrada, hierofanía, encarnación del Verbo, teología de la imagen, identidad nacional, Patrona de Chile.

## ABSTRACT

This article presents the main arguments that uphold the decision to preserve and restore the structure of the *Virgen del Carmen*. More than the damage suffered and the evaluation of the technical aspects of the feasibility of its recovery, it was conceptualized as a *symbol image*, and as such, is visible, sensitive to epiphany; a historical presence and revelation of the eternal Word; a symbolic link of faith with existence, of homeland with an independent State, where the trinomial matter-form-content is revealed as a *hierophany* of heterogeneous levels and irreducible realities. Such arguments, based on the theology of image and cultural anthropology, contrast and interweave with the contemporary theory of restoration based on the premise made by Muñoz Viñas (2003) on the conceptual, social and cultural metamorphosis that the “objects of Restoration” have undergone over the last decades, forcing the disciplinary ethic and its actors to recognize the participation of different subjectivities in the technical decisions of intervention. These precepts, then, explain the methodological phases that guided the investigation and restoration processes of the *Virgen del Carmen* of El Sagrario Parish.

**Key words:** symbol image, image of worship, sacred image, hierophany, incarnation of the Word, image theology, national identity, Chilean patron saint.

**Roxana Seguel Quintana**, conservadora jefa, Laboratorio de Arqueología, CNCR. rseguel@cncr.cl

**Ángela Benavente Covarrubias**, conservadora restauradora, Laboratorio de Pintura, CNCR. abenavente@cncr.cl

**Carolina Ossa Izquierdo**, conservadora jefa, Laboratorio de Pintura, CNCR. cossa@cncr.cl

---

1 Zamora, 2007: p. 127.

## INTRODUCCIÓN

La restauración de la Virgen del Carmen no sólo significó un desafío desde el punto de vista metodológico y técnico sino que también desde la perspectiva teórica y conceptual, lo que llevó al desarrollo de distintas instancias de reflexión en las cuales se imbricaron aspectos históricos, antropológicos, teológicos, axiológicos, estéticos y patrimoniales, en vista a perfilar un marco de proposiciones que permitiera dimensionar las acciones de intervención dentro de un contexto social, cultural y disciplinario que fuese pertinente a la condición de la Virgen como *imagen símbolo*, tanto en el sentido teológico de la experiencia cristiana como en su dimensión patrimonial, que siendo consagrada como Patrona de Chile en 1923, posee un fuerte componente identitario de carácter nacional el cual se entrelaza y vincula al sentimiento religioso de la población, más allá que el Estado chileno decretó a partir de la Constitución de 1925, su total separación de la Iglesia Católica<sup>2</sup>.

El presente artículo aborda los lineamientos generales que enmarcaron el proceso reflexivo, centrándose en primera instancia en el desarrollo de los dos argumentos principales que sustentaron la decisión de preservar y restaurar la estructura misma de la Virgen del Carmen en su dimensión de *ser imagen, ser presencia, ser símbolo*, asumiendo el trinomio materia-forma-contenido como una *hierofanía*, donde planos heterogéneos del “ser histórico” y realidades a veces irreductibles anulan sus propios límites para encarnar una nueva dimensión: la de la sacralidad, si se analiza como fenómeno religioso<sup>3</sup>; o la de la identidad si se aborda desde lo patrimonial<sup>4</sup>. Sin embargo, la Virgen del Carmen de la Parroquia El Sagrario es síntesis inmanente de esa dialéctica y se presenta como *totalidad* ante la experiencia sensible del creyente: es presencia simbólica de la encarnación del Verbo y referente patrimonial del “ser nacional”<sup>5</sup>.

En tanto imagen sagrada e identitaria, la Virgen del Carmen “(...) *puede ser considerada como una hierofanía (...) [toda vez] que expresa a su manera una modalidad de lo sagrado y un momento de su historia (...)*”<sup>6</sup>, siendo el trinomio materia-forma-contenido el que hace posible la visualización de ese sistema simbólico; lo torna presencia y revelación. “*El carácter físico de la imagen no es un mero soporte material de algún recóndito contenido espiritual o conceptual: la materia de la imagen (...) es significado, es espíritu, es concepto*”<sup>7</sup>.

Posteriormente, estas ideas se contrastan y entrelazan con la teoría contemporánea de la restauración a partir de los planteamientos efectuados por Muñoz Viñas (2003) en relación con la metamorfosis conceptual, social y cultural que han tenido en las últimas décadas los “objetos de la Restauración”. A través del desarrollo de la disciplina y su incansable búsqueda por precisar su objeto de conocimiento y de estudio, así como los marcos teóricos y axiológicos que orientan el ejercicio de la profesión, el autor realiza una revisión crítica de los principales

---

2 Cfr. Hevia, 2010: pp..... La Constitución Política de 1925 estableció de manera definitiva la separación del Estado y la Iglesia al garantizar de modo irrestricto la libertad de conciencia y de culto: “La Constitución asegura a todos los habitantes de la República: (...) la manifestación de todas las creencias, la libertad de conciencia y el ejercicio libre de todos los cultos que no se opongan a la moral, a las buenas costumbres o al orden público, pudiendo, por tanto, las respectivas confesiones religiosas erigir y conservar templos y sus dependencias con las condiciones de seguridad e higiene fijadas por las leyes y ordenanzas” (capítulo III, artículo 10, inciso 2°). A diferencia de lo señalado en la Constitución anterior, de 1833, en la cual se indica que “La religión de la República de Chile es la Católica, Apostólica, Romana; con exclusión del ejercicio público de cualquiera otra” (capítulo III, artículo 5°).

3 Eliade, 2007 [1964].

4 Prats, 1997.

5 Ambos aspectos se desarrollan *in extenso* y desde la perspectiva histórica, en los artículos de Sanfuentes y Hevia, respectivamente, contenidos en este mismo número. En lo que a nosotras compete hemos abordado la problemática desde una perspectiva global, asumiendo algunas propuestas teóricas que derivan de la teología de la imagen por una parte y de la antropología cultural, por otra.

6 Eliade, 2007: *Op.cit.*, p. 26.

7 Zamora, 2007: p. 127.

pilares que han sustentado el quehacer del conservador restaurador. Entre ellos la autenticidad, objetividad, reversibilidad, legibilidad y universalidad a la cual aspiran las acciones restaurativas que se aplican sobre los “objetos de la Restauración”. Las reflexiones efectuadas por Muñoz Viña (2003) en relación con estos aspectos resultan del todo pertinente a la problematización que se ha efectuado en torno a la Virgen del Carmen y que, basada en la teología de la imagen y en la antropología cultural, ha llevado al equipo del CNCR a compartir con el autor un principio básico: el fin último de la restauración no está en el objeto, sino en el sujeto y en la relación simbólica y significativa que éste establece con el “objeto de la Restauración”. *“La Restauración ya no se definirá en función de criterios externos a las personas (...), sino en función de criterios inherentes a los sujetos: no se caracterizará por rasgos objetivos, sino subjetivos”*<sup>8</sup>. *“Los objetos de Restauración se caracterizan porque gozan de una consideración especial por parte de ciertos sujetos, que no son necesariamente, ni siquiera mayoritariamente, los restauradores: la relación entre todos estos objetos es su carácter simbólico”*<sup>9</sup>.

Tales consideraciones han obligado a la ética disciplinaria y sus actores a reconocer la participación de distintas subjetividades en las acciones restaurativas, modificando no sólo los principios y criterios con los cuales tradicionalmente se abordaba el objeto de estudio sino que también las aproximaciones metodológicas con las cuales se enfrentaban las operaciones técnicas y sus decisiones. El presente artículo finaliza entonces con la propuesta metodológica que se planteó para la restauración de la Virgen del Carmen, tratando de asumir en parte los nuevos derroteros y desafíos que la sociedad exige a la disciplina para con los bienes simbólicos que se han construido históricamente mediante procesos intersubjetivos.

## IMÁGENES DE CULTO: TRANSMISIÓN Y PRESENCIA DE LA ENCARNACIÓN DEL VERBO

La existencia humana se ha desarrollado desde tiempos inmemoriales inserta en cuatro ámbitos esenciales que, entrelazados simbióticamente, le han permitido construir diversos marcos de realidad, diversas concepciones del mundo y diversas formas de sociedad: el entorno natural, social, material e ideológico son dimensiones constitutivas del existir humano. A partir de ellas, hombres, mujeres y niños han estructurado su ser y estar en el mundo, cuya singularidad y diversidad se vincula a la forma particular con la cual cada grupo humano ha tejido tales dimensiones desde su propia historicidad.

Pero, ¿cuáles son los instrumentos o dispositivos que han permitido a los seres humanos construir esa diversidad de tejidos? Para Geertz (1997 [1973]) ese dispositivo es la cultura, entendida como *“un sistema ordenado de significaciones y símbolos*

---

8 Muñoz Viñas, 2003: p. 39.

9 *Ibíd*: p. 40.

*en virtud de los cuales los individuos definen su mundo, expresan sus sentimientos y formulan sus juicios*<sup>10</sup>. “Llegar a ser humano es llegar a ser individuos y llegamos a ser individuos guiados por esquemas culturales, por sistemas de significación históricamente creados en virtud de los cuales formamos, ordenamos, sustentamos y dirigimos nuestras vidas”<sup>11</sup>.

Siendo la cultura un sistema de significaciones socialmente construido implica que estas estructuras simbólicas son convencionales, transmitidas y aprehendidas mediante actos comunicativos intersubjetivos que se materializan a través de secuencias lingüísticas codificadas<sup>12</sup>. Es decir, mediante el lenguaje verbal y no verbal los seres humanos han sido capaces de transmitir y aprehender categorías semánticas que permiten estructurar, relacionar, comprender y visualizar el entorno natural, social, material e ideológico en el cual sustenta su existencia. El mundo sensible y no sensible de la existencia humana se articula y re-presenta como *realidad* a través de formas lingüísticas que se organizan como textos discursivos, en el caso de la palabra, o como textos perceptivos, en el caso de los códigos visuales, gestuales y auditivos, entre otros. Todos ellos, *presencia y re-presentación* de formas simbólicas que han sido construidas social e históricamente, y como tal, signos-símbolos en los cuales el individuo encierra su experiencia, la reflexiona y la hace intercambiable<sup>13</sup>.

La experiencia religiosa, en tanto forma de ser y estar en el mundo, ha construido sus propias formas simbólicas para transmitir, presentar y re-presentar las dimensiones sensibles y no sensibles de su fe. En el contexto de la religión católica la Palabra eterna de Dios invisible y omnipresente se hace rostro en la historia de la humanidad a través Cristo: misterio de la encarnación del Verbo Divino, “(...) *imagen eterna del Padre encarnada en la historia*”<sup>14</sup>, para la salvación de todos los hombres. Esta materialización, que adquiere la inmanencia y trascendencia del Verbo a través del rostro y la palabra de Cristo, en tanto símbolo total y síntesis de esa inmanencia, constituye “(...) *el punto de apoyo central de la tradición teológica de la imagen sagrada que se ofrece como código de transmisión de la presencia y revelación de la economía de Dios en la historia*”<sup>15</sup>.

“En los tiempos antiguos, Dios, incorpóreo y sin forma, no podía ser representado bajo ningún aspecto, pero ahora que Dios ha estado visto en la carne y ha vivido en comunión de vida con los hombres (...)”<sup>16</sup>, es posible su visión mistagógica en tanto encuentro y revelación, en tanto presencia y manifestación. De este modo, la imagen sagrada “(...) *es una expresión de Dios que se da a su Pueblo en la historia, y por eso representa los elementos que constituyen la fe y el cuidado que Dios hace del hombre en su historia y sus vínculos. Representa la objetividad del dogma, pero también la vivencia subjetiva de la fe en los diversos pueblos y culturas*”<sup>17</sup>.

La imagen sagrada es síntesis de la inmanencia del Verbo en la historia, presencia y revelación, símbolo *hierofánico* “(...) *en el cual –y no sólo a través de*

---

10 Geertz, 1997 [1973]: p. 70.

11 *Ibid.*: p. 57.

12 Paniagua, 2005.

13 Eco, 1994 [1973].

14 *Catecismo de la Iglesia Católica* 1159-1162. En: Caamaño, 2005: p. 114.

15 *Ibid.*: p. 115.

16 San Juan Damasceno, *De imaginibus oratio I*: PG 94, 1245a. En: Caamaño, 2004: p. 67.

17 Caamaño, 2005: *Op. cit.*, p. 117.

*cual— la fe da el salto trascendental al encuentro con Dios*<sup>18</sup>. Por tanto, el trinomio materia-forma-contenido no es sólo referencial, representacional o vehículo de transmisión, es la materialización misma de la epifanía y como tal, su restauración implica mejorar o restituir su “eficacia simbólica”<sup>19</sup>, en su dimensión mistagógica cultural, desde los elementos mismos que estructuran la imagen devocional. “*Materia y divinización confluyen entonces en una teología de la presencia. La materia es transfigurada, ya que ha sido atravesada por la presencia de la divinidad en la estructura de encarnación*”<sup>20</sup>. Situación que se torna especialmente relevante en el caso de la Virgen del Carmen de la Parroquia El Sagrario, consagrada por el Vaticano como Patrona Nacional de Chile, en 1923, adquiriendo desde entonces la síntesis dialéctica de ser presencia simbólica de la encarnación del Verbo y referente patrimonial del “ser nacional”.

## LAS IMÁGENES DE CULTO Y SU DIMENSIÓN PATRIMONIAL EN LAS SOCIEDADES CONTEMPORÁNEAS

El fenómeno patrimonial, en su dimensión cultural, es relativamente reciente y se vincula directamente con el auge identitario que las sociedades europeas desarrollan durante el siglo XIX, como una forma de fortalecer el sentimiento nacionalista y patriótico de los ciudadanos<sup>21</sup>. En tal sentido, la historia del patrimonio cultural no es equivalente a la historia de los objetos que lo constituyen, ni mucho menos a la historia del coleccionismo y de los museos que en un comienzo los albergan<sup>22</sup>.

El patrimonio cultural es un fenómeno histórico que se vincula directamente con el contexto social, político, cultural e intelectual donde éste se produce y desarrolla, haciendo que su conceptualización vaya mutando en el tiempo de acuerdo a las transformaciones que las sociedades experimentan históricamente.

Si bien el fenómeno patrimonial tiene su génesis en la cultura occidental, hoy en día es un fenómeno transversal a la gran mayoría de los grupos socioculturales que conforman la sociedad contemporánea. Esta globalización de lo patrimonial, en tanto expresión cultural, ha implicado una redefinición del fenómeno a la luz de los diferentes intereses identitarios que los diversos grupos presentan.

En la actualidad, existe el consenso de considerar al patrimonio cultural como una construcción social de universos simbólicos, que legitimados colectivamente por una comunidad de tiempo y espacio, vienen a constituir una representación significativa de su identidad<sup>23</sup>. En consecuencia, el patrimonio cultural, en tanto universo simbólico legitimado, tiene la “(...) *capacidad para expresar de una forma sintética y emocionalmente efectiva una relación entre ideas y valores* (...)”<sup>24</sup>, transformando

---

18 Caamaño, 2004: *Op. cit.*, p. 58.

19 Muñoz Viñas, 2003: *Op. cit.*, p. 80.

20 Caamaño, 2004: *Op. cit.*, p. 68.

21 Poulot, 1992.

22 Prats, 1997: *Op. cit.*,

23 García Canclini, 1995 [1992]; Prats, 1997; Seguel, 2004; Berger y Luckmann, 2005 [1967].

24 Prats, 1997: *Op. cit.*, p. 29.

las concepciones y creencias que comparte una comunidad en referentes significativos que se experimentan colectivamente y dan al grupo un horizonte de sentido común, de identidad y de pertenencia.

La eficacia simbólica del patrimonio cultural depende en gran parte del grado de consenso y de representación que alcance la entidad significante-significado, así como también del nivel de contextualización que logren los referentes significativos mediante prácticas, discursos y dispositivos comunicativos que conduzcan a su actualización y resignificación. Por tanto, objetos, lugares, ritos y sujetos colectivos constituyen una síntesis, un todo inseparable, que hacen posible la reproducción de los universos simbólicos legitimados socialmente al interior de un sistema cultural<sup>25</sup>, contribuyendo de ese modo al sentido de pertenencia y de cohesión del grupo, en su necesario e inevitable proceso de cambio.

Las imágenes de culto, en tanto referente simbólico de la encarnación del Verbo e instrumento de evangelización, cumplen dicha función, otorgando a la comunidad de creyentes la posibilidad de actualizar su fe, renovar su comunión con Dios y sentirse parte de una hermandad que comparte un proyecto de vida común. Fiestas, peregrinaciones, procesiones, oraciones, plegarias, mandas, juramentos y promesas son parte del rito devocional y en él la comunidad cristiana renueva su fe; es un acto *hierofánico* que recursivamente hace presente al devoto la sacralidad de la existencia. Sin embargo, el rito devocional es además elemento identitario del grupo de creyentes que lo profesa, pues la práctica religiosa del ritual se construye desde la singularidad cultural y se expresa en signos-símbolos que le son distintivos, incluso, de otra comunidad que es devota de la misma imagen sagrada: vestuario, bailes, ofrendas, alimentos y otros elementos que participan del ritual son estructuras significativas que se construyen social e históricamente<sup>26</sup>. De este modo, la imagen sagrada y su ritualidad asociada sintetizan por una parte signos-símbolos de carácter universal propios de la fe cristiana y por otro, son referentes significativos particulares de una comunidad de tiempo y espacio específica.

La Virgen del Carmen de la Parroquia El Sagrario participa también de esta dialéctica: es símbolo total de la encarnación del Verbo, presencia del misterio divino, y a su vez, elemento identitario del “ser nacional”, Patrona de la República de Chile y símbolo de unidad nacional, cuya gestación se inicia tempranamente en el contexto de las luchas independentistas<sup>27</sup>.

La Iglesia Católica, consciente de la fuerza teológica-pastoral de las imágenes de culto y de la dimensión patrimonial que éstas han adquirido en la sociedad contemporánea, ha fomentado históricamente su producción y, en las últimas décadas, la necesidad de su protección y cuidado: “*Los bienes culturales eclesiales son un patrimonio específico de la comunidad cristiana. Al mismo tiempo, a causa de la dimensión universal del anuncio cristiano, pertenecen de alguna manera a toda la*

---

25 Quintero, 2003.

26 Corona de la Peña y Vega, 2008.

27 Cfr. Hevia, 2010: en este mismo número, pp. 31-45.

humanidad<sup>28</sup>. En este contexto ha elaborado dos documentos claves que ponen de manifiesto sus postulados en estas materias: Carta circular *Necesidad y urgencia del inventario y catalogación de los bienes culturales de la Iglesia*<sup>29</sup> y Carta circular *La función pastoral de los museos eclesiásticos*<sup>30</sup>. Ambos documentos reconocen el valor cultural y eclesial de los bienes culturales que resguarda la Iglesia, como fundamento esencial para su conservación y restauración<sup>31</sup>.

## RESTAURACIÓN DE LA EFICACIA SIMBÓLICA DE LAS IMÁGENES DE CULTO

El patrimonio religioso en culto activo reviste un carácter especial, ya que constituye la síntesis de referentes significativos y simbólicos que se actualizan y reconstruyen durante las prácticas devocionales; son el elemento central de los rituales religiosos, participando activamente de fiestas, peregrinaciones y procesiones; son objetos y lugares en los cuales los creyentes expresan su fe, sus miedos y alegrías, sus deseos y sueños, a través de oraciones, plegarias, mandas y promesas. Tiene un papel de vital importancia en la transmisión, expresión y sostenimiento de la fe, otorgando identidad espiritual, significado y sentido a la existencia de aquellos fieles que le profesan su amor y devoción<sup>32</sup>.

Las imágenes en culto activo condensan sobre ellas aspectos materiales e intangibles que han sido dados mediante la bendición; la bendición en el nombre de Dios ilumina, protege, significa, eleva, sana, transforma; la imagen-objeto se separa entonces de manera definitiva de la experiencia profana e ingresa a la dimensión sagrada del misterio de Dios. La imagen con-sagrada adquiere para los devotos la Gracia de Dios, a través de ella y en ella está el poder divino y por tanto, puede proteger, escuchar y auxiliar: se le pide, se le jura, se le promete; la imagen-objeto se ha transfigurado en un acto *hierofánico* y es ahora imagen-sujeto, pero sagrada.

La conservación y restauración de las imágenes de culto y devoción es, por tanto, un desafío altamente complejo, pues las decisiones que se tomen desde el punto de vista disciplinario necesariamente se entrelazan e imbrican con los sentimientos religiosos de los fieles, con sus necesidades espirituales y existenciales, con sus emociones y esperanzas de salvación. Toda intervención sobre el trinomio materia-forma-contenido implica una intervención en la dimensión signo-símbolo, en la síntesis imagen-sujeto-sagrada, y en consecuencia, en el sustrato, en la presencia, en la representación misma de la divinidad y la fe. Esto sugiere, obviamente, que los procesos de conservación y restauración no se pueden enfrentar con los criterios clásicos de la disciplina, del mismo modo como se aplican a un objeto de museo, o a un monumento público, o a un edificio histórico.

---

28 Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia, 2001: s/p.

29 Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia, 1999.

30 Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia, 2001.

31 Cfr. Sanfuentes, 2010: pp. 19-39, quien hace referencia ampliada de estos documentos.

32 Stovel *et al.*, 2005.

A diferencia de un objeto museológico, que en mayor o menor medida nos lleva al pasado –sea éste cercano o lejano–, una imagen en culto activo nos habla siempre del presente; un presente que lleva consigo el pasado, pero siempre actualizado a través de las prácticas de la fe. La relación que el “usuario” establece con ese objeto también es diferente. Quien visita un museo desea por lo general conocer, adquirir información sobre hechos históricos, formas de vida, personas y manifestaciones artísticas, entre otras, la cual elaborará e interpretará de diversas maneras. Sin embargo, una vez fuera del museo el nexo con los objetos tiende a disiparse, ya que la relación que se establece es momentánea y presencial, mediatizada principalmente por el intelecto. No ocurre lo mismo con una imagen sagrada en culto activo, pues el “usuario” de ella es el devoto, quien se vincula a ésta de modo directo a través de la fe y de la emoción, generando lazos permanentes que se trasladan también a su mundo cotidiano. La imagen de culto no es para el devoto un objeto, sino más bien una persona que por medio de la fe adquiere vida: se la respeta, se la ama, se le suplica, se le llora, se le habla, se la cuida, se la viste, se la honra. La imagen vive. Incluso, en algunas comunidades se transforma en un miembro más, tiene voz y voto en las decisiones que la afectan, se le pregunta y se esperan sus designios.

En consecuencia, los procesos de restauración de una imagen sagrada en culto activo no pueden estar sólo supeditados a decisiones de carácter técnico, sino que adquieren relevancia también dos aspectos que son necesarios de considerar a la hora de decidir qué y cómo realizar la intervención: los significados de la imagen y el devoto. Más aún, si entendemos a la disciplina de la restauración como “(...) el conjunto de actividades materiales, o de procesos técnicos, destinados a mejorar la eficacia simbólica (...) de los objetos (...)”<sup>33</sup>. Pero, ¿qué significa “mejorar la eficacia simbólica” de una imagen de culto? A la luz de lo señalado se tendría que afirmar que la respuesta no es unívoca ni *a priori*, y menos un constructo que se pueda elaborar sólo y exclusivamente de la mirada disciplinaria, sino más bien algo que hay que buscar en la experiencia religiosa particular de cada comunidad de creyentes. Se debe indagar cuáles son los referentes que otorgan sentido a su práctica devocional, cuáles son los atributos que esa comunidad valora y legitima en la imagen para que sea considerada imagen-sujeto-sagrada; sólo entonces se estará en condiciones de responder a tal interrogante y buscar las estrategias metodológicas y técnicas pertinentes para asumir dicho desafío. Muñoz Viñas (2003) es categórico al respecto y nos señala: “(...) el restaurador no puede hacer lo que él decida, lo que él crea mejor, lo que él considere más honesto, lo que a él le han enseñado (...), el criterio principal que debería guiar su actuación es la satisfacción del conjunto de sujetos a quienes su trabajo afecta y afectará en un futuro”<sup>34</sup>.

Esta mirada de la teoría contemporánea de la restauración lleva, por una parte, a visualizar que en los tiempos actuales ya no es posible asumir la conservación del patrimonio cultural en general y del patrimonio religioso en particular, sólo desde

---

33 Muñoz Viñas, 2003: *Op. cit.*, p. 80.

34 *Ibíd.*: p. 177.

los intereses de la historia, la ciencia y el arte como señala la Ley de Monumentos Nacionales N° 17.288<sup>35</sup>, sino que es necesario considerar los sentimientos, motivaciones e intereses de los sujetos sociales que dan sentido, valor y espiritualidad a un patrimonio en particular. La restauración se torna entonces en una disciplina social que basa sus decisiones en estrategias de negociación, acuerdos y consensos<sup>36</sup>.

Por otra parte, esta nueva mirada obliga a revisar los principios básicos con los cuales tradicionalmente el conservador restaurador ha enfrentado los procesos de intervención, en especial, a la luz de las problemáticas que se han planteado para las imágenes de culto y devoción. Entre éstos, vale la pena analizar al menos los siguientes: respeto al original, mínima intervención y reversibilidad.

El primer principio *–respeto al original–* hace referencia a la idea de que el objeto a restaurar tiene un estado prístino e inicial que, asociado por lo general a su etapa de creación y manufactura, pasa a ser considerado su estado verdadero, auténtico y deseable. Bajo esta concepción se asume además la idea de que el estado verdadero y auténtico de un objeto es algo que se pierde, básicamente, como consecuencia de su propia historicidad y que el fin último de la restauración no es otra cosa que dilucidar, de manera objetiva, los atributos materiales, morfológicos e iconográficos que son propios de ese momento a fin de proceder a su restitución<sup>37</sup>. Esto se traduce en acciones concretas tales como la eliminación de añadidos o de transformaciones posteriores que, a juicio del restaurador, no pertenecen a la condición de “verdad” del objeto restaurado. Asimismo, el difundido criterio de la “diferenciación” obedece también a esta forma de concebir el objeto y su valor, pues su aplicación no tiene otro fin que distinguir con claridad las acciones restaurativas de aquellas otras que se consideran atributos propios del “original”.

Esta concepción romántica de visualizar los productos de la creación humana pone al mundo de las cosas en una situación atemporal, como si su “deber ser” fuese la de quedarse congelado en el tiempo y, a su vez, disociado de la vida social. Pero lo cierto es que productos, objetos y bienes participan de lo social y se entrelazan e imbrican con las actuaciones de las personas en tiempos y espacios diferentes según sean sus procesos de intercambio y circulación<sup>38</sup>. Los objetos materiales no permanecen estáticos, son parte del devenir de las sociedades y como éstas cambian, mutan y se transforman en virtud de las necesidades de la existencia humana, adquiriendo sentidos, significados y valores muchas veces distintos a los de su origen. Entonces, si la restauración tiene como fin “*mejorar la eficacia simbólica*” de los bienes patrimoniales, ¿cuál será el estado “original” que deberá respetar la intervención? ¿cuál de todos los procesos de transformación sufridos por el objeto en su devenir histórico será considerado como *el auténtico*?

En el caso de las imágenes de culto y devoción, en tanto *imágenes vivas*, éstas se han ido transfigurando a través del tiempo, adquiriendo atributos especiales que

---

35 La ley señala en su Título I, Artículo 1°, lo siguiente: “*Son monumentos nacionales y quedan bajo la tuición y protección del Estado, los lugares, ruinas, construcciones u objetos de carácter histórico o artístico; los enterratorios o cementerios u otros restos de los aborígenes, las piezas u objetos antro-po-arqueológicos, paleontológicos o de formación natural (...), cuya conservación interesa a la historia, al arte o a la ciencia (...)*” (Ministerio de Educación, 1970).

36 Cfr. Anselmo, 1998; Querejazu, 2010; Caraballo, 2010.

37 Cfr. Muñoz Viña, 2003: *Op. cit.*

38 Cfr. Appadurai, 1991 [1986].

la acercan a la existencia espiritual de sus fieles y formando sincretismos culturales e ideológicos de gran complejidad<sup>39</sup>. Asimismo, la práctica ritual conlleva no sólo a la renovación de la fe sino que también a la renovación de la imagen: es común que en la víspera de las fiestas patronales las imágenes se limpien, se pinten y se vistan con su mejor traje<sup>40</sup>. Entonces, ¿cuál será el estado “original” que deberá respetar el restaurador? ¿el dado por el artesano en algún tiempo pretérito o el construido socialmente por la comunidad de devotos? ¿dónde está el estado auténtico y verdadero de una imagen de culto?

Al respecto Muñoz Viñas (2003) señala que “(...) *el único concepto de verdad que puede ser considerado real e incontestablemente verdadero es el estado presente. Cualquier otra definición del estado auténtico o, mejor, del estado históricamente auténtico de un objeto coincidirá tan sólo con lo que una o varias personas opinen o imaginen que debería ser su estado real, su estado auténtico, su Estado de Verdad (...)*”.

Lo cierto es que al devoto no le interesa saber qué es nuevo o anterior en la imagen; no se cuestiona si la imagen es auténtica, es verdadera, para él es *hipóstasis* de lo sagrado, de lo divino, de lo milagroso, tal cual se presenta en el aquí y en el ahora. Por tanto, si se busca “*mejorar la eficacia simbólica*” de la imagen de culto, la respuesta no está en el pasado sino que en el presente; está en la comunión que los fieles han tejido social e históricamente con la imagen pero que, paradójicamente, su actualización sólo es posible a partir de las categorías espirituales del presente<sup>41</sup>.

Dentro de esta misma línea argumentativa es posible revisar los otros dos principios de la restauración que se han enunciado: la *mínima intervención* y la *reversibilidad*. Si se entiende la mínima intervención como el conjunto de acciones básicas y elementales que necesita un objeto para recuperar o mejorar su función simbólica, resulta evidente que este mínimo tiene sus límites en las categorías espirituales de los sujetos que se vinculan significativamente con la imagen de culto y la manera cómo ellos perciben sus fenómenos de alteración / deterioro.

Todo conservador restaurador sabe que la materia se transforma en virtud de su interacción con el medio social y natural en el cual se encuentra inmerso. Sin embargo, estos procesos de transformación no siempre son considerados como un deterioro que es necesario revertir, pues depende del juicio valorativo del sujeto que los califica y de los contextos socioculturales en los cuales estos juicios se emiten. “*En 1956 fui a Guatemala en una misión de la UNESCO de tres meses, para enseñar a tres artesanos a restaurar pinturas. (...) Casi ninguna había sido restaurada o limpiada anteriormente, pero cuando llegó el momento de eliminar los barnices oscurecidos de algunas pinturas sagradas, dudé. Se me ocurrió que la población, la mayoría de la cual son Indios, (...) podrían quedar sorprendidos si viesan que sus Santos, a los que siempre habían conocido con una tez tan oscura como la suya, se transformaban de repente en blancos europeos*”<sup>42</sup>. Más que sorprendidos, esa

---

39 Cfr. González, 2006.

40 Anselmo, 1998.

41 En este contexto, el criterio de la diferenciación con el cual operan las acciones restaurativas tiene también escasa relevancia, ya que si se asume que “*se restaura para las personas, no para los objetos*” (Muñoz Viñas, 2003: p. 91), tales distinciones técnicas sobre el “original” carecen de sentido, pues para los fieles el tema de la autenticidad no es un problema que les preocupe. Es más, dependiendo de la intensidad distintiva podría llegar a ser un elemento distractor de la potencia simbólica de la imagen.

42 Ruhemann, 1968. En: Muñoz Viñas, 2003: *Op. cit.*, p. 103.

comunidad habría perdido los elementos sensibles que establecen la *presencia* de lo divino, generándose la ruptura de la tríada imagen-sujeto-símbolo por lo cual dichas pinturas eran consideradas como elementos sagrados e identitarios de su experiencia espiritual.

En este contexto, el principio de la mínima intervención y sus límites estará siempre supeditado a la eficacia simbólica que tienen los bienes culturales dentro de contextos sociales específicos, siendo el análisis de sus procesos de transformación una construcción intersubjetiva que surge de la interacción entre los especialistas y los sujetos sociales que se vinculan simbólicamente con ese objeto. Las consideraciones históricas, estéticas y técnicas con las cuales tradicionalmente la restauración ha operado para definir los niveles de intervención<sup>43</sup>, tienen en estas circunstancias una escasa validez y más bien constituyen imposiciones ideológicas y simbólicas que vulneran los derechos humanos de los afectados<sup>44</sup>.

Finalmente, y en relación con el principio de la *reversibilidad*, se debe señalar que más allá de las precisiones conceptuales y técnicas que de éste se hace<sup>45</sup>, y a la luz del nuevo centro que plantea la teoría contemporánea de la restauración, basada en la dimensión subjetiva e intersubjetiva de las decisiones de intervención, resulta irrelevante la puesta en práctica de este principio toda vez que la propia restauración es “(...) una serie de elecciones técnicas, pero también ideológicas”<sup>46</sup>. El reconocimiento de la restauración como un fenómeno esencialmente social y cultural descomprime la presión de tratar de materializar el principio de la reversibilidad, más aún en el caso de las imágenes de culto y devoción donde la eficacia simbólica se renueva en el rito de la procesión, y lo esperable es la **irreversibilidad** de los procesos restaurativos a fin de facilitar la práctica del ritual.

## PROPUESTA METODOLÓGICA:

### Tejiendo puentes, construyendo sentidos

A la luz de las reflexiones y argumentaciones desarrolladas en los puntos anteriores se elaboró una estrategia de trabajo que estuviera centrada en los aspectos simbólicos de la Virgen del Carmen de la Parroquia El Sagrario, tratando de incorporar al análisis y a la discusión diversas miradas y disciplinas que permitieran ir perfilando los alcances y las limitaciones de la intervención, tanto en el plano simbólico como técnico. Para tales efectos se constituyeron tres comisiones de trabajo que tendrían como objetivo abordar los distintos aspectos a saber: (a) sustentar teórica y conceptualmente el proceso de intervención a partir de la revisión y estudio crítico de diversas fuentes asociadas al ámbito de la historia, la teología y la antropología

---

43 Brandi, 1988 [1977].

44 Cfr. Pérez de Cuellar, 1996.

45 Cfr. Muñoz Viñas, 2003: *Op. cit.*, pp. 107-115.

46 *Ibid.*: p. 91.

cultural que, contrastadas con las argumentaciones contemporáneas de la restauración, permitieran generar un corpus de principios y criterios que fuesen pertinentes con el carácter sagrado e identitario de la Virgen del Carmen; (b) analizar la factibilidad técnica, operativa y humana de llevar a cabo procesos de intervención específicos orientados a recuperar la eficacia simbólica de la Virgen, mediante el estudio y la evaluación de los daños ocurridos en la tríada materia-forma-contenido, así como a través de la implementación de análisis experimentales orientados a determinar los procedimientos restaurativos más pertinentes al contexto sociocultural de esta imagen sagrada; y (c) discutir y aprobar la pertinencia teórica, conceptual y técnica de la propuesta de restauración para la Virgen del Carmen desde la perspectiva de la Iglesia Católica, de la Cofradía Nacional del Carmen y del ámbito patrimonial, así como monitorear el proceso de intervención y establecer los puentes comunicacionales con la sociedad en general<sup>47</sup>.

El trabajo realizado se efectuó en dos etapas: la primera de ellas se focalizó en la investigación de los aspectos simbólicos, contextuales y técnicos de la imagen, tratando de obtener la máxima información posible a fin de orientar la toma de decisiones en la fase siguiente. Ésta estuvo centrada en la aplicación de los procedimientos técnicos de conservación y restauración previamente consensuados, a través de la interacción entre las comisiones de trabajo que fueron establecidas para abordar el presente desafío de la manera más transdisciplinaria y transversal posible.

A continuación se describen las principales acciones desarrolladas durante este proceso y cuyos resultados específicos se exponen en cada uno de los artículos que estructuran este número, partiendo por el marco teórico metodológico que aquí se ha presentado.

## **Estudios históricos y contextuales**

Considerando que la Virgen del Carmen de la Parroquia El Sagrario es una imagen en culto activo, se estimó pertinente recuperar los antecedentes históricos vinculados con su devoción a fin de comprender los referentes simbólicos asociados tanto a su sacralidad como a su dimensión identitaria del “ser nacional” y, de ese modo, relacionarlos con los atributos materiales que actualmente presenta así como con las prácticas devocionales que se desarrollan en su entorno social. Estos antecedentes aportaron una valiosa información para comprender los procesos de resignificación que la imagen ha tenido en los últimos 100 años y cómo dichos procesos se han plasmado en la imagen actual, lo cual contribuyó a una mejor comprensión de las transformaciones históricas sufridas por la Virgen y, consecuentemente, a establecer los niveles de intervención pertinentes para tales contextos.

---

<sup>47</sup> Los profesionales, sacerdotes y personas que participaron de estas comisiones de trabajo se indican en pp. 112-113.

## Estudios estéticos iconográficos

Se estudió iconográficamente la imagen, definiendo los atributos que la identifican como tal y estableciendo los criterios estilísticos y formales que permiten vincularla a una época en particular. Este análisis se realizó mediante fotografías que se tomaron a la Virgen antes del atentado incendiario. El estudio aportó antecedentes relativos al lugar de fabricación y a su vez proporcionó una valiosa información sobre los patrones estilísticos de la imagen antes de ser quemada, lo que permitió a los restauradores reconstruir el ideal estético-simbólico de la Virgen a fin de que ésta recuperara su dimensión mistagógica cultural, en tanto imagen-sujeto-sagrada.

## Análisis tecnológico

Este estudio estuvo destinado a la identificación de los materiales constitutivos de la imagen, así como al análisis de la técnica con que éstos fueron aplicados. Su propósito principal fue lograr un mejor conocimiento del objeto a intervenir, entregando a restauradores e historiadores información acerca del tipo de madera que constituye el soporte, sus cualidades, propiedades y origen. Asimismo, se analizaron los diferentes estratos pictóricos, identificando sus componentes materiales, su estratigrafía y los efectos causados por la acción del fuego, mediante un muestreo en diferentes zonas de la imagen. Se estudió también la técnica constructiva de la enagua y de otros elementos que configuran la Virgen, identificándose tanto las materias primas constitutivas como sus procesos de manufactura. Estos análisis se efectuaron mediante microscopía óptica, microscopía electrónica y microquímica<sup>48</sup>.

Los resultados obtenidos de todos estos análisis permitieron la construcción de prototipos análogos al original, los que fueron sometidos experimentalmente a distintos grados de carbonización y a diversos tratamientos de intervención, para luego ser llevados a una cámara de envejecimiento acelerado, con el propósito de evaluar su comportamiento ante diversas condiciones ambientales<sup>49</sup>. Este estudio experimental fue relevante para decidir, desde el punto de vista técnico, la intervención a ejecutar sobre la Virgen del Carmen, cuyos resultados fueron ponderados a la luz de los antecedentes derivados de los estudios teóricos, históricos, contextuales y estéticos iconográficos.

## Documentación visual

El proceso de documentación visual se realizó considerando dos aspectos fundamentales para el diagnóstico: el primero, registrar fotográficamente los diferentes estados de conservación de la imagen tanto cuando se encontraba en la Parroquia El Sagrario como cuando fue trasladada a las dependencias del Centro Nacional de Conservación y Restauración. Esta información fue relevante para reconocer a futuro los cambios post-intervención. El segundo objetivo fue obtener información de

---

48 *Cfr.* Eisner y Ossa, 2010: pp. 76-83.

49 *Cfr.* Villagrán y Bendekovic, 2010: pp. 95-81.

materiales y detalles constructivos que permitieran analizar sus aspectos no visibles. De este modo se obtuvieron imágenes digitales generales y de detalles, estas últimas a tamaños mayores que el real, así como también tomas radiográficas que permitieron visualizar tanto el sistema de manufactura empleado en su construcción como las condiciones internas de preservación.

El proceso de documentación visual se desarrolló de modo sistemático durante toda la fase de investigación y restauración de la Virgen, capturando procedimientos y técnicas específicas que dieran cuenta de manera detallada de las distintas operaciones de intervención que fueron aplicadas. El archivo visual que se ha generado sobre este proceso de intervención constituye, junto con los informes técnicos, un valioso registro documental que permitirá ser consultado cuando se requieran enfrentar desafíos similares.

## **Estudio de casos similares**

Una fase relevante de la indagación realizada fue la recopilación de bibliografía, documentos y experiencias similares que permitieran evaluar fortalezas y debilidades de los procedimientos efectuados y de ese modo orientar criterios, metodologías, tratamientos y materiales. Para tales efectos se consultó a centros de restauración de reconocido prestigio y se contactaron a diversos especialistas en madera policromada, cuyos aportes han quedado expresados en los distintos artículos que conforman este volumen.

## **Diagnóstico<sup>50</sup>**

Con el propósito de comprender la magnitud del daño provocado por el incendio se efectuó un mapeo de la profundidad y extensión de la madera carbonizada, estableciendo niveles diferenciados de deterioro. Estos datos, junto con aquellos provenientes de los análisis tecnológicos, fueron de vital importancia para que la experimentación con los prototipos se acercara lo más posible a la realidad. Asimismo, estos antecedentes fueron fundamentales al momento de aplicar el tratamiento de consolidación, ya que permitió dosificar el consolidante según las necesidades reales de la pieza.

Los estudios y análisis señalados en los puntos precedentes posibilitaron identificar el conjunto de transformaciones que ha tenido la Virgen del Carmen en su devenir histórico, así como también determinar con precisión los procesos de alteración y deterioro que ésta tenía como consecuencia del atentado incendiario. Sobre esta base se indagó acerca de las mejores opciones restaurativas, en vista a recuperar su dimensión simbólica en la doble polaridad de imagen-sagrada e imagen-patrimonial.

---

50 *Cfr.* Eisner y Ossa, 2010; Villagrán y Bendekovic, 2010.

## Propuesta de tratamiento

Considerando los resultados de los estudios y análisis anteriormente mencionados y la evaluación crítica de las transformaciones históricas de la Virgen del Carmen, el equipo técnico del proyecto formuló una propuesta de tratamiento que consideró, además de materias propias de la disciplina, aspectos vinculados con su administración y gestión tales como costos, plazos de ejecución y especialistas involucrados. Esta propuesta fue analizada y discutida al interior del consejo asesor y posteriormente gestionada en términos económicos<sup>51</sup>, permitiendo desarrollar los procesos restaurativos en un plazo máximo de ocho meses.

## Tratamientos de conservación y restauración<sup>52</sup>

Finalizada la etapa de investigación y de consulta al consejo asesor, se procedió a implementar los procedimientos de conservación y restauración diseñados en la fase anterior. Las acciones de conservación estuvieron orientadas principalmente a la recuperación material de la Virgen y a la estabilización de su estructura, tratando de preservar los restos de carbón que facilitarían la posterior reconstrucción de los atributos morfológicos de la imagen.

Las intervenciones de restauración se basaron en las argumentaciones que se desarrollan en el presente marco teórico, así como también en los antecedentes históricos, contextuales y estético iconográficos que se presentan en los artículos que siguen, otorgando prioridad a la recuperación de la dimensión simbólica de la Virgen del Carmen, tanto como *presencia, re-presentación e hierofanía* de la encarnación del Verbo Divino como en su aspecto identitario del “ser nacional”. Por tanto, los criterios y niveles de intervención aplicados quedaron supeditados a la recuperación del conjunto de atributos que legitiman y sintetizan en la imagen dicha condición, asumiendo el trinomio materia-forma-contenido como una entidad irreductible.

Cabe destacar que durante todo el proceso de intervención las camareras que forman parte de la Cofradía Nacional del Carmen fueron informadas y consultadas sobre los distintos tratamientos que implicaba la restauración de la Virgen, a fin de conocer sus expectativas y temores. También se integraron al proceso de trabajo mediante sus visitas semanales, trayendo flores y rezos para la Virgen y manteniendo vivo su culto y devoción. Esta práctica ritual que se instauró durante la restauración fue respetada y acogida por los profesionales del CNCR, quienes tuvieron la precaución de salvaguardar esos momentos de comunión así como de proteger la “dignidad” de la Virgen durante la intervención, evitando de que ésta fuese expuesta a través de los medios de comunicación de masa, deteriorada y “desnuda”, pues se valoró prioritariamente su condición de imagen-sujeto-sagrada.

---

51 La gestión presupuestaria del proyecto estuvo a cargo de las Camareras de Cofradía Nacional del Carmen y los recursos obtenidos provinieron todos de fuentes privadas. El CNCR aportó al proceso a través del tiempo de trabajo de sus profesionales y poniendo a su disposición la infraestructura técnica que posee.

52 Cfr. Bendekovic et al., 2010: pp. 93-111.

## PALABRAS FINALES

Las reflexiones y argumentaciones desarrolladas en el presente artículo llevan a concluir que la disciplina de la restauración, en tanto constructo humano, es una actividad que está social e históricamente determinada y que, al igual que el sistema científico, sus propuestas teóricas, conceptuales, metodológicas y técnicas están supeditadas a los paradigmas simbólicos, metafísicos, axiológicos y pragmáticos que construye la comunidad de conservadores restauradores al interior de su propio sistema disciplinario<sup>53</sup>.

La revisión crítica que plantea Muñoz Viñas (2003) a los principios clásicos de la restauración constituye un giro paradigmático que se inserta dentro de las nuevas miradas epistemológicas, que ponen al sujeto cognoscente al centro de las problemáticas derivadas del conocimiento de las realidades sensibles y no sensibles en las cuales desarrolla su existencia<sup>54</sup>. En este contexto es posible afirmar que “(...) *la Restauración no es una actividad neutra o transparente para el objeto; por el contrario, siempre tiene un impacto sobre su evolución, e implica la realización de una serie de elecciones técnicas, pero también ideológicas. No existe la Restauración plenamente objetiva, pero si existiese, tampoco habría ninguna razón que la hiciese indefectiblemente mejor. Se restaura para las personas, no para los objetos; los objetos sirven a quienes los producen o los cuidan, y tienen los derechos que sus dueños o usuarios les conceden*”<sup>55</sup>.

53 Cfr. Kuhn, 2007 [1962]: pp. 304-326.

54 Cfr. Watzlawick y Krieg, 2000 [1989].

55 Muñoz Viñas, 2003: *Op. cit.*, p. 91.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANSELMO, A. Restauración de imaginería policromada en Chiloé. *Conserva* n. 2, 1998. pp. 47-56.
- APPADURAI, A. (ed.). *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*. Ciudad de México D.F. México: Grijalbo, 1991 [1986]. 406 p.
- BENDEKOVIC, A.; GUERRERO, C. y MORALES, M. Restauración de la Virgen del Carmen y el Niño: madera, carbón y fe. *Conserva* n. 15, 2010. pp. 93-111.
- BERGER, P. y LUCKMANN, T. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu, 2005 [1967]. 233 p.
- BRANDI, C. *Teoría de la restauración*. Madrid, España: Alianza, 1988 [1977]. 149 p.
- CAAMAÑO, J.C. La dinámica simbólica en la teología de las imágenes de San Juan Damasceno. *Teología* t. XLI, n. 85, 2004. pp. 57-78.
- CAAMAÑO, J.C. Rostro de la eternidad. Imagen, conocimiento y condición simbólica. *Teología*, t. XLII, n. 86, 2005. pp. 109-140.
- CARABALLO, C. El patrimonio cultural y los nuevos criterios de intervención. La participación de los actores sociales. En: RODRÍGUEZ, C.; SEGUEL, R. y MUJICA, P. (eds.). *Actas III Congreso Chileno de Conservación y Restauración. Patrimonio, Conservación y Ciudadanía*. Santiago, Chile: Asociación Gremial de Conservadores Restauradores de Chile, 2010. pp. 27-39.
- CORONA DE LA PEÑA, L. y VEGA, L. Imágenes religiosas como funciones semióticas de la devoción popular católica: la peregrinación guadalupana de los trabajadores mineros en Zimapán, Hidalgo. *Signa* n. 17, 2008. pp. 209-224.
- DEPARTAMENTO DEL INTERIOR I RELACIONES ESTERIORES. *Constitución política de la República de Chile*. 1833.
- <<http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=137535&tipoVersion=0>> [consulta: octubre 2010].
- ECO, U. *Signo*. Colombia: Quinto Centenario, 1994 [1973]. 216 p.
- EISNER, F. y OSSA, C. Estudio y diagnóstico de la materialidad de la Virgen del Carmen. *Conserva* n. 15, 2010. pp. 67-83.
- ELIADE, M. *Tratado de historia de las religiones*. Ciudad de México D.F. México: Ediciones Era, 2007 [1964]. 465 p.
- GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana, 1995 [1992]. 400 p.
- GONZÁLEZ, S. La presencia indígena en el enclave salitrero de Tarapacá: una reflexión en torno a la fiesta de la Tirana. *Chungara* v. 38, n. 1, 2006. pp. 35-49.
- HEVIA, P. Pasado y presente de la devoción a la Virgen del Carmen en Chile: la imagen de la Parroquia El Sagrario. *Conserva* n. 15, 2010. pp. 31-45.

- KUHN, TH. *La estructura de las revoluciones científicas*. Ciudad de México D.F., México: Fondo de Cultura Económica, 2007 [1962]. 360 p.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN. *Ley N° 17.288 sobre Monumentos Nacionales*. 1970.  
<<http://www.leuchile.cl/Navegar?idNorma=28892>> [consulta: octubre 2010].
- MINISTERIO DEL INTERIOR. *Constitución política de la República de Chile*. 1925.  
<<http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=131386>> [consulta: octubre 2010].
- MUÑOZ VIÑAS, S. *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid, España: Editorial Síntesis, 2003. 205 p.
- PANIAGUA, B. Comunicación y lenguaje. En: LÓPEZ, A Y GALLARDO, B. (eds.). *Conocimiento y lenguaje*. Valencia, España: Universitat de València, 2005. pp. 15-52.
- PÉREZ DE CUELLAR, J. *Nuestra diversidad creativa: informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo*. Versión resumida (CLT-96/WS/6). París, Francia: UNESCO, 1996. 66 p.
- PONTIFICIA COMISIÓN PARA LOS BIENES CULTURALES DE LA IGLESIA. Carta circular *La función pastoral de los museos eclesiales*. Firmada en la ciudad del Vaticano el 15 de agosto de 2001, s/p.  
<[http://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_commissions/pcchc/documents/rc\\_com\\_pcchc\\_20010815\\_funzione-musei\\_sp.html](http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_sp.html)> [consulta: octubre 2010]
- \_\_\_\_\_. Carta circular *Necesidad y urgencia del inventario y catalogación de los bienes culturales de la Iglesia*. Firmada en la ciudad del Vaticano el 8 de diciembre de 1999. *Boletín del Archivo Arquidiocesano de Mérida* t. VII, n. 20, 2000. pp. 11-46.
- POULOT, D. Patrimoine et histoire. *Les Papiers* n. 9, 1992. pp. 37-66.
- PRATS, LL. *Antropología y patrimonio*. Barcelona, España: Editorial Ariel, 1997. 171 p.
- QUINTERO, V. El patrimonio inmaterial: ¿intangible? Reflexiones en torno a la documentación del patrimonio oral e inmaterial. En: QUINTERO, V. Y HERNÁNDEZ, E. (coords.). *Antropología y patrimonio: investigación, documentación e intervención*. Sevilla, España: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y editorial Comares, 2003. pp. 144-157. (Cuadernos técnicos del Instituto de Andaluz del Patrimonio Histórico).
- QUEREJAZU, P. De las elites a los ciudadanos: la apropiación social del patrimonio cultural. En: RODRÍGUEZ, C.; SEGUEL, R. Y MUJICA, P. (eds.). *Actas III Congreso Chileno de Conservación y Restauración. Patrimonio, Conservación y Ciudadanía*. Santiago, Chile: Asociación Gremial de Conservadores Restauradores de Chile, 2010. pp. 7-26.
- SANFUENTES, O. La Iglesia Católica y sus imágenes de devoción. *Conserva* n. 15, 2010. pp. 19-30.
- SEGUEL, R. Universos patrimoniales y acción educativa: una construcción intersubjetiva de realidad. *Actas VI Seminario sobre Patrimonio Cultural "Instantáneas Locales"*. Santiago, Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2004. pp. 72-80.

- STOVEL, H.; STANLEY-PRICE, N. y KILLICK, R.G. (eds.). *Conservation of Living Religious Heritage: papers from the ICCROM 2003 Forum on Living Religious Heritage: conserving the sacred*. Roma, Italia: ICCROM, 2005. 113 p.
- VILLAGRÁN, A. y BENDEKOVIC, A. Cuantificación del daño y estudio de materiales para la restauración de la imagen de la Virgen del Carmen. *Conserva* n. 15, 2010. pp. 85-91.
- WATZLAWICK, P. y KRIEG, P. (comps.). *El ojo del observador: contribuciones al constructivismo*. Barcelona, España: Gedisa, 2000 [1989]. 261 p.
- ZAMORA, F. *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. Ciudad de México D.F. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2007. 365 p.



# Estudio y diagnóstico de la materialidad de la Virgen del Carmen

Federico Ernesto Eisner Sagüés y María Carolina Ossa Izquierdo

## RESUMEN

Se presentan los resultados del análisis de la materialidad de la escultura policromada compuesta por la Virgen del Carmen y el Niño, en un avanzado estado de alteración producto de un ataque incendiario.

Se realizaron radiografías, cortes estratigráficos, análisis de maderas, pigmentos y fibras, tanto para comprender el nivel del deterioro estructural y pictórico, como para conocer la técnica de su factura, debido a que cualquier tratamiento involucraría eliminar parte importante del material original.

El estudio permitió acceder a más información de la esperada y descubrir algunos estratos de su policromía con sus cargas y pigmentos, definir la madera de su talla y la fibra de su enagua. Fue posible así hacer algunas recomendaciones para su restauración y describir algunos fenómenos de interés para la comprensión de las alteraciones sobre un objeto policromado por la acción del fuego.

**Palabras clave:** escultura policromada, estratigrafía, fibras, SEM-EDS, radiografía.

## ABSTRACT

This article presents the results of the materiality analysis of the polychrome sculpture comprised of the *Virgen del Carmen* with Child, which presented an advanced state of alteration resulting from an arson attack.

X-rays, stratigraphic cuts, and wood, pigment and fiber analyses were carried out, not only to understand the level of structural and pictorial deterioration but to know the technique of its manufacture, since any treatment would entail the elimination of an important part of the original material.

The study gave access to more information than expected and uncovered a few layers of polychrome with its pigments and fillers, defined the wood from its carving and the fiber of its petticoat. Hence, this made it possible to make a few recommendations for its restoration and to describe some phenomena of interest in order to understand how fire-related alterations affect a polychrome object.

**Key words:** polychrome sculpture, fibers, SEM-EDS, x-radiography.

**Federico Ernesto Eisner Sagüés**, Químico del Laboratorio de Análisis del Centro Nacional de Conservación y Restauración. feisner@cncr.cl

**María Carolina Ossa Izquierdo**, Jefa del Laboratorio de Pintura del Centro Nacional de Conservación y Restauración. cossa@cncr.cl

## INTRODUCCIÓN

Ante la evidente dificultad para proponer tratamientos que logran cumplir con los objetivos y expectativas de una posible restauración de la Virgen del Carmen y el Niño, se realizaron todos los estudios a nivel de materialidad y técnica que permitieran hacerse de una idea de cómo fue construida la imagen y cuales fueron los materiales utilizados para esto. La información recopilada fue utilizada posteriormente para definir materiales y técnicas de restauración, obteniendo a su vez una mejor comprensión de cómo estos materiales se vieron alterados con las altas temperaturas.

El análisis material del estado en que la imagen llegó al CNCR hizo uso combinado de los estudios radiográficos<sup>1</sup>, técnicas de microscopía óptica y electrónica, y análisis histológicos para el caso de las maderas.

La toma de muestras fue guiada según la documentación visual, las imágenes radiográficas, y la discusión con los restauradores. Los criterios fueron la documentación material de la técnica con que fue realizada la escultura, y la evaluación del deterioro producido por la combustión, en vistas de que los resultados aportasen a la toma de decisiones al momento de intervenir la obra.

La doble complejidad de imagen creada en Europa<sup>2</sup> con pocos o imprecisos antecedentes históricos, y su grave daño producto de la ignición, hicieron que identificar sus materiales fuese un enorme desafío; un caso único en Chile, con muy pocos análogos documentados a nivel internacional<sup>3</sup>.

No es por lo tanto un estudio de rutina sobre una obra, en especial a nivel del análisis estratigráfico, donde varias preguntas quedaron a medio contestar o a nivel de hipótesis.

### Estudio radiográfico

Su objetivo fue acercarnos el estado de conservación de la policromía, del soporte madera e identificar las diferentes partes que componen la estructura de la imagen tanto de la Virgen como del Niño, para verificar la estabilidad estructural de la imagen. Se realizaron tomas frontales y laterales de ambas imágenes en su totalidad<sup>4</sup>.

Nos preguntamos si podríamos determinar la profundidad de la carbonización diferenciando zonas con mayor o menor grado de deterioro.

A continuación se describen las observaciones logradas gracias a las radiografías sobre los principales componentes de cada escultura.

---

1 El análisis fue realizado con un equipo Softex model K - 4; tipo de placa: Kodak AA400. Virgen: perfil 8 placas, frente 9 placas. Niño: perfil 2 placas, frente 3 placas. Datos Toma: 50 kV, 3 mA, 687 segundos y 376 cm para la Virgen y 95 segundos y 140 cm para el Niño.

2 Hevia, 2010: pp. 31-45.

3 Vanssteensiste, W., 2004.

4 Cfr. Antelo et al., 2008.



## Soporte de la Virgen y el Niño

En la Virgen (Foto 1) es posible apreciar las cuatro placas de madera que forman la estructura de la cabeza, probablemente encoladas entre sí. Las placas se distribuyen desde adelante hacia atrás. La primera placa parte desde la comisura de los labios, donde es muy angosta, hasta la parte superior de la cabeza donde es bastante más ancha. En esta placa se encuentran la boca, nariz, ojos y sus cavidades rellenas con un material muy denso, probablemente arcilloso y opaco a los Rx, y la totalidad de la frente. Es posible ver la veta de la madera como líneas verticales.

No se observan desprendimientos ni falta de adherencia entre las placas.

No es posible determinar la profundidad de las zonas quemadas debido a que la madera es bastante transparente a los rayos X y produce poco contraste.

En los hombros, entre los brazos y el cuerpo, existen agregados de madera más transparente a los rayos X que la que forma el resto de la imagen.

La cabeza del Niño (Foto 2) está formada por dos piezas de madera, una para la parte frontal (cara) donde se encuentran las cavidades de los ojos de relleno similar al de la Virgen, y la otra corresponde a la nuca y parte de los hombros; en este trozo es posible apreciar la veta de la madera como líneas verticales más claras.

El brazo izquierdo se ha desprendido del cuerpo, mientras que el derecho aún se encuentra encolado a este.

*Foto 1: (izquierda) Perfil de la cabeza de la Virgen.*

*Foto 2: Radiografía completa del Niño.*

Se observa una zona menos densa en el abdomen, con límites rectos y definidos, probablemente producto de un ahuecamiento para hacer más liviana la imagen del Niño.

No fue posible observar si las piernas estarían formadas por piezas diferentes.

No fue posible determinar la profundidad de las zonas carbonizadas debido a que la madera no es lo suficientemente densa como para diferenciar zonas sanas de zonas quemadas.

## Policromía Virgen y Niño

Los restos de capa pictórica de la imagen de la Virgen presentan una superficie y textura irregulares y se encuentran porosos y poco densos. Es posible distinguir pequeños puntos blancos en los restos de capa pictórica, los que se encuentran principalmente en la zona del rostro. En las radiografías se observan menos zonas de capa pictórica que en la imagen real, por lo que se recomendó realizar cortes estratigráficos para determinar si los restos corresponden a base de preparación o a capa pictórica. La capa pictórica de la zona de los labios se presenta algo más densa que el resto.

La base se observa completamente opaca a los rayos X por lo que es imposible determinar elementos en su interior o veta de la madera.

Muy similar a lo observado en la Virgen, la policromía del Niño se encuentra con una textura irregular y porosa con la apariencia de ampollas; existen grandes zonas de pérdidas, especialmente en las manos y pies. La cabeza aparentemente no habría tenido una policromía tipo carnación (no se observa presencia de blanco de plomo).

Se observan igualmente microesferas blancas en algunas zonas de la capa pictórica.

## Anclajes estructurales, clavos y puntas, enagua, ojos y otros elementos

En la parte superior de la cabeza de la Virgen se observa un perno metálico con hilo, con una placa también metálica, la que es afirmada a la cabeza por cuatro pernos. Esta estructura corresponde al lugar donde se ubica la corona.

En la Foto 3 es posible apreciar el arnés metálico que sostiene a la imagen por la espalda, los grandes pernos con hilo que unen los brazos al cuerpo y los pies a la base, además de los elementos agregados para adosar el Niño a la Virgen.

En la zona del cuello se observa gran cantidad de clavos relacionados a nivel de superficie con una mancha más oscura de forma circular, probablemente

Foto 3: Frente completo de la Virgen.



correspondiente al lugar por donde ingresó el clavo a la madera. En menor cantidad se encuentran puntas metálicas en la zona de la cabeza, utilizadas probablemente para sostener pelucas y coronas.

El brazo izquierdo de la Virgen presenta, a la altura del codo, gran cantidad de clavos de dimensiones importantes, al igual que la mano del mismo brazo, la que probablemente sufrió algún tipo de rotura al sostener al Niño. El dedo índice de la mano izquierda muestra un tarugo metálico con sus puntas redondeadas.

Los hombros también tienen clavos, probablemente puestos antes que los pernos usados para fijarlos. Los pies (Foto 4) también presentan gran cantidad de clavos.

El Niño también contiene gran cantidad de clavos y puntas en la cabeza desde la frente hasta la nuca por ambos lados, colocados probablemente para sostener una peluca.

A nivel del tronco la densidad de la escultura impide distinguir la enagua de la Virgen, solo es posible observarla en los hombros. En la zona de las piernas se ven dos niveles de enaguas, tal como se ve a simple vista. Es posible identificar la trama del tejido de la tela encolada.

Es probable que los ojos de vidrio sean lentillas y no globos, pero debido a lo denso del material que los afirma en el interior de la cabeza no existe certeza absoluta. Se observa la misma situación para la Virgen como para el Niño.

Se revelan numerosas puntas de clavos insertadas en la zona del pelo de la Virgen, además de algunos alfileres. También es posible distinguir algunas orquillas y restos de la peluca.

En los brazos aparecen restos de las decoraciones realizadas con hilos metálicos que tenían los trajes que usaba el día en que fue quemada. Aparecen también la cadena y cruz metálica.

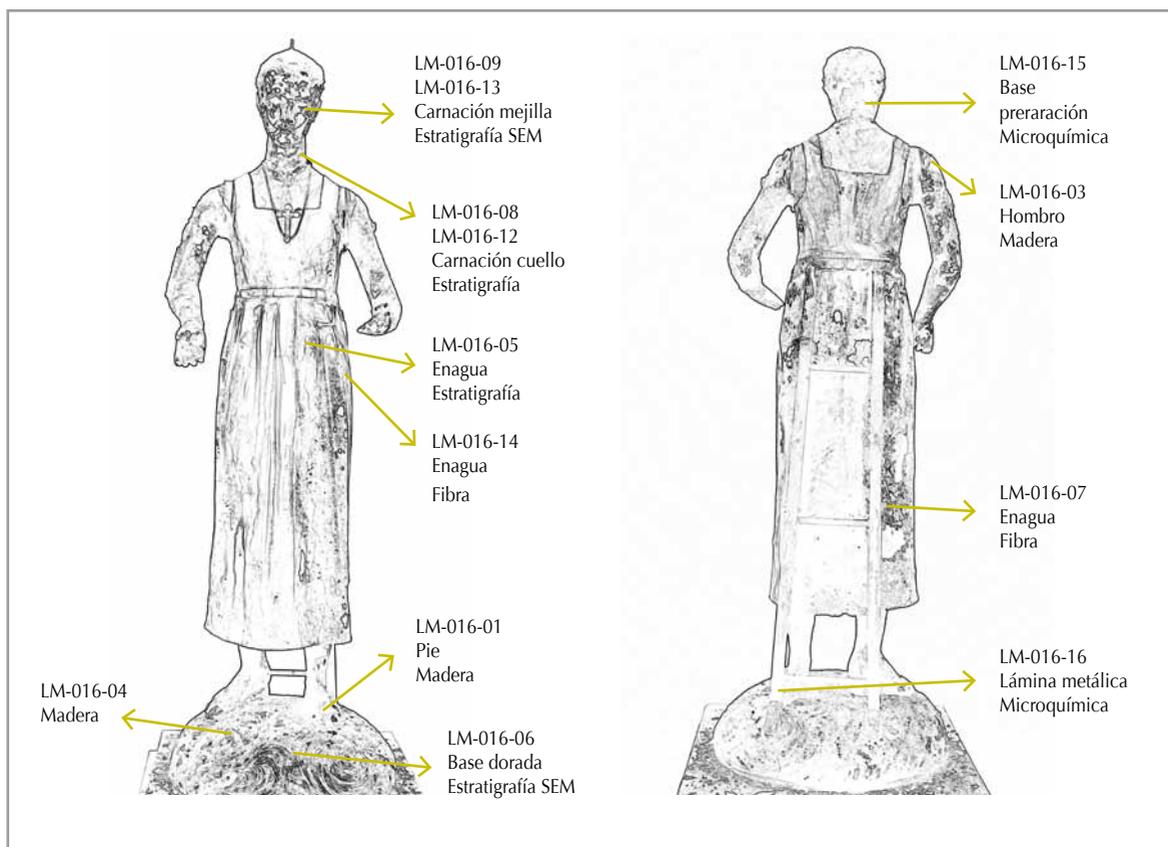
La radiografía del Niño fue tomada con la corona puesta por lo que no es posible observar si tiene un perno para anclaje a la cabeza. Al igual que en la Virgen, es posible observar restos metálicos de las decoraciones de las vestiduras, además de broches, pinches y alfileres.

El estudio radiográfico concluyó que estructuralmente ambas imágenes no presentaban problemas en el ensamble y unión de las maderas que la conforman, pero no arrojó información sobre la profundidad que alcanzó la carbonización de la madera. Por otra parte, la opacidad de la capa pictórica y base de preparación frente a los rayos X no permitió identificar la presencia ni el nivel del estrato pictórico original. Las fotografías recopiladas de la Virgen, más la información entregada por el equipo de historiadores, revelan que la imagen sufrió una serie de intervenciones

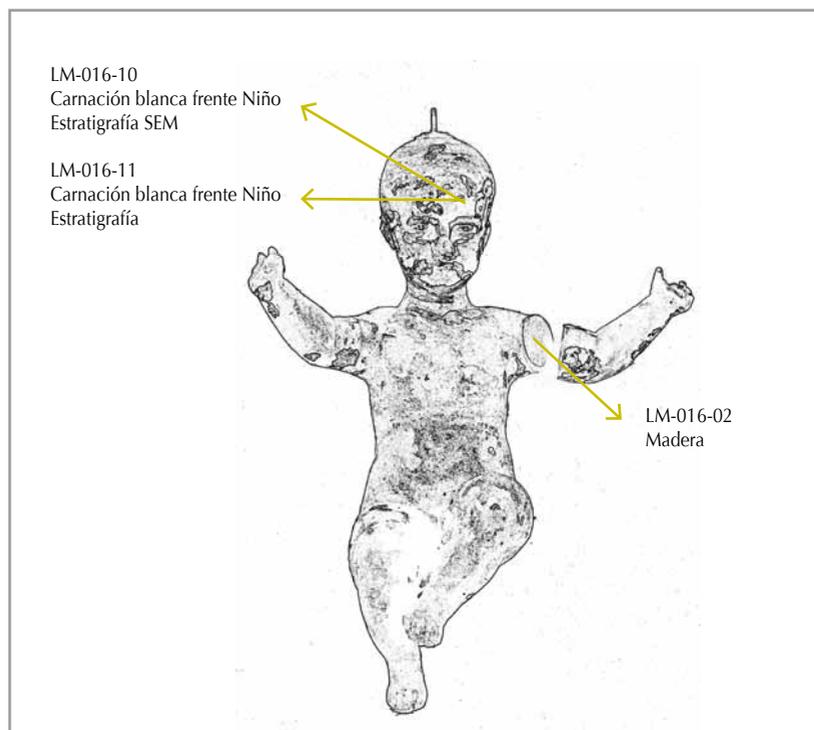
Foto 4: Perfil completo de la Virgen.



### Esquema resumen zonas muestreadas sobre la Virgen y el Niño



**Foto 5:** Esquema de toma de muestras de frente y espalda de la Virgen. Se detallan los códigos de muestra, el componente (pie, base, carnación, etc.) y el tipo de análisis (estratigrafía, SEM, Fibras, etc.).



**Foto 6:** Esquema de toma de muestras sobre el Niño. Se detallan los códigos de muestra, el componente (pie, base, carnación, etc.) y el tipo de análisis (estratigrafía, SEM, Fibras, etc.).

en el tiempo tanto a nivel formal como estructural. Por ejemplo, los anclajes en los pies, el arnés metálico, la transformación de sus brazos para ser móviles, la actual base soporte de toda la imagen y la enagua.

Complementando la información obtenida de las radiografías, se definieron los lugares donde se realizaría la toma de muestras que permitieron tener una idea más clara del número de estratos presentes, y su correspondencia en tanto bases de preparación o estratos pictóricos coloreados. Las muestras fueron tomadas en conjunto con el equipo de restauradoras, buscando las zonas más representativas.

Para la figura de la Virgen se tomaron muestras de fibras de la enagua, realizadas en base a una tela encolada, de maderas y de estratos pictóricos cuyas zonas de muestras se presentan en la Foto 5. Para el Niño se tomaron sólo dos muestras de capa pictórica del rostro y una muestra de madera, Foto 6.

A continuación se describen los resultados más relevantes de las muestras tomadas para cada componente.

## La madera

Conocer la madera fue importante dentro de la evaluación del nivel de deterioro causado por la ignición. Ayudaría a completar el diagnóstico del estado interno del soporte, identificando si se trataba de una madera conífera o no, se comprendería mejor su reacción al fuego y su futura resistencia mecánica. Conocer la madera de la imagen permitiría también utilizar el mismo tipo o una similar en el caso de que hubiera que reponer algunas partes faltantes.

Se aprovecharon desensambles y zonas escondidas de la Virgen y el Niño (Foto 7) para tomar muestras de tamaño suficiente para el reconocimiento histológico y anatómico<sup>5</sup> de la madera, e identificar la especie de la madera del soporte. Las maderas de la Virgen y el Niño resultaron ser idénticas.

El análisis microscópico de las muestras se realizó según norma de la IAWA<sup>6</sup>. Se observó una porosidad difusa a semicircular, poros solitarios, agrupados de 2 a 6 y en filas radiales; de sección elíptica y angulosa, y muy numerosos: 100 a 150 poros por mm<sup>2</sup>. Vasos con perforaciones simples y puntuaciones intervascuales de forma poligonal, pequeñas y numerosas. Engrosamientos espiralados gruesos entrecruzados, dispuestos en toda la pared de los elementos vasos. Fibras leñosas con puntuaciones simples, de paredes delgadas. Radios leñosos de 4 a 10 células de grosor, también se presentan algunos radios uniseriados. Anillos de crecimiento notorios.

Las tres muestras analizadas pertenecen a la Familia Tiliaceae, género *Tilia* sp, árbol también conocido como Tilo. Las especies más semejantes a las muestras en estudio son *Tilia cordata* Mill. (sinónimos: *T. parvifolia* Ehrh.; *T. europaea* F.),



*Foto 7: Brazo del Niño despegado por el calor; se aprovechó de tomar una muestra donde más tarde se insertaría un tarugo.*



*Foto 8: Cortes transversales de una de las muestras estudiadas de la Virgen, 10X y 40X, luz polarizada transmitida.*

5 Muestras enviadas a analizar a la Universidad de Chile: Mónica Rallo de la Barra, Profesora de Anatomía de la Madera.

6 IAWA, 1989.

y *Tilia plathyphyllos* Scop. (Sinónimos *T. grandifolia* Ehr., *T. vulgaris* Hayne). El origen de estas especies es Europa, América del Norte y Japón (*T. americana* L. Basswood, Lime) y *T. japonica* Simpk. (Japanese, Lime). Las especies de *Tilia* no pueden ser diferenciadas por su estructura anatómica, sólo existen diferencias en sus densidades, ya que las especies europeas son más pesadas. Su madera es de color blanco o amarillo pálido, con la exposición a la luz puede tornarse marrón pálido. Es de grano recto, textura fina y uniforme. Su densidad varía entre 540 kg/m<sup>3</sup> (europea) y 420 kg/m<sup>3</sup> (americana). Madera fácil de trabajar, clavar, encolar, pintar y pulir; es utilizada especialmente para esculturas y tallados.

## Las carnaciones

El análisis de las carnaciones, o sea, de los estratos pictóricos remanentes en los rostros luego del ataque incendiario, fue el principal desafío que presentó este estudio. Como se demuestra en otros artículos de esta publicación<sup>7</sup>, la extensión del daño es casi total, lo que dio origen a la gran discusión teórica en torno a su restauración.

Los resultados de las radiografías indicaron que quedaba más policromía de la que veíamos a simple vista, aunque sólo parecían lascas de carbón cayéndose día a día frente a nuestros ojos. Las ropas se pegaron y los estratos se levantaron, se carbonizaron y se erosionaron, por lo que localizar una zona que permitiera tomar una muestra que lograra entregar información fue difícil. Sin embargo, mirando con mayor calma y cuidado, era posible todavía encontrar “pintura”, casi todo reducido a blanco, gris y negro, pero aún algún amarillo era posible encontrar en la Virgen y algún rosado en el Niño. ¿Cómo saber si estos colores fueron así siempre o son el resultado de las altas temperaturas? Esta y otras preguntas quedaron a nivel de hipótesis, pues nos enfrentamos a estratos pictóricos alterados tanto en su número como en su composición.

Una muestra del rostro de la Virgen se tomó para lograr ver el estrato amarillo y estudiar la composición de la carnación del rostro de la Virgen. Se observaron cinco estratos:

<sup>7</sup> Bendekovic et al., 2010: pp. 93-111.

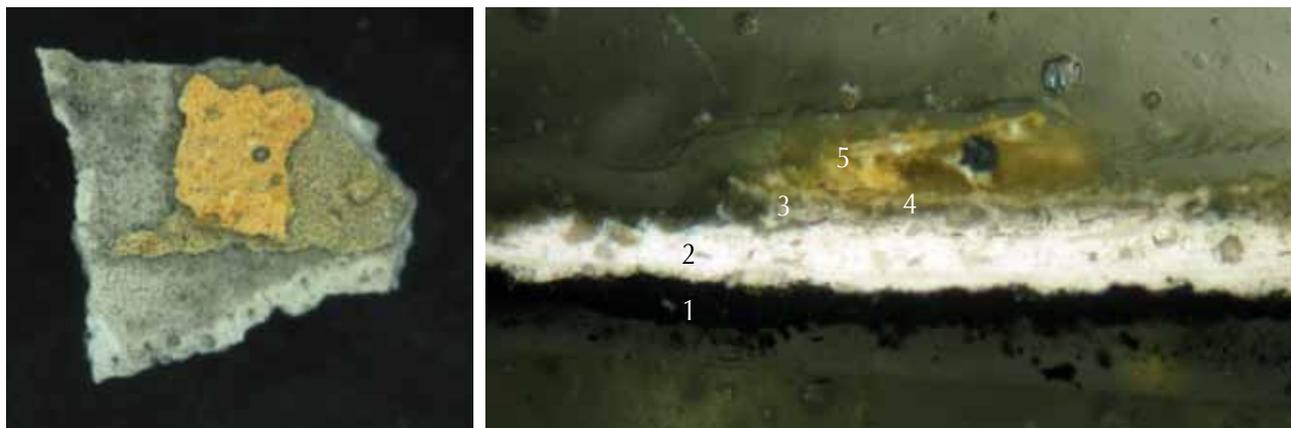


Foto 9: Estrato de carnación de la Virgen bajo lupa binocular y su estratigrafía.

- 1) Estrato carbonizado de 20 a 60  $\mu\text{m}$  de altura.
- 2) Estrato pictórico blanco de 40 a 100  $\mu\text{m}$  de altura con inclusiones traslúcidas laminares.
- 3) Estrato intermedio gris o traslúcido sin autofluorescencia. Probablemente producto de la alteración del aglutinante por el calor.
- 4) Estrato amarillo de aproximadamente 20  $\mu\text{m}$  de altura.
- 5) Estrato amarillo de mayor autofluorescencia, de 20 a 40  $\mu\text{m}$  de altura. Presenta una esfera de brillo metálico.

El estrato que vemos como carbonizado es parte de la base de preparación, compuesta por carbonato de calcio, con trazas de silicio y aluminio. El estrato 2 de base de preparación corresponde a carbonato de calcio sin otras señales EDS que C, O y Ca. Se analizó la esfera de brillo metálico en el estrato 5 y su composición es casi 100% Pb. Este estrato amarillo corresponde a la capa pictórica, y el plomo encontrado pertenece al blanco utilizado para construir la carnación. Toda la muestra presenta muy poca autofluorescencia, lo que sugiere que se han perdido los aglutinantes de los estratos pictóricos.

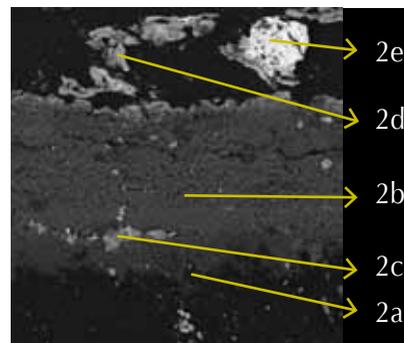
Sobre el frente del Niño se tomó un fragmento de estrato pictórico rosado, donde se observan dos estratos de bajísima autofluorescencia.

- 1) Alto estrato semicarbonizado de 250 a 350  $\mu\text{m}$  de altura. La mala consolidación de la muestra no permitió un buen pulido produciéndose un bajo relieve en este estrato que muestra al interior el material blanco correspondiente a base de preparación. El estrato presenta en sus límites inferior y superior zonas oscuras, las que al estar más carbonizadas tendieron a no horadarse por estar sujetas por la resina de inclusión.
- 2) Muy sutil, poco consolidado y discontinuo estrato pictórico rosado, de 10 a 30  $\mu\text{m}$  de altura. No se observan inclusiones. Granulometría muy fina.

Esta estratigrafía muestra lo sucedido a la base de preparación. Al parecer el ennegrecimiento se produjo en los límites superior e inferior de este estrato, permaneciendo el seno de la base más protegido y por lo tanto más blanco. Hay indicios laminares de que se trataría de más de un estrato de preparación, pero la muestra no permite definirlo.

Se estudió también la carnación del cuello de la Virgen porque se apreciaba distinta a la del rostro. La muestra se tomó en un pequeño sector anaranjado que no fue tan atacado por el fuego. Se observan cuatro estratos:

- 1) Base de preparación blanca de poca carga de 20 a 30  $\mu\text{m}$  de altura.
- 2) Base de preparación blanca de 30 a 40  $\mu\text{m}$  de altura.
- 3) Base de preparación blanca con algunas inclusiones rojas. 40 a 50  $\mu\text{m}$  de altura.
- 4) Estrato orgánico marrón con inclusiones rojas. No se determina su altura porque se difundió hacia la resina.



*Foto 10: Zonas de análisis (2a, 2b, 2c, 2d, 2e) por SEM-EDS, 350X. La muestra fue llevada a Microscopía Electrónica de Barrido<sup>8</sup>, donde se pudo estudiar puntualmente la composición de cada estrato.*



*Foto 11: Estrato de carnación del Niño bajo lupa binocular y su estratigrafía.*



<sup>8</sup> SEM-EDS, Universidad de Santiago de Chile, Laboratorio de Metalurgia. Esta muestra fue recubierta con Au-Pd.



**Foto 12:** Estrato de carnación del cuello de la Virgen bajo lupa binocular y su estratigrafía.



**Foto 13:** Zona de toma de muestra desde rostro del Niño y superficie de la muestra bajo lupa binocular. Se observan las esferas de brillo metálico.



Esta muestra corresponde a la carnación base de la Virgen, con tres estratos blancos, más cargados y coloreados hacia el exterior, cubiertos por un estrato orgánico rojizo, que forman la película ámbar que se encuentra en cuello y pantorrillas. Este estrato aparece debajo de otro que se desprendió por carbonización.

Otra muestra fue tomada desde la frente del Niño, pues al observar la superficie del estrato blanco bajo lupa binocular se detectaron esferas de brillo metálico de 10 a 60  $\mu\text{m}$  de diámetro. La muestra se tomó sobre los restos blancos de la capa pictórica.

El estrato blanco fue separado con bisturí de las esferas metálicas observadas y se analizó químicamente cada parte por separado. Se hizo reaccionar con ácido nítrico concentrado produciéndose un violento desprendimiento de dióxido de carbono. A la solución resultante se agregó solución de yoduro de potasio, con lo que se formó precipitado amarillo de yoduro de plomo.

Las microesferas metálicas se lavaron por 48 horas en HCl para limpiarlas de restos del estrato blanco, sin producirse cambios. Se sometieron a 300 °C y tampoco se produjeron cambios. Al someterlas a 330 °C en mufla por 24 horas, se tornaron blancas.

El cruce de información con la microscopía electrónica (Foto 15) entrega interesantes conclusiones sobre la composición de la carnación del rostro del Niño. El estrato carbonizado es parte de la base de preparación, compuesta por carbonato de calcio, con trazas de silicio. El estrato pictórico superficial está compuesto por un material amarillo probablemente arcilloso, con alto contenido de barita, y blanco de plomo. Un fragmento sin incluir en resina de esta muestra se analizó superficialmente por SEM-EDS, buscando distinguir las esferas de brillo metálico, lo cual no fue tan evidente a tales magnificaciones (2000X). Se analizó una zona en que se observó una pseudoesfera de mayor peso atómico, y su composición fue de más de un 98% de Pb, mientras que en otra zona del seno del estrato, la composición fue similar a la del fragmento de blanco de plomo analizado sobre la estratigrafía.

La observación de las esferas de brillo metálico permite plantear la hipótesis de la formación de plomo metálico producto del calor producido y de la presencia de materia orgánica que actuaría como reductora. Se hicieron pruebas para confirmar la hipótesis y aunque no se puede decir que se comprobó, ciertos resultados indican que es posible. Las esferas no se disolvieron en HCl concentrado ni cambiaron a 300 °C, pero sí a 330 °C, tornándose blancas ( $T^\circ$  de fusión Pb = 327,4 °C,  $T^\circ$  de ebullición Pb = 1740 °C). A esto se agrega el análisis SEM-EDS sobre una pseudoesfera de composición casi 100% Pb.

Es posible que se haya formado plomo metálico de manera superficial sobre agregados de blanco de plomo, digamos como una reducción incipiente. La observación de estas esferas es muy clara con no demasiada magnificación, y se trata de un fenómeno de interés para el estudio de deterioros producto de situaciones tan

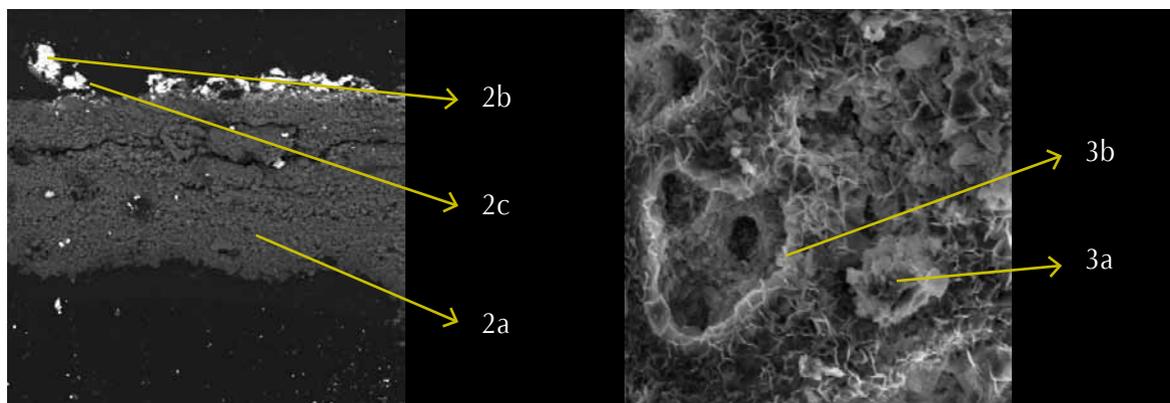


Foto 14: Estratigrafía y acercamiento a esferas metálicas bajo microscopio electrónico, 350X y 2000X.

extremas como un incendio. Estas microesferas también fueron detectadas en las placas radiográficas.

La carnación del rostro de la Virgen es similar a la del rostro del Niño, permitiendo concluir que las carnaciones de ambas esculturas son del mismo tipo. Su preparación es de carbonato de calcio, y en estratos superiores presenta blanco de plomo y barita. La Virgen presenta una carnación diferente en cuello y piernas, pero no sabemos si el Niño también la tenía. No se pudo definir el número de estratos que conformaban las capas pictóricas.

### La enagua: soporte y policromía

Una de las zonas más protegidas de las llamas fue la enagua que cubre la talla desnuda de la Virgen, por lo menos a la altura del tronco y su anverso. La enagua está confeccionada en una tela “encolada”, o sea, rigidizada y policromada.

Se tomó un hilo de la tela de la enagua y se analizó bajo microscopio. El resultado indica que se trata de un hilo grueso y con poca torsión en Z y restos de base de preparación adherida. Las fibras son bastas y muy largas correspondientes a yute. La tela es lo que se conoce como una arpillera, confeccionada tradicionalmente con yute o cáñamo.

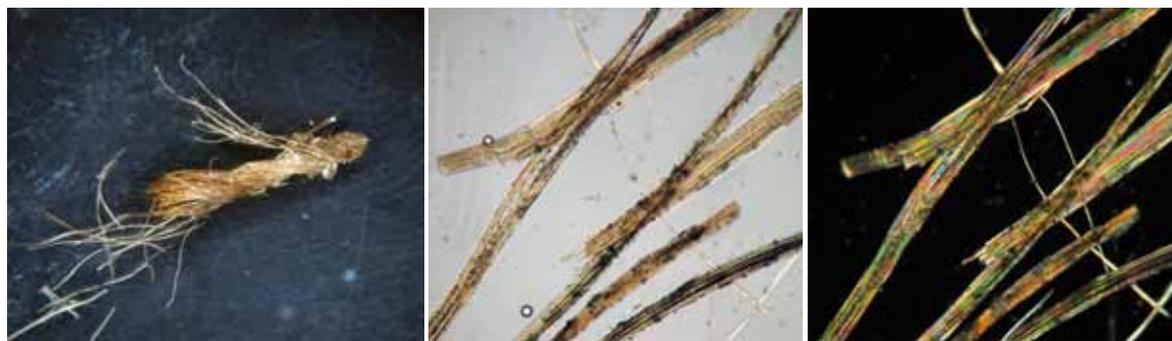


Foto 15: Muestra bajo lupa binocular y bajo microscopio óptico con luz transmitida normal y polarizada, 10X.

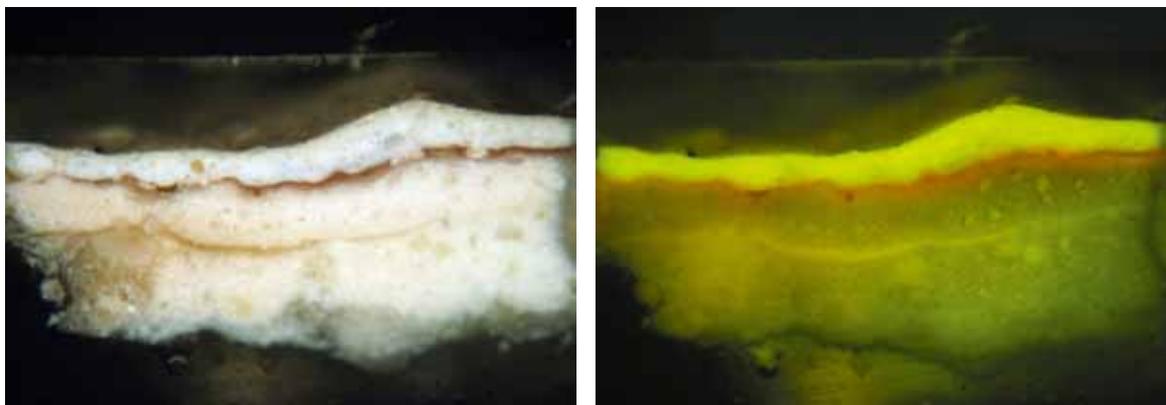
Definido el soporte de la enagua, se analizó una muestra de su policromía, que se tomó debajo del perno inferior que sostiene al Niño. Se observaron siete estratos (Foto 17):

- 1) Base de preparación blanca de granulometría fina, altura irregular y poca carga.
- 2) Base de preparación blanca de 110 y 220  $\mu\text{m}$ , de granulometría muy fina con inclusiones traslúcidas de mayor tamaño.
- 3) Interfaz marrón que separa dos estratos de base de preparación. Su altura máxima es 20  $\mu\text{m}$  llegando a ser una línea casi imperceptible en algunas zonas de la muestra. Presenta mayor autofluorescencia que las bases de preparación, evidenciando su naturaleza puramente orgánica.
- 4) Estrato de iguales características que el estrato 2. Su altura oscila entre 60 y 150  $\mu\text{m}$ .
- 5) Interfaz marrón rojiza. Altura entre 10 y 30  $\mu\text{m}$ . Presenta fuerte autofluorescencia rosada la cual muestra difusión hacia el estrato inferior, típico de colorantes orgánicos.
- 6) Estrato pictórico blanco con muchas inclusiones traslúcidas de cortes marcadamente angulares y distribución de tamaños relativamente homogénea, entre los 10 y 30  $\mu\text{m}$ . La altura del estrato oscila entre 50 y 120  $\mu\text{m}$ . Algunas inclusiones azules. Presenta mayor fluorescencia que los estratos blancos inferiores, pues contiene más aglutinante y probablemente está compuesto por blanco de plomo.
- 7) Delgado estrato de suciedad superficial de aproximadamente 10  $\mu\text{m}$  de altura.

La enagua presenta una estratigrafía de múltiples capas, propia de una muy fina ejecución técnica. Sus características permiten pensar que los estratos 1 a 5 forman la preparación de la superficie pictórica, y que el estrato 6 es el estrato pictórico propiamente tal, ya que sus características de saturación e inclusiones, traslúcidas y



*Foto 16: Toma de muestra y fragmento obtenido visto bajo lupa binocular.*



azules, son diferentes a los estratos blancos subyacentes. Dichos estratos inferiores son menos saturados y muy similares entre sí, característicos de bases de preparación sucesivas. Al parecer éstos fueron “sellados” con un estrato orgánico (estrato 5), para luego pintar de blanco sin barnizar, pese a que en la superficie de la enagua se aprecia un cierto brillo, que no se observó en esta estratigrafía.

Algunos antecedentes entregados por la investigación de la historia<sup>9</sup> de la escultura señalan que la enagua sería una intervención posterior, entrado el siglo XX. En tal caso no sería europea, lo que sorprende por su complejidad técnica. Se debe señalar que la toma de muestra no llegó hasta la tela, por lo tanto podrían todavía encontrarse más estratos de preparación.

También es preciso destacar que en algunas zonas de la enagua, en que se perdieron estratos superficiales, se observa un “veteado” tipo madera, que sumado a su rigidez produce un efecto bien logrado de imitación de madera. Esto explica la compleja técnica de la enagua y los dos estratos orgánicos intermedios encontrados, en especial el estrato 5.

## La base de la Virgen

Como se ha descrito, la Virgen era soportada sobre una base de madera también policromada, de una madera que ante un examen simple se identificó como conífera. Aun así la base se conservaría y aunque se encontraba muy quemada, amplias zonas mantenían el dorado original. Para su estudio se tomó un fragmento al borde de un faltante, buscando comprender la estructura pictórica de la base y en especial su técnica de dorado. Su estratigrafía nos sorprendió al revelar los siguientes diez estratos:

- 1) Estrato gris de 10 a 40  $\mu\text{m}$  de altura, sin autofluorescencia.
- 2) Base de preparación blanca de altura muy regular entre 140 y 160  $\mu\text{m}$  de altura. Muchas inclusiones traslúcidas angulares de distribución relativamente homogénea (10 a 40  $\mu\text{m}$ ), y unas pocas inclusiones azules y rojas.
- 3) Estrato plateado muy sutil y discontinuo de aproximadamente 10  $\mu\text{m}$  de altura.

**Foto 17:** Estratigrafía bajo luz polarizada y epi-fluorescencia, microscopio óptico, 10X.

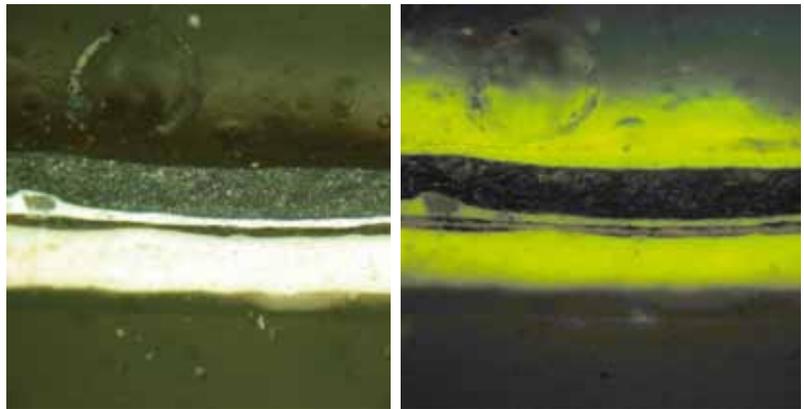
9 Cfr. Hevia, 2010.

- 4) Estrato marrón muy sutil y discontinuo bajo luz normal, pero de una fuerte autofluorescencia rosada. Su altura es bastante regular entre los 10 y 30  $\mu\text{m}$ .
- 5) Estrato plateado de altura algo mayor que el estrato 3 y más continuo, alcanzando los 20  $\mu\text{m}$ .
- 6) Base de preparación o estrato pictórico blanco, muy regular y similar al estrato 2, pero sólo de 20 a 60  $\mu\text{m}$ .
- 7) Estrato plateado de gran altura, entre 90 y 130  $\mu\text{m}$ .
- 8) Estrato de barniz de fuerte autofluorescencia y altura muy regular, entre 30 y 50  $\mu\text{m}$ .
- 9) Estrato claro muy sutil de 10  $\mu\text{m}$  de altura y muy continuo.
- 10) Estrato oscuro de suciedad superficial. Su altura es incluso menor que el estrato 9.

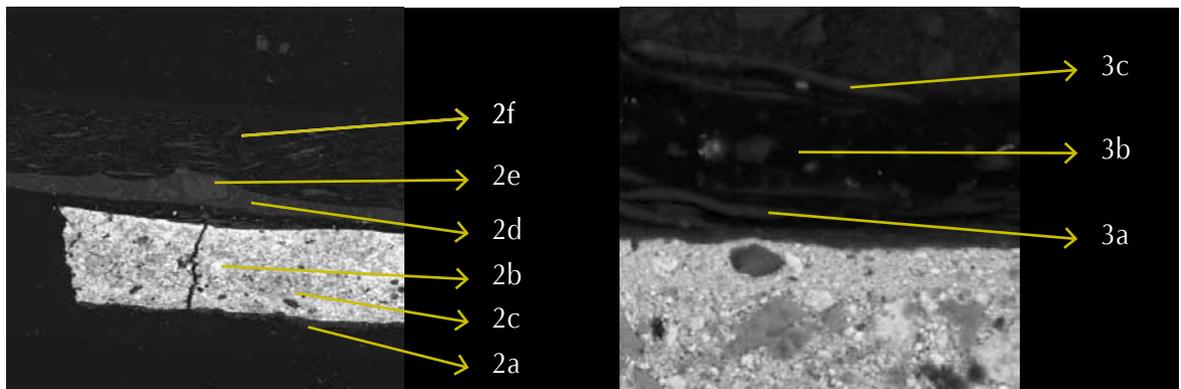
Para estudiar las cargas de las bases de preparación y la composición de los estratos plateados, se llevó la muestra a microscopía electrónica.

La base que soporta a la Virgen constituye una singularidad en la obra. Como se señaló, el soporte de la base es de una madera diferente a la del resto de la escultura. Otros antecedentes estéticos y formales, como por ejemplo, el taco de madera que apoya el pie derecho de la Virgen, y el dorado aplicado sobre el arnés metálico atornillado a la base, permiten afirmar que se trata de un componente adherido a la escultura.

**Foto 18:** Corte estratigráfico de la policromía bajo luz polarizada y fluorescencia, microscopio óptico, 10X.



**Foto 19:** Zonas de análisis, SEM-EDS, 200X y 2000X.



No por ello deja de ser sumamente interesante la ejecución de la policromía de esta base dorada, que aunque muy quemada, conserva zonas intactas frontalmente.

La muestra permitió identificar diez estratos. Lo más sobresaliente de su perfil estratigráfico es la presencia de tres estratos metálicos, y uno de ellos de una altura completamente inusual (90 a 130  $\mu\text{m}$ ). Analizados por Microscopia de Barrido Electrónico (SEM-EDS), se pudo saber que los tres estratos son de aluminio, con algunas variaciones debido a la poca altura de los estratos 3 y 5. El aluminio es un metal abundante, liviano, relativamente económico y aunque muy oxidable, se pasiva con su propio óxido impidiendo el avance de la oxidación, y por lo tanto manteniendo su brillo metálico<sup>10</sup>. Más importante aún es que fue descubierto el año 1825. Es además desconcertante que las tres láminas sean del mismo metal. Si pensáramos en que la lámina más gruesa se trata una intervención posterior, sería poco probable que se usaran los mismos metales, lo cual hace pensar que la intervención fue realizada por los mismos artistas o por superposición de estratos para lograr el efecto buscado. Sin embargo, llama más aún la atención que el estrato 2 sea de blanco de plomo con inclusiones de sulfato de calcio (yeso), mientras que el estrato 6 (similar ópticamente al 2), es una mezcla de carbonato de calcio y blanco de titanio con inclusiones de carbonato de calcio puro. El titanio es un elemento conocido desde fines del siglo XVIII, pero su uso artístico es del siglo XX<sup>11</sup>. Por lo tanto se puede asegurar que al menos desde el estrato 6 para arriba fueron aplicados en el siglo XX. Pero de ninguna manera la base es contemporánea a la creación de la Virgen.

Es interesante constatar también que el acabado dorado no se debe a la presencia de una lámina de oro, sino que a una técnica de dorado en que se recubre una lámina metálica plateada con una laca orgánica que modifique su color, aprovechando la reflexión de la luz sobre el metal.

## CONCLUSIONES

La Virgen del Carmen y el Niño constituye un caso de sumo interés para el estudio de escultura policromada, tanto en cuanto al daño sufrido por su soporte como por sus estratos pictóricos, y componentes asociados como sus enaguas. La información histórica que indicaba su proveniencia europea, francesa particularmente, planteó la necesidad de conocer más a fondo su materialidad, como una posibilidad de aprender sobre una técnica diferente a la de la policromía tradicional americana.

En un principio se pensó que, dado su crítico estado, poco o nada se podría investigar sobre sus materiales originales, en especial sus policromías. Sin embargo, su mejor inspección visual y, en especial, las radiografías, permitieron realizar un estudio más acabado. Aunque sea discutible la necesidad de conocer los materiales

---

10 Tabla Periódica. <http://www.lenntech.com/espanol/tabla-peiodica/al.htm>  
Consulta: 2008.

11 West Fitzhugh, 1997.

originales en una obra tan dañada, es importante especialmente si los remanentes originales serán removidos por su mala condición, pues es la última instancia de documentación. Además, el estudio material no sólo entregó información para su documentación, permitió también obtener algunas conclusiones importantes para la restauración de la imagen.

Si bien no se logró saber mediante las radiografías la profundidad de las zonas quemadas, se pudo establecer que los ensambles de los diferentes trozos que conforman las imágenes se encuentran en buen estado asegurando la estabilidad de la imagen. También permitió identificar algunos materiales como pinches y orquillas que producto del fuego se fusionaron con las policromías, vestiduras y pelucas, los que pudieron ser localizados y retirados por las restauradoras.

En resumen, ambas imágenes fueron talladas con la misma madera: Tilia, los estratos pictóricos de ambos rostros son muy similares, bases de preparación de carbonato de calcio y estratos pictóricos en base a blanco de plomo y un pigmento amarillo no identificado con gran cantidad de barita. La Virgen tiene adherida en cuello y piernas una carnación ámbar (posiblemente acentuado el color por efecto del calor) de carbonato de calcio y un estrato orgánico con inclusiones rojas. Las bases de preparación compuestas de carbonatos implican un cuidado en la intervención, ya que éstos son muy sensibles a medios ácidos. La base de madera sobre la cual se apoya la Virgen corresponde a una factura completamente distinta y posterior a la fecha de creación de la obra.

Otros aspectos interesantes, sobre todo a la comprensión del deterioro producido por las altas temperaturas, son:

- 1) Los estratos más afectados por el calor muestran muy bajas autofluorescencias en sus estratigrafías, indicando que parte importante de sus aglutinantes orgánicos se habrían perdido.
- 2) En los estratos semidesprendidos, la carbonización se produjo por dentro, hecho aparentemente ilógico, pero que lo entendemos como consecuencia del desprendimiento de gases calientes de la madera, y no de la llama directa.
- 3) Sobre el rostro del Niño se encontraron pequeñas esferas de brillo metálico, que también se observan en las radiografías de ambas imágenes como pequeños puntos blancos, considerándose como un cambio químico de la materialidad de los estratos pictóricos producto de las altas temperaturas a las que fueron sometidas las imágenes.
- 4) La enagua superficial de la Virgen es de una fina técnica de policromía, constituida por varios estratos de preparación, alternados con estratos orgánicos, que producen un acabado tipo veteado de madera. La fibra constituyente de la tela encolada es una arpillera de yute.

Finalmente, no podemos dejar de comentar la belleza de la talla observada a través de las radiografías, donde las “heridas” visuales producidas por las quemaduras eran menos perceptibles, aislando a su vez otros factores que denunciaban el grave atentado como el olor a quemado, la textura rugosa, el hollín en los ojos y los fragmentos calcinados que se desprendían sin siquiera tocarlos. La esencia de la imagen, sin pelucas ni ropajes no deja a nadie indiferente.

## AGRADECIMIENTOS

A Marcela Roubillard por su gran colaboración con los esquemas e imágenes de este artículo.

## BIBLIOGRAFÍA

ANTELO, T.; BUESO, M.; GABALDÓN, A. Y VEGA, C. Estudio y análisis por medios físicos. En: *La Ciencia y el arte*. Madrid, España: Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2008. Cap. 2. pp. 25-38.

IAWA Committee (International Association of Wood Anatomists) — IAWA List of microscopic features for hardwood identification; *IAWA Bulletin* 10 (3), 1989 : 219-332 pp.

Tabla periódica. <<http://www.lenntech.com/espanol/tabla-periodica/al.htm>> [consulta: 2008]

VANSTEENSISTE, W. *Studie en Bahandelings Verlag*. K.I.K./Irpa. Atelier Beeldhouwkunst. Bruxelles, Belgique, 2004. 38 p.

WEST FITZHUGH, E.(Ed); *Artist's Pigments: a Handbook of their history and characteristics*. Washington, D.C., Estados Unidos, 1997. v. 3, pp. 295-296.



# Cuantificación del daño y estudio de materiales para la restauración de la imagen de la Virgen del Carmen

Álvaro Villagrán Piccolini y Alejandra Bendekovic de la Puente

## RESUMEN

En el contexto de la primera etapa que comprendió la evaluación de la factibilidad de restauración de la imagen de la Virgen del Carmen, los Laboratorios de Análisis y de Monumentos del CNCR realizaron los estudios de materiales que permitieron orientar la intervención de la imagen. Estos estudios estuvieron focalizados en dos áreas principales: el análisis de la imagen que permitió caracterizar los daños presentes en ella, y el estudio de los posibles materiales y técnicas de intervención que se pudieran aplicar. Como parte de la caracterización de daños, se cuantificó la profundidad de las quemaduras, tomando micromuestras de las zonas carbonizadas hasta alcanzar la madera determinando su estado mediante un análisis de microscopía óptica. Los resultados indicaron que el espesor de la capa carbonizada llega a los 7 mm en el caso de la imagen de la Virgen, mientras que en la imagen del Niño los niveles alcanzaron los 12 mm.

Por otra parte, los estudios dirigidos a determinar los materiales y técnicas de intervención más apropiadas consistieron en elaborar modelos de madera quemada y consolidar las zonas carbonizadas con soluciones de PVA-AYAF y Paraloid B72 en acetato de etilo en distintas concentraciones, aplicándoles luego capas de preparación de carbonato y sulfato de calcio. Los modelos fueron sometidos a etapas sucesivas a cambios controlados de temperatura, humedad y radiación equivalente a la solar, además de pruebas de resistencia mecánica. Durante el proceso se les hizo un seguimiento en forma sistemática para evaluar cualquier cambio observable tanto a nivel macroscópico como microscópico en la superficie. Los mejores resultados se obtuvieron con una solución de Paraloid B72 con concentraciones de 5% y 10%

**Palabras clave:** madera quemada, carbonización, consolidación, microscopía, envejecimiento.

## ABSTRACT

As part of the first work stage that considered the evaluation of the feasibility to restore the sculpture of the *Virgen del Carmen*, the CNCR Analysis and Monuments laboratories carried out studies on the materials, which served to orient in the intervention of the image. These studies focused on two main areas: the analysis of the image, which led to the characterization of the damages, and the study of possible materials and intervention techniques that could be used. The damage characterization considered evaluating the depth of the burns by collecting micro-samples of carbonized areas up to the wood, determining its state through optical microscopic analysis. Results indicated that the carbonized layer of the image of the Virgin reached a thickness of 7 mm while for the image of the Child, reached levels of 12 mm.

Meanwhile, the studies conducted to determine the most appropriate materials and intervention techniques, consisted on preparing models of burnt wood and consolidating the carbonized areas with solutions of PVA-AYAF and Paraloid B72 in ethyl acetate at different concentrations. Then layers of calcium carbonate and sulphate preparations were applied. The models were subjected to successive stages of controlled changes in temperature, humidity and sun-equivalent radiation, in addition to mechanical resistance testing. Throughout the entire process, the models were systematically followed up to evaluate any macroscopic and microscopic observable change of the surface. The best results were obtained with a 5% and 10% concentrate of Paraloid B72 solution.

**Key words:** burnt wood, carbonization, consolidation, microscopy, ageing.

Álvaro Villagrán Piccolini, químico, Jefe Laboratorio de Análisis CNCR.  
avillagrán@cncr.cl

Alejandra Bendekovic de la Puente,  
conservadora-restauradora.  
alebendekovic@yahoo.com

## INTRODUCCIÓN

Los análisis del estado de la imagen de la Virgen del Carmen así como de los posibles materiales de intervención tuvieron por objetivo determinar la metodología a emplear y su factibilidad técnica. Dicha viabilidad pasó, en primera instancia, por consolidar el sustrato carbonizado para poder efectuar sobre éste una nueva policromía.

De acuerdo con las discusiones llevadas a cabo por el grupo técnico<sup>1</sup> encargado de evaluar la factibilidad de una eventual intervención de la imagen de la Virgen del Carmen, y en base a consideraciones antracológicas combinadas con el análisis de imágenes anteriores al incendio, se concluyó que la superficie carbonizada aún mantenía la forma original y constituía un fiel reflejo de los rasgos auténticos de la obra y por lo tanto se decidió conservar dichas zonas. Esto planteó el desafío de desarrollar un método viable y efectivo para consolidar el sustrato carbonizado. Para esto, fue necesario establecer con un adecuado grado de precisión el nivel de profundidad de las quemaduras, con el fin de determinar un posible consolidante y su técnica de aplicación para convertir el sustrato carbonizado en una base compacta y resistente que permitiera reconstruir sobre éste la policromía.

Una vez cuantificado el daño el paso siguiente fue construir modelos de madera quemada que emularan el nivel de daño de la imagen con el fin de realizar pruebas con los posibles materiales de intervención propuestos y finalmente efectuar pruebas de resistencia mecánica y estrés ambiental.

Como el proceso de consolidación pretende conferir estabilidad mecánica al frágil soporte carbonizado se propuso emplear un polímero que pudiera ser aplicado en disolución. Se probaron dos polímeros que son normalmente usados en conservación; uno de ellos es el PVA-AYAF que presenta una plasticidad apropiada y temperatura de transición vítrea<sup>2</sup> relativamente alta, es comúnmente usado como adhesivo para madera, y el otro fue el Paraloid B72 que presenta una extraordinaria estabilidad frente al ambiente y a los sustratos sobre los que es aplicado pero posee una temperatura de transición vítrea más baja que el PVA-AYAF, aun considerando que dadas las características de la aplicación, la temperatura de transición vítrea así como la estabilidad cromática no eran en este caso relevantes. Además de elegir el aglutinante más adecuado fue necesario considerar uno de los factores difíciles de controlar en este proceso: el nivel de penetración del polímero. Por ello resultaba fundamental conocer el espesor de la capa carbonizada, de manera que el consolidante aplicado alcanzara idealmente la zona de la madera y prevenir algún posible desprendimiento de material en el futuro. Por otra parte, se sabe que el nivel de penetración de un consolidante en solución es inversamente proporcional a su concentración; sin embargo, el poder consolidante es directamente proporcional a su concentración<sup>3-4-5</sup>, por tal motivo fue necesario determinar la concentración óptima del

---

1 Grupo de trabajo compuesto por profesionales del área de la Restauración, e Historiadores del CNCR y externos.

2 La temperatura de transición vítrea corresponde a la temperatura bajo la cual un polímero se vuelve quebradizo.

3 Wang and Schniewind, 1985: pp. 77-91.

4 Shawn et al., 1990: pp. 26-32.

5 Arno, Schniewind and Eastman, 1979: pp. 247-255.

consolidante para obtener un adecuado grado de penetración y a la vez un adecuado nivel de consolidación. Por ello se efectuaron pruebas con distintas concentraciones.

## MATERIALES Y MÉTODOS

### Cuantificación del daño

La cuantificación del daño se efectuó mediante microperforaciones con una broca de 1 mm de diámetro, el material extraído se preparó en forma de dispersiones en resina Melmount montadas sobre portaobjetos para ser analizadas mediante microscopía óptica con luz transmitida normal y polarizada empleando magnificaciones de 10X con un microscopio Zeiss modelo Axioskop 40, mientras que las imágenes fueron capturadas con una cámara Canon PowerShot G3.

### Pruebas de consolidantes

Para las pruebas de consolidación se emplearon siete bloques de madera de laurel de 5,5 x 5,0 x 11,0 cm los que fueron carbonizados en su superficie formando un gradiente con espesores de carbonización en el sentido longitudinal desde 0 a 2,0 cm.

Soluciones de consolidantes:

- PVA-AYAF al 5%, 10% y 15% en acetato de etilo.
- Paraloid B72 al 5%, 10% y 15% en acetato de etilo.

Método de aplicación: Inyección mediante jeringa. Se consolidaron seis bloques con las soluciones preparadas, mientras que al bloque número 7 no se le aplicó consolidante quedando como control.

Bases de preparación:

- $\text{CaCO}_3$  (Carbonato de calcio) con tamaños de partículas  $150\mu\text{m} < 600\mu\text{m}$ .
- $\text{CaSO}_4$  (Sulfato de calcio) con tamaños de partículas  $150\mu\text{m} < 600\mu\text{m}$ .

Aglutinante: cola de conejo 10%

Aditivos: eugenol y glicerina

A los seis bloques consolidados se les aplicaron las bases de preparación en forma longitudinal generándose tres zonas: una con carbonato de calcio, una sin base y otra con sulfato de calcio. (Foto 1)



*Foto 1: Bloques montados en los portamuestras.*



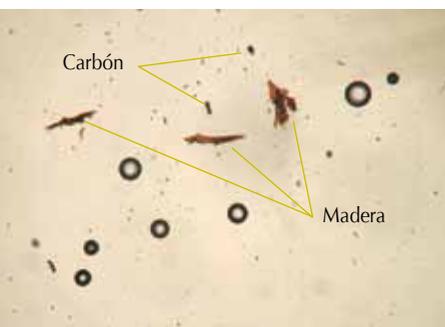
*Foto 2: Bloques sometidos a cambios climáticos.*

Para someter los modelos al estrés ambiental se empleó una cámara climática (cámara de envejecimiento acelerado) Suga modelo X75SC. (Foto 2)

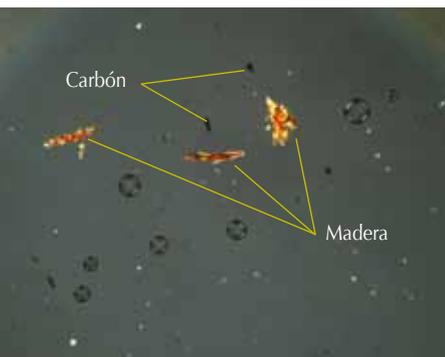
Condiciones experimentales:

Cinco ciclos de ocho horas con oscilaciones térmicas variables entre 15 °C y 45 °C<sup>6</sup>, variaciones de humedad relativa entre 20% y 95%, cantidad de radiación solar con intervalos intermitentes de dos horas con una energía de 50 W/m<sup>2</sup>.

El registro de imágenes se realizó por medio de la misma cámara fotográfica a través de una lupa binocular Zeiss Stemi 2000-C iluminado con una fuente Zeiss KL 1500 LCD.



*Foto 3: Dispersión con luz transmitida normal 10X.*



*Foto 4: Dispersión con luz transmitida polarizada 10X.*

## RESULTADOS

### Medición del nivel de profundidad de las quemaduras

Las dispersiones del material extraído de las microperforaciones indican claramente la ausencia o presencia de madera, esto último queda más de manifiesto al emplear luz polarizada, ya que se produce el fenómeno de rotación óptica debido a la presencia de las estructuras orgánicas quirales de la madera. (Fotos 3 y 4)

Las profundidades de las quemaduras medidas para cada punto se pueden observar a continuación. (Foto 5 y 6)

### Profundidad del carbón

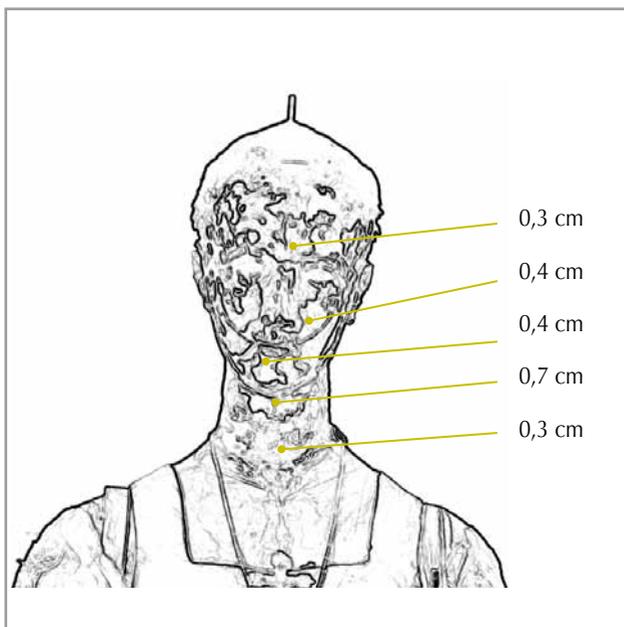


Foto 5: Profundidad de las quemaduras de la imagen de la Virgen y el Niño.

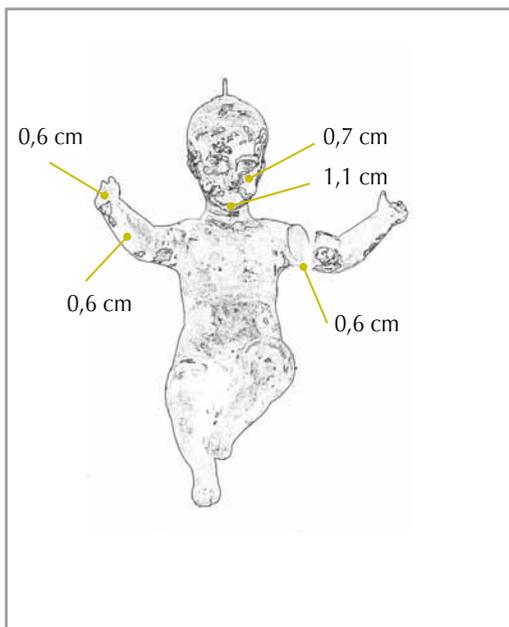


Foto 6: Profundidad de las quemaduras de la imagen del Niño.

### Pruebas de estrés ambiental

La observación de la superficie no mostró alteraciones después de cada ciclo de cambios climáticos, sin embargo en el bloque control se observó cambio de color producto de la migración de material resinoso desde la madera hacia el carbón (Fotos 7 y 8), no obstante, la integridad del bloque se mantuvo. Por otra parte, los bloques consolidados con PVA muestran migración de éste hacia la superficie, lo que se puede apreciar por el brillo presente. (Foto 9)

### Pruebas de impacto mecánico

Finalmente, los bloques se sometieron a sucesivos impactos mecánicos, con el fin de determinar si éstos podían resistir el movimiento y manipulación a los que sería sometida la imagen religiosa. Para ello se diseñó un sistema de bandejas

6 Gijsman, Meijersa, and Vitarellib,1999: pp. 433-44.



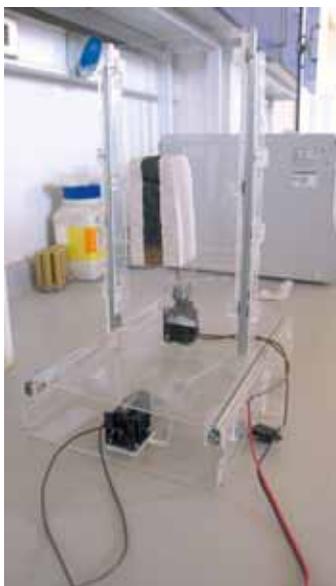
Foto 7: Zona del bloque control en estado inicial.



Foto 8: Zona del bloque control en estado final.



Foto 9: Migración de PVA a la superficie.



*Foto 10: Bloque montado en dispositivo para pruebas de impacto mecánico.*

de acrílico con movimiento en los ejes x e y, accionadas mediante un mecanismo de electroimanes al que se adosaron los bloques de madera (Foto 10). La prueba se prolongó por 24 horas de impactos intensos, donde se observó que todos los bloques pasaron la prueba.

## CONCLUSIONES

### Cuantificación del daño

Al evaluar el daño de la imagen, resulta fundamental cuantificar tanto su extensión como el grado de profundidad de las quemaduras, ya que sobre todo esto último es determinante para lograr un proceso de consolidación adecuado en términos del nivel de penetración del consolidante. Las dispersiones analizadas microscópicamente revelan una interfase madera-carbón reducida, es decir, el paso de carbón a madera es brusco lo que se explicaría por la forma rápida con que el fuego fue extinguido y enfriada la superficie luego del incendio.

Como resultado general de estos estudios, se determinó que la extensión e intensidad del daño es significativamente mayor en la imagen del Niño que en la de la Virgen, ya que la profundidad máxima de quemadura detectada en la Virgen fue de 7 mm en la zona del mentón, mientras que en las zonas verticales como el rostro se midieron profundidades del orden de 4 mm. En el caso del Niño las profundidades máximas de las quemaduras medidas fueron de 12 mm.

### Estudio de la aplicabilidad de los materiales y técnicas de intervención para estabilizar el soporte

El resultado para cada uno de los modelos fue satisfactorio, obteniéndose mejores resultados al emplear Paraloid B72®, que a diferencia del PVA no presenta tendencia a migrar hacia la superficie en las condiciones usadas.

De acuerdo con los resultados obtenidos hasta ahora una consolidación con Paraloid B72® disuelto en acetato de etilo con concentraciones entre un 5% y un 10% confiere un grado de consolidación adecuado, se eligió el acetato de etilo. Por otra parte, las capas de preparación de carbonato y sulfato no sufrieron alteraciones



*Foto 11: Fisura de la base de preparación debida a la fractura de la madera.*

observables, excepto agrietamientos en la superficie en zonas donde la madera se fracturó producto de la excesiva humedad. (Foto11)

Por su parte las pruebas de impacto mecánico resultaron satisfactorias para todos los modelos. Finalmente y considerando todos los resultados obtenidos se concluyó que la mejor alternativa para consolidar es aplicar Paraloid B72® al 10% p/v en acetato de etilo.

## BIBLIOGRAFÍA

- GIJSMAN P.; MEIJERSA G. AND VITARELLIB G. Comparison of the UV-degradation chemistry of polypropylene, polyethylene, polyamide 6 and polybutylene terephthalate. *Polymer Degradation and Stability*, v.65, 1999. pp. 433-441.
- SHAWN, M. C. AND SCHNIEWIND, A.P. Residual Solvents in Wood-Consolidant Composites. *Studies in Conservation*, v. 35, n. 1, 1990. pp. 26-32.
- SCHNIEWIND, A. P. AND EASTMAN, P.Y. Consolidant Distribution in Deteriorated Wood Treated with Soluble Resins. *Journal of the American Institute for Conservation*, v. 33, n. 3, 1979. pp. 247-255.
- WANG, Y. AND SCHNIEWIND, A.P. Consolidation of Deteriorated Wood with Soluble Resins. *Journal of the American Institute for Conservation*, v. 24, n. 2, 1985. pp. 77-91.



# Restauración de la Virgen del Carmen: madera, carbón y fe

Alejandra Bendekovic de la Puente, Cecilia Guerrero Hodge y  
Melissa Morales Almonacid

## RESUMEN

El Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) inició los trabajos de conservación y restauración de la imagen de la Virgen del Carmen después del atentado incendiario sufrido el año 2008, conformando un equipo multidisciplinario que abordara esta magna tarea en sus diversas etapas de intervención.

Bajo criterios técnicos, teóricos y metodológicos contemporáneos de la disciplina, se hizo una propuesta de intervención que contemplara la devolución de su lectura tanto estética como material a esta imagen de culto activo considerando el potente significado que ella tiene para la Cofradía Nacional del Carmen y para el país.

El presente artículo describe los procesos llevados a cabo por el Laboratorio de Monumentos del CNCR para la intervención de esta imagen sacra de madera policromada que sufrió importantes daños provocados por el fuego.

**Palabras clave:** Virgen del Carmen, restauración, madera policromada, madera carbonizada.

## ABSTRACT

The Centro Nacional de Conservación y Restauración created a multidisciplinary team devoted to undertake the different work stages involved in the conservation and restoration of the original image of the *Virgen del Carmen*, after it suffered an arson attack in 2008.

An intervention proposal was developed considering technical, theoretical and methodological contemporary criterions. It involved the recovery of the aesthetic and material reading of this actively worshipped image, in consideration of its enormous significance for the National Brotherhood of Carmen and the rest of the country.

The following article describes the intervention processes carried out by the CNCR Monuments Laboratory on this sacred polychrome wood sculpture that showed significant fire damage.

**Key words:** Virgen del Carmen, restoration, polychrome wood, carbonized wood.

**Alejandra Bendekovic de la Puente**,  
conservadora-restauradora.  
alebendekovic@yahoo.com

**Cecilia Guerrero Hodge**, historiadora del  
arte, conservadora adjunta Laboratorio de  
Monumentos del CNCR.  
ceciliaguerrero@gmail.com

**Melissa Morales Almonacid**, historiadora  
del arte, conservadora adjunta Laboratorio  
de Monumentos del CNCR.  
mmorales@cncr.cl

## INTRODUCCIÓN

La conservación y restauración de la Virgen del Carmen se inició con una propuesta basada en estudios de factibilidad orientada a su restitución material y simbólica. Para lograr este objetivo se tomaron en consideración los aspectos teóricos, conceptuales, metodológicos y técnicos que, sustentados en análisis específicos, permitieron precisar los antecedentes contextuales, históricos, estéticos, iconográficos y tecnológicos. Este proceso fue fundamental para la elaboración de un acertado diagnóstico y para la formulación del conjunto de procedimientos de intervención.

Los métodos seleccionados para la propuesta de tratamiento tuvieron como propósito principal restablecer estructuralmente el soporte carbonizado, para luego restituir piezas, volúmenes y superficies que se perdieron total o parcialmente por la acción del fuego.

## DESCRIPCIÓN GENERAL DE LA IMAGEN

La imagen de la Virgen se encuentra de pie, la cabeza levemente inclinada hacia abajo con ambos brazos semiflectados y las piernas dispuestas paralelamente; sostiene al Niño con su brazo izquierdo. La estructura es de madera de tila tallada, de bulto redondo, con el rostro, cuello, manos y pies policromados; tiene una enagua de tela encolada adosada al cuerpo, la base de apoyo es de forma circular tallada con formas ondulantes y dorada. Ambos brazos fueron concebidos como elementos móviles para poder manipular y vestir con sus atuendos y accesorios. La imagen del Niño es de madera de bulto redondo con las piernas semiflectadas y los brazos fijos. Al igual que la Virgen presenta policromía en extremidades y rostro. Ambas esculturas tienen ojos de vidrio, peluca y corona.



*Foto 1: Vista lateral del hombro izquierdo.*

Si bien podemos describir el estado anterior de las imágenes, es necesario identificar las intervenciones al soporte previas al ataque incendiario, con el fin de tener conocimientos necesarios para establecer los criterios para una propuesta de tratamiento adecuada. Es importante señalar que los brazos de la Virgen se encuentran sujetos al cuerpo por medio de dos grandes tornillos de factura contemporánea, posiblemente los originales ya no existen; asimismo en cada hombro se le agregó un trozo de madera aglomerada con el objetivo de ensancharlos y disponer de una mayor superficie soportante para sus vestidos que en algunos casos superan los 50 kilos. (Foto 1)

Otra de las intervenciones anteriores tiene que ver con los cambios estéticos que a través del tiempo modificaron la policromía original, la que al calcinarse tras el ataque incendiario, hizo repensar los criterios de reintegración cromática, puso en

discusión si se volvería al original o se mantendrían esos cambios que se constatan a través de documentos visuales.

Además de las transformaciones en la policromía, a ambas imágenes se les había cambiado el color de los ojos, originalmente fueron de color azul y se modificaron a verde. Se les habían agregado algunos elementos externos tales como pestañas postizas y dos flores metálicas en el empeine de los pies de la Virgen.

Según el historiador del arte, Gustavo Porras, se trata de *“una obra apegada a normas y criterios modélicos clásicos, define, a través de las formas, un concepto racional de ideal estético, caracterizado por la sencillez y moderación académica, sin llegar a sugerir ni aproximarse al plano de las exaltaciones. Exhibe, por tanto, las pautas tradicionales de este tipo de esculturas, que conjugan determinados criterios de “sentido”, en tanto apariencia física articulada a partir de patrones impuestos por “lo real”, e “idealismo”, en cuanto proyecta a través de códigos formales, determinadas virtudes y criterios estéticos que intentan superar la mera norma establecida por la relación terrenal y material decretada por el mundo concreto. De este modo demanda valores espirituales o extraterrenos. En este sentido sugiere un cierto simbolismo corporal, el cual se expresa a través de las miradas, la posición de brazos y manos y los atuendos que les complementan, pero siguiendo una determinada racionalidad interpretativa que no se evade del plano de la medida y circunspección material.*

*En términos formales, la figura de la Virgen sigue una actitud general normativa para este tipo de composiciones, esto es, simetría, frontalidad, brazos extendidos hacia delante, proporciones estilizadas, nariz recta y delicada, boca cerrada, cuello y extremidades largas y delgadez general conforme al ideal de belleza clásico. Aparece levemente inclinada hacia delante, con suaves caídas de hombros. Su musculatura en general es poco pronunciada y no parece modelada por ambas partes del cuerpo, guardando la medida sugerida. No están trabajadas sus expresiones del rostro, salvo por el leve rictus de sus labios, que insinúa tenuemente su fisonomía. Su semblante es anguloso, con un suave mentón, grandes ojos y mirada abierta, depositada en un punto focal bajo, coincidiendo con la declinación de su cabeza.*

*En cuanto al Niño, el relieve de la obra está construido en base a una constitución estética de una notable simplicidad. Posee un tronco largo, brazos que se extienden hacia los lados –presentando una proporción mayor para acentuar el gesto de saludo–, y no coinciden, en cuanto equilibrio formal, con el tratamiento de las piernas, de breve prolongación. En su caso sí se advierte la musculatura, especialmente en la zona abdominal y en el ensanchamiento de sus extremidades. Ni muslos ni brazos, sin embargo, presentan detalles musculares significativos. Una breve abertura de la boca le deja insinuar los dientes de la mandíbula superior, posee una frente amplia, pómulos pronunciados y fosas nasales ligeramente extendidas. Tanto cejas como orejas parecen de factura similar en ambos personajes.*

*En esta obra como en otras de su tradición, se impugnan las derivaciones ilusionistas y las exuberancias imaginativas preponderantes en prácticas artísticas que le preceden, pues se proponen superar los caracteres ligados a principios conceptuales reprochables desde un plano moral o ético. Así, subvierten elementos plásticos anteponiendo un estilo que busca la belleza serena, las cuotas solemnes y la austeridad.*

*De este modo, es posible avizorar en la obra figuras reposadas y amables, con una notable moderación de las expresiones. Posee además una factura simple, llaneza e integridad de líneas, equilibrio, armonía, orden, sobriedad de expresiones, un certero despojo de componentes accesorios, cierta claridad y austeridad, proporciones dulcificadas y calmas. Las figuras responden a un cierto academismo estereotipado, con elementos decorativos clásicos y extrema reserva en cuanto a la expresión emocional. Su linealidad es pura y bien delimitada, con suaves volúmenes del modelado escultórico. Con una composición general ordenada y de definidos contornos, se pretende articular un paradigma que logre validarse universalmente”<sup>1</sup>.*

## DIAGNÓSTICO



Foto 2. Fotografía inicial del estado de la Virgen.

El diagnóstico de las imágenes se inició con la documentación visual<sup>2</sup>, la cual consistió en tomar fotografías desde todos los puntos de vista: anverso, reverso, cada uno de los lados, además de fotos cenitales; se documentaron detalles de los deterioros y/o características especiales. A través de las fotografías generales y detalles fue posible realizar análisis comparativos entre el estado actual y el estado anterior de la imagen, permitiendo reconocer los elementos que habían sufrido mayor transformación y pérdidas de soporte. (Foto 2)

Además se realizaron análisis no destructivos tales como fotografías con luz UV y radiografías totales y parciales<sup>3</sup>, aunque no fue posible determinar el nivel de deterioro de la carbonización ya que la madera tenía muy baja densidad; no obstante, se pudo comprobar que el soporte estructural se encontraba estable sin presentar daños de gran consideración. Entre otros antecedentes que aportaron estos análisis fue la ubicación y tamaño de gran cantidad de elementos metálicos como clavos y tornillos ubicados principalmente en la cabeza, cuello, hombros, codos y piernas de la Virgen, y en la cabeza del Niño (antiguamente era una práctica común para fijar pelucas y otros elementos decorativos).

El primer acercamiento al estado de conservación de la imagen durante el análisis visual nos llevó a la identificación de material carbonizado proveniente de las vestimentas y atributos que se encontraban adheridos a la madera, reconociendo entre éstos restos de policromía calcinada en algunos sectores del rostro y las manos.

1 Porras, 2009

2 Rivas y Roubillard, 2009.

3 Eisner y Ossa, 2010: pp. 67-83.

En estos casos, la base de preparación y policromía calcinadas se encontraban en muy mal estado de conservación presentando deformación, falta de adhesión y cohesión, desprendiéndose fácilmente del soporte. (Foto 3)

El soporte de madera de la imagen presentaba diversas intensidades de carbonización, la acción ascendente del fuego tuvo mayor incidencia en las partes más expuestas, tales como manos y rostros; no obstante el Niño al estar delante de la Virgen estuvo expuesto mayor cantidad de tiempo a las llamas, por lo que presenta un gran daño principalmente en sus pies y manos. El nivel de carbonización de la madera se puede medir en un estrato entre 0 a 2 cm aproximadamente, lo cual en los lugares más expuestos y de menor espesor, significó la destrucción casi total de dedos, la pérdida de volumen y deformación de los rostros. El mal estado de la madera carbonizada y su falta de cohesión provoca la pérdida de material, siendo constante el desprendimiento de las partes. El Niño presentaba el desprendimiento total del brazo izquierdo, ya que el adhesivo de unión cedió por efecto de calor; los dos brazos estaban adheridos al cuerpo sólo por medio de un adhesivo, sin tarugos.

En cuanto a la enagua de la Virgen, se encontraba en malas condiciones en la parte posterior, presentando un alto grado de carbonización de la tela, lo que hacía frágil las maniobras de apoyo por el carácter quebradizo del material afectado por el fuego.

Es importante mencionar que la base de apoyo, al estar expuesta al fuego perdió gran parte de su aspecto morfológico y capas de policromía original; se constituía de tres capas de láminas de aluminio y sobre éstas una capa de barniz (goma laca), que se volvió de color dorado al tener contacto con el calor.

A pesar del daño causado por el fuego, la Virgen y el Niño estaban estructuralmente estables sin daños profundos que comprometieran el soporte, a excepción de las partes antes mencionadas. De esta manera, según la información aportada por los antecedentes visuales que registraban las características estéticas de la imagen antes del ataque incendiario, sumado a la estabilidad interna que presentaba el material de soporte, hacían factible la posibilidad de aplicar medidas de conservación al material carbonizado y a su vez poder recuperar la morfología perdida a través de la restauración. Por lo tanto, se hizo necesario determinar los criterios de intervención apropiados para los tipos de tratamientos que se realizarían<sup>4-5</sup>.

## CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

Para determinar cuáles serían los criterios de intervención se tomaron en cuenta consideraciones devocionales, históricas, estéticas, morfológicas y técnicas, estableciendo los procedimientos de ejecución a partir de las condiciones generales



**Foto 3.** Pies del Niño y restos de vestimentas carbonizados.

4 Cfr. Bromelle et al., 1978.

5 Cfr. Calvo, 1997.



Foto 4. Proceso de análisis y estudio.

detectadas según los diferentes niveles de carbonización en la madera y el deterioro posterior producto de los desprendimientos en estas zonas.

El material carbonizado proveniente de las vestimentas, atributos, policromía y base de preparación que por motivos del deterioro estuviesen absolutamente desprendidos se guardaron con el fin de entregárselo posteriormente a la Cofradía. Esta decisión tuvo como objetivo principal la comprensión del carácter sagrado de esta imagen y del valor que se le asigna más allá del carácter simbólico. (Foto 4)

Uno de los criterios de mayor importancia fue la decisión de dejar huellas del atentado incendiario como un testimonio histórico, respetando siempre la diferenciación entre el original y las intervenciones realizadas, por lo que se dejarían expuestas las zonas carbonizadas que no fueran visibles, es decir, sólo se reintegrarían manos, brazos y pantorrillas de la Virgen, y en el Niño piernas y brazos completos. En ambas piezas quedaban algunos lugares de la policromía original que no había sido tocada por el fuego y se dejaron pequeñas ventanas de ésta como vestigios.

Existen muy pocos casos en el mundo donde se haya efectuado la rehabilitación de una imagen de culto vivo puesto que la mayoría de las veces las imágenes dañadas por actos vandálicos suelen ser depositadas en lugares consagrados, para posteriormente realizar una réplica exacta. En este caso, se decidió restaurar la imagen de tal manera que ésta quedara en condiciones de ser reincorporada al culto activo y a las actividades asociadas a él <sup>6-7</sup>.

6 Cfr. Methodology..., 2006.

7 Cfr. Muñoz Viñas, 2003.

## ESTUDIOS EXPERIMENTALES ORIENTADOS A LA INTERVENCIÓN<sup>8</sup>

La discusión del equipo técnico acerca de las estrategias más adecuadas para la intervención de las imágenes concluyó, en vista a los estudios y análisis preliminares, que la manera más apropiada para abordar los procedimientos de conservación y restauración sería la de preservar al máximo las zonas carbonizadas, ya que de ese modo no se perderían los rasgos originales de la Virgen y el Niño y, consecuentemente, se facilitarían los procesos técnicos orientados a la reconstrucción morfológica y estética de las imágenes. Por tanto, los estudios experimentales se orientaron por una parte, a determinar el consolidante más estable y la concentración más eficaz y a establecer la materia prima más resistente y compatible para la elaboración de la base de preparación, la cual debía actuar sobre la superficie carbonizada e irregular previamente consolidada.

La falta de experiencia en el tratamiento de material carbonizado y/o calcinado hizo necesario efectuar estudios experimentales que permitieran determinar técnicas y materiales adecuados al uso ritual que fuesen pertinentes para resolver los distintos niveles de daño que se presentaban. Con tales fines se diseñaron prototipos que reprodujeran las condiciones originales de la Virgen y el Niño, es decir, prototipos que representaran los diversos grados de carbonización que se establecieron en el estudio diagnóstico.

Los prototipos se confeccionaron en madera de laurel que, de acuerdo al estudio histológico, presenta propiedades físicas y químicas análogas a la *Tilia* sp. Las muestras fueron carbonizadas superficialmente, formando una gradiente de calcinación entre 0 y 20 mm. Para la determinación del consolidante se buscó entre aquellos polímeros de mayor uso en la conservación de madera, seleccionándose PVA-AYAF y Paraloid B72®, la solución se probó en xileno y acetato de etilo debido a la baja viscosidad y buen grado de penetración de ambos, los cuales se prepararon en distintas proporciones al 5%, 10% y 15%. (Foto 5)



*Foto 5. Aplicación de consolidante en prototipos de madera.*

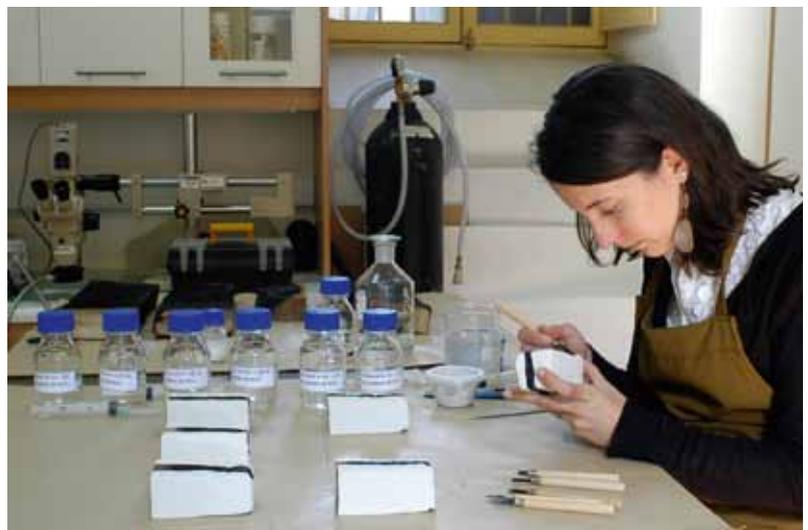
<sup>8</sup> Villagrán y Bendekovic, 2010: pp. 85-91.

Para la base de preparación se hicieron pruebas con carbonato y sulfato de calcio, respectivamente, utilizando cola de conejo al 10% como aglutinante e incorporando eugenol como fungicida y glicerina para otorgarle mayor plasticidad.

Los prototipos de madera carbonizada, una vez consolidados y con la base de preparación aplicada, fueron sometidos a un estrés ambiental en una cámara de envejecimiento acelerado, donde se desarrollaron cinco ciclos, de ocho horas cada uno, en los cuales se modificaron las condiciones de temperatura (entre 15 y 45 °C) y humedad relativa (entre 20 y 95%). Asimismo, se aplicaron cantidades variables de radiación solar que, con intervalos de dos horas, alcanzó una energía máxima de 50 W/m<sup>2</sup>. Este experimento tuvo como propósito conocer el comportamiento de los materiales seleccionados para la intervención de las imágenes en el largo plazo, provocando artificialmente y de modo concentrado condiciones ambientales a las que la imagen estaría sometida luego de que fuese reintegrada al contexto ritual y cultural que le es propio.

Los resultados obtenidos indican que en el caso de los consolidantes, el Paraloid B72®, en una concentración al 5% o al 10%, tiene mejores efectos sobre la madera carbonizada que el PVA-AYAF, ya que este último, a pesar que también otorga un buen grado de cohesión a las partículas de carbón, tiende a migrar hacia la superficie, otorgándole una apariencia brillante.

En el caso de la base de preparación, ambos productos mostraron una buena adherencia y resistencia a las pruebas sometidas, sin embargo, difieren significativamente en cuanto a sus cualidades físicas para alcanzar una manufactura de terminaciones finas ante el pulido y, consecuentemente, en la apariencia final de la superficie que sustentará la policromía: con el yeso de Bologna (sulfato de calcio) se consigue un acabado suave y fácilmente modelable, en cambio, con el carbonato de calcio se obtiene un acabado menos fino.



*Foto 6. Fabricación de prototipos:  
aplicación de base de preparación.*

En vista de lo anterior se decidió utilizar como consolidante el Paraloid B72® en acetato de etilo al 10% por su baja toxicidad y sulfato de calcio como material de carga para la base de preparación. (Foto 6 )

La recuperación del volumen perdido, principalmente en los lugares donde existía policromía, como los rostros, manos y piernas, se propuso hacerlo a través de la aplicación de base de preparación. Para determinar el modo de aplicación de ésta sobre el material carbonizado, se realizaron pruebas sobre los prototipos comprobándose la buena adherencia a través de la impregnación con pincel suave que lograra expandir el material homogéneamente en capas. Luego, era necesario comprobar la cantidad de capas que se aplicarían, para lo cual se hicieron pruebas sobre una pieza de madera.

El procedimiento consistió en la aplicación homogénea de una capa de base de preparación sobre la superficie, esperar el secado y lijar de manera pareja para lograr mayor uniformidad y un acabado fino. Tras la aplicación reiterada del procedimiento se determinó que las capas de base de preparación tenían un espesor adecuado en la octava impregnación.

La enagua adosada a la estructura de madera de la Virgen presentaba gran debilitamiento y faltantes en la parte posterior. Para poder fortalecer y reintegrar el soporte de tela encolada se realizaron diversos test de adhesión y flexibilidad a tres adhesivos seleccionados: cola de conejo al 10%, PVA sin diluir, UHU® y adhesivo spray Tesa®, los cuales dieron como resultado que el PVA tenía la mejor adhesión.

Concluidos todos los análisis materiales y químicos necesarios, se elaboró una exhaustiva propuesta de tratamiento siguiendo los criterios previamente determinados, para intervenir en primer lugar con acciones de conservación fundamentales para la estabilidad de la materia y posteriormente con acciones de restauración que permitieran restablecer sus valores simbólicos, históricos y estéticos <sup>9-10</sup>.

## INTERVENCIÓN Y TRATAMIENTOS DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Como primera medida se extrajeron los brazos de ambas figuras para facilitar el acceso y además poder intervenirlos de manera separada. En el caso de la imagen de la Virgen ambos brazos estaban sujetos por medio de pernos, los cuales eran de fácil remoción, mientras que la imagen del Niño presentó un poco más de dificultad puesto que los brazos estaban unidos al cuerpo con cola animal; el desprendimiento del brazo que continuaba adherido se realizó mediante la aplicación de compresas de algodón con agua destilada caliente, inyectando etanol (alcohol etílico) y aplicando un gel preparado con este mismo solvente; en este procedimiento se utilizó un hilo de algodón que junto con las inyecciones de gel hicieron que la cola animal cediera.

---

9 Cfr. Gómez, 1998.

10 Cfr. Masschelein-Kleiner, 2004.



**Foto 7.** Consolidación del soporte carbonizado.



**Foto 8.** (derecha) Limpieza y consolidación del traje.

El tratamiento del soporte se inició con la eliminación de material carbonizado proveniente de vestimentas y accesorios para luego proceder a consolidar los soportes de madera carbonizados por efectos del fuego. Esto se realizó inyectando el consolidante Paraloid® B72 en acetato de etilo al 10%, previamente testeado<sup>11</sup>.

Este trabajo abordó todas las zonas estructurales de la imagen incluyendo la base de apoyo, zonas carbonizadas, grietas, fisuras, base de preparación y policromía calcinada, de manera de devolverles la cohesión estructural de sus soportes y prepararlos para las siguientes etapas. (Foto 7)

Una vez comprobado el nivel de penetración del consolidante el tratamiento consistió en eliminar todo aquel material carbonizado que no estuviera bien adherido al soporte con el fin de estabilizar todas las superficies.

La intervención de la policromía en buen estado de la Virgen, sectores localizados en brazos y en la parte superior de la cabeza, consistió en eliminar los restos de hollín y suciedad adherida a través de una limpieza superficial con citrato de amonio al 10%, sal disódica para eliminar la suciedad y adherencias con características grasosas. Algunas zonas de la espalda y la enagua de la Virgen presentaban estas características, las cuales fueron retiradas de manera mecánica en los sectores detectados y analizados.

La Virgen presentaba en el rostro y manos, así como en gran parte de la enagua de tela encolada y parte de la espalda, englobamientos, deformaciones del plano y restos de capa pictórica levantada por efectos del calor. Para la nivelación de cada uno de estos deterioros se aplicó localmente una solución de cola de conejo diluida al 10% y calor por medio de espátula térmica, obteniéndose la nivelación y cohesión apropiada. (Foto 8)

<sup>11</sup> Villagrán y Bendekovic, 2010: *Op. cit.*, pp. 85-91.



**Foto 9.** (izquierda) Relleno de grietas y fisuras.

**Foto 10.** Aplicación de base de preparación en el Niño.

Una vez consolidado el soporte estructural de la imagen, se procedió a reforzar la estructura de la enagua de tela encolada de la Virgen por medio de inyecciones de etanol (alcohol etílico) que actúa como tensoactivo para luego aplicar una solución de metil celulosa diluida al 2% en agua destilada y etanol. Este fue el primer procedimiento realizado en el traje con el objetivo de resguardar su integridad material.

Como primer paso para devolver el volumen perdido a la madera se rellenaron todas las grietas y fisuras con Araldit® madera en los rostros, y en el resto de la imagen se utilizó aserrín de madera de laurel preparada como una pasta muy seca con PVA. (Foto 9)

El segundo paso de recuperación de los volúmenes fue la aplicación de la base de preparación, la cual consideró el criterio antes expuesto, de dejar huellas del atentado incendiario como un testimonio histórico, respetando la diferenciación entre el original y la intervención.

En el inicio de esta etapa participó la restauradora del Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA) de Bélgica, Erika Benati Rabelo, quien había formado parte del equipo que restauró la imagen en madera policromada *Notre Dame de la Solitude*<sup>12</sup>, la cual había también sufrido gravemente por acción del fuego. Erika se integró al proceso de intervención de la Virgen del Carmen en el Laboratorio de Monumentos desde el 8 al 15 de diciembre de 2008. La experiencia de la profesional en la restauración de la imagen *Notre Dame de la Solitude*<sup>13</sup> fue un gran aporte en la etapa inicial de la aplicación de la base de preparación, momento crucial de recuperación de las características estéticas perdidas. (Foto 10)

La base de preparación fue elaborada con una preparación de cola de conejo diluida al 10% en agua destilada y yeso de Bologna ( $\text{Ca SO}_4 - 2 \text{H}_2\text{O}$ ). Las diversas capas de base de preparación se aplicaron a través de impregnación suave con pincel,

12 Escultura *Notre Dame de la Solitude*, es de origen español y atribuida a Gaspar Becerra, siglo XVI. Se encuentra en Notre Dame de la Chapelle, en Bruselas.

13 Vansteensiste, W. 2004.



**Foto 11.** Base de apoyo de la imagen preparada para la aplicación de lámina de oro.



**Foto 12:** Base de preparación en rostro del Niño.

**Foto 13.** Tarugos y confección de dedos.

**Foto 14.** (derecha) Aplicación de base de preparación en manos.

esperando el secado completo y el acabado final de cada capa. Para esto último se utilizaron lijas de diferentes granos (150, 180, 240, 280, 320, 400, 1.200) desde el más grueso hasta el más fino, para al final repasar las superficies con cuero de ante, primero humedecido para proceder con los rebajes necesarios y posteriormente en seco para pulir las superficies resanadas. (Foto 11)

Las capas debieron ser de una consistencia ligera para no alterar los rasgos ni la talla dañada por el fuego. Finalmente, se aplicaron ocho capas de base de preparación en los rostros, manos, brazos, base de apoyo y pies de ambas figuras. Una vez pulidas estas capas se ejecutó el proceso final de esta etapa, que consistió en recuperar los rasgos de expresión de los rostros y detalles anatómicos de manos y pies, con base en la documentación entregada por las Camareras de la Cofradía Nacional del Carmen. (Foto 12)

La reintegración de los dedos de las manos se realizó instalando tarugos en cada uno de aquellos que presentaban pérdida de una o todas sus falanges, los cuales se modelaron con Araldit® madera anteriormente testeado, que es un material epóxico modelable y de gran adherencia. Este tratamiento necesitó de un exhaustivo estudio de las formas originales de las imágenes, basándose en fotografías y antecedentes visuales, para así no cometer un falso histórico, puesto que la ejecución de estas piezas correspondía a un estudio anatómico de los rasgos particulares que cada figura poseía antes del atentado. (Foto 13)

Posteriormente estas piezas recibieron el mismo tratamiento antes mencionado de colocar diversas capas de base de preparación y su correspondiente proceso de lijado y pulido para dejarlas preparadas para su posterior policromía. (Foto 14)

Terminada la etapa de aplicación de las diversas capas de preparación, se procedió a unir las piezas de madera desprendidas del Niño, las que se perforaron





Foto 15. Aplicación de base de preparación en brazos.

con taladro para luego instalar tarugos de madera de 2 cm estriados y embebidos en PVA. Al unir los brazos se reforzaron con elásticos aplicando mucha tensión para asegurar la correcta unión. (Foto 15)

Una vez unidas las piezas se rellenaron las juntas con Araldit® madera, tal como se hizo con grietas y fisuras, para después aplicar diversas capas de base de preparación, homogenizando las superficies de las uniones y texturas. (Fotos 16 y 17)

En cuanto a la restitución de la enagua adosada a la estructura de madera de la Virgen, el proceso consistió en determinar una zona para injertar. Para dar una mayor superficie de contacto a los injertos se realizaron lengüetas de tela de arpillera, ligeramente más delgada que la original. Estas lengüetas fueron adheridas con UHU® líquido por todo el contorno de la zona faltante, en trozos pequeños para que así fuera más maniobrable al momento de adherir las partes faltantes. (Foto 18)

Luego se encoló otro trozo de tela de arpillera con cola de conejo al 10%, para darle mayor rigidez, similar al de la tela original. Una vez seca la tela, se cortaron franjas de 8 cm de ancho y se adhirieron con UHU® en el faltante, entrecruzándolas para formar una trama que fuera lo suficientemente soportante para su posterior tratamiento.

Una vez confeccionada la superficie de la nueva trama se procedió a elaborar un molde del injerto. Sobre un papel seda se calcó la zona faltante del traje y se realizó un molde de éste con tela de arpillera más gruesa, que posteriormente se encoló. Al recibir humedad y por las características higroscópicas de la tela ésta se expandió teniendo que dividirse el molde en dos zonas verticales; luego, de forma de asegurar la consolidación de la enagua en el tiempo se aplicó de manera mecánica una capa diluida de Paraloid B72® al 10% en solvente orgánico.



Fotos 16 y 17. Fotografía final de base de preparación Virgen y Niño.





Foto 18. Injerto en el averso del faldón del traje de la Virgen.



Foto 19. Reintegro cromático del traje.

Tras dejar un tiempo para su correcto secado, se aplicaron tres capas de base de preparación, con la misma composición de la aplicada a la imagen, para posteriormente lijar y pulir asemejando la textura original de la enagua.

Esta base de preparación blanca se reintegró cromáticamente con tres capas de gouache diluido, de color marrón claro similar al color original de la enagua y no a la carbonización que se encontraba a su alrededor. (Foto 19)

Teniendo las capas de base de preparación debidamente pulidas en las zonas determinadas se comenzó a dotar a las imágenes con sus respectivos rasgos faciales y terminaciones de manos y pies, para ello, durante dos semanas el escultor Hijinio Gutiérrez trabajó junto a dos restauradoras los detalles característicos de cada figura. En esta etapa se aplicaron localizadamente diversas capas de base de preparación, para así ir conformando los volúmenes correspondientes, no desde la perspectiva anatómica, sino que siguiendo las características originales de la imagen. (Foto 20)

Una dedicación especial requirió la boca del Niño que se encontraba cerrada a causa de intervenciones a lo largo del tiempo que habían modificado su expresión. El escultor, basándose en los registros fotográficos, logró devolverle sus facciones prístinas, tanto a los detalles de ojos, nariz, boca y orejas, como a las características perdidas de las manos, pies y uñas.

Los ojos de ambas figuras que después del atentado volvieron a su color original por efectos del calor, permanecieron sin alteraciones en sus formas, excepto por rayaduras y trizaduras causadas por el calor.



Foto 20. Escultor trabajando las formas estéticas del rostro.

El tipo de instalación de los ojos por medio de una máscara hacía imposible un tratamiento por el anverso, por lo que se decidió minimizar los daños con una limpieza con etanol, para luego aplicar una capa de barniz muy ligera, lo que permitió restablecer su brillo y aura.

La policromía de la imagen estuvo a cargo de un policromador ecuatoriano, Ricardo Villalba, quien trabajó las carnaciones de sus rostros y extremidades.

Para comenzar, se decidió utilizar los prototipos de manos que se esculpieron para realizar pruebas de color. Primero se aplicaron tres capas de pintura acrílica, las que una vez secas se lijaron delicadamente con lija grano N° 500; este proceso fue realizado a la intemperie, puesto que el sol develaba las imperfecciones del volumen de la base de preparación, comprobando la buena adhesión del acrílico al sulfato de calcio. Una vez aprobado el color, el policromador aplicó con un pincel duro una capa de aguarrás, con el objetivo de abrir los poros de la base de preparación y así obtener mayor absorción al momento de aplicar el óleo, como acabado final.

Para conseguir este efecto de pátina, se aplicó con movimientos rápidos óleo diluido con un pincel para evitar excesos, para luego aplicar un pincel y paño texturado para distribuir la pátina delicadamente por toda la superficie y darle a la vez un acabado brillante.

Las primeras capas de policromía se aplicaron en el rostro, brazos y pies de la Virgen, las cuales fueron sucesivas capas de acrílico diluido en agua y pincel suave para no dejar marcas; entre capa y capa fue muy importante el proceso de secado y lijado, puesto que en cada uno de estos procesos se fueron refinando sus detalles y facciones. Finalmente se aplicaron cinco capas de acrílico con su respectivo proceso de lijado, variando cada vez de granulometría hasta llegar a utilizar una lija N° 1200. Las dos últimas capas de acrílico no se lijaron para que la capa de óleo no quedara dispareja.

Luego se aplicaron tres capas de pintura al óleo diluido en trementina y aceite de linaza con pinceladas suaves y rápidas para no dejar marcas. Para lograr el color de la carnación se fueron eliminando los excesos de óleo por medio de la difuminación del color usando hasta diez diferentes pinceles, lo que tiene por objetivo emparejar el color y dar el alisamiento final de la textura de las superficies. Una vez adquirido el tono deseado comenzó nuevamente el proceso de difuminación con paño texturado.

Una vez terminada esta etapa, el policromador se focalizó en los detalles, para ello se concentró en dar vida a manos y pies aplicando una variedad de óleos de color rojo en los nudillos y falanges de pies y manos. Este proceso requirió de mucha concentración para que la aplicación de sutilezas cromáticas le otorgara a las imágenes un efecto humanizado, natural. (Foto 21)



**Foto 21.** *Policromador aplicando colores en el rostro.*



Foto 22. Imagen policromada.

Una fase importante en la policromía de la imagen fue sombrear las cejas, labios y rubores de la Virgen y el Niño, ya que estos rasgos son los que diferenciarán sus expresiones por los cuales se identificarán estas imágenes. Para ello se utilizó óleo diluido en aceite de linaza, aguarrás y barniz, aplicando primero el óleo al centro del lugar a policromar y posteriormente difuminando en un tratamiento minucioso desde el centro hasta la periferia.

Todo el proceso desarrollado se sustentó en la documentación fotográfica existente de las imágenes para no cometer el error de darles una expresión que no sea reconocible por sus fieles, asimismo se contó con la participación de las Camareras de la Cofradía quienes con sus apreciaciones colaboraron en determinar facciones, expresiones y colores adecuados para las imágenes.

En cuanto a la base de apoyo de la imagen, se le devolvió su forma decorativa y ondulante basándose en los antecedentes fotográficos existentes. Se recuperó el volumen a través de la impregnación de base de preparación siguiendo el patrón de las formas que quedaban. Luego se pusieron láminas de oro falsas sobre las que se aplicó una capa de goma laca diluida en alcohol etílico, para otorgarle a la base un acabado semidorado y opaco. La Cofradía solicitó no dejar testigo de la acción del fuego sobre la base, por lo que finalmente se doró en su totalidad<sup>14</sup>.

Por último, con los registros visuales de esta última etapa se dio por finalizado el proceso de intervención propuesto. (Foto 22)

No obstante, con intervenciones como la estabilización del material carbonizado del soporte, la reintegración de volumen en los sectores en que hubo pérdidas y la restitución de las características estéticas de rostros y extremidades, no se debe olvidar que la imagen de la Virgen del Carmen sufrió cambios importantes en su materialidad y que a pesar de su restauración se encuentra en un estado de vulnerabilidad que no se debe descuidar.

Todo el proceso de conservación y restauración culminó con gran éxito gracias al trabajo multidisciplinario que hizo posible una propuesta de intervención

14 Cfr. González y Martínez, 1997.



Foto 23. Fotografía final de la imagen.

adecuada al tipo de deterioro que presentaba la madera carbonizada, respetando al mismo tiempo el carácter sagrado de la imagen.

El haber establecido criterios de intervención coherentes con las expectativas de la comunidad religiosa implicó un enriquecimiento profesional, así como una gran satisfacción para todo el equipo profesional involucrado en el proyecto al contemplar el resultado logrado<sup>15-16</sup>. (Foto 23)

---

15 Cfr. Masschelein- Kleiner, 2004: *Op. cit.*

16 Rivas y Roubillard, 2009: *Op. cit.*

**Tabla 1**

**Identificación Ficha Clínica**

<b>Identificación</b>	Ficha Clínica	CLM 168
	Fecha ingreso CNCR	24-08-2008
	Fecha egreso CNCR	06-07-2009
<b>Materialidad</b>	Soporte	Madera
	Otro	Vidrio, metal.
<b>Técnica</b>	Soporte	Tallado, ensamblado, entarugado.
	Médium	Policromía, Dorado.

<b>Dimensiones</b>		Virgen	Niño
	Alto	173.5 cm	60 cm
	Ancho	63 cm	42 cm
	Profundidad	61 cm	28 cm
<b>Documentación visual</b>	Fotografía inicial		
	Fotografía final		

## BIBLIOGRAFÍA

- BROMELLE, N.S.; MONCRIEFF, A.; SMITHS, P. *Conservation of woods in painting and the decorative arts. Preprints of the contribution to the Oxford Congress. (17-23 September 1978: Oxford, England)*. London, England: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1978. 198 p.
- CALVO, A. *Conservación y restauración, materiales, técnicas y procedimientos, de la A a la Z*. Barcelona, España: Ed. del Serbal, 1997. 256 p.
- EISNER SAGÜES, F. Y OSSA IZQUIERDO, C. Estudio y diagnóstico de la materialidad de la Virgen del Carmen. *Conserva*, n. 15, 2010. pp. 67-83.
- GÓMEZ, M. *La restauración: examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid, España: Instituto del Patrimonio Histórico Español, 1998. 436 p. (Cátedra, cuadernos de arte).
- GONZÁLEZ, E. Y MARTÍNEZ, A. *Tratado del dorado, plateado y su policromía: tecnología, conservación y restauración*. Valencia, España: Universidad Politécnica de Valencia, 1997. 320 p.
- MASSCHELEIN-KLEINER, L. *Los solventes*. Santiago, Chile: Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2004. 142 p.
- Methodology for the conservation polychromed wooden altarpieces*. Sevilla, Spain: Junta de Andalucía y The J. Paul Getty Trust, 2006. 241 p.
- MUÑOZ VIÑAS, S. *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid, España: Editorial Síntesis, 2003, 205 p.
- PORRAS, G. *Análisis estilístico Virgen del Carmen y Niño Jesús*. Santiago, Chile: Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2009. (Documento interno no publicado).
- RIVAS V. Y ROUBILLARD, M. *La documentación visual de la Virgen del Carmen*. Santiago, Chile: CNCR, 2009. (documento interno, no publicado)
- SACCARELLO, M. V. *La madera desde su conocimiento hasta su conservación*. Bolivia: Editorial gente común, 2010. 175 p.
- VANSTEENSISTE, W. *Studie en Behandelings Verslag*. K.I.K./I.R.P.A. Atelier Beeldhouwkunst. Bruxelles, Belgique, 2004. 38 p.
- VILLAGRÁN PICCOLINI, Á. Y BENDEKOVIC DE LA PUENTE, A. Cuantificación del daño y estudio de materiales para la restauración de la imagen de la Virgen del Carmen. *Conserva*, n.15, 2010. pp. 85-91.

# Participaron en el proceso de restauración

## CONSEJO DIRECTIVO ASESOR

María Teresa Concha  
Gabriel Guarda, O.S.B.  
Magdalena Krebs  
Amaya Irrázaval  
Graciela Lecaros  
Pbro. Francisco Javier Manterola C.  
Fernando Pérez  
Hernán Rodríguez  
Marcela Rueda

## GRUPO TEÓRICO

Angela Benavente  
Pilar Hevia  
Carolina Ossa  
Olaya Sanfuentes  
Roxana Seguel

## GRUPO DE ESTUDIO PARA LA INTERVENCIÓN

Alejandra Bendekovic  
Federico Eisner  
Carolina Ossa  
Gustavo Porras  
Alvaro Villagrán

## COORDINADORAS PROCESO DE RESTAURACIÓN

Mónica Bahamondez

Lilia Maturana

## GRUPO DE INTERVENCIÓN

Alejandra Bendekovic

Rosario Domínguez

Cecilia Guerrero

Hijinio Gutiérrez, escultor

Melissa Morales

Mónica Pérez

Erika Benati Rabelo (Bélgica)

Isolde Riquelme, escultora

Ricardo Villaba (Ecuador)

## DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

Viviana Rivas

Marcela Roubillard



# Instrucciones básicas para la aceptación de artículos

## DESCRIPCIÓN Y OBJETIVOS

CONSERVA es la revista oficial del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) dependiente de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Se publica una vez al año desde 1997.

Su objetivo es exponer trabajos y reflexiones en torno a la conservación y restauración del patrimonio cultural y dar a conocer la labor que realiza el CNCR. Participan en ella especialistas del Centro y de otras instituciones tanto del país como del extranjero.

Dirigida a especialistas y público en general interesados en el tema, esperamos que nuestra publicación sea una alternativa para exponer las metodologías y criterios empleados para abordar proyectos de conservación como también para revisar críticamente lo logrado en el área.

## INFORMACIÓN GENERAL

### Selección de los artículos

Los artículos recibidos serán sometidos a la revisión de un Comité Editorial y los artículos seleccionados serán enviados a sus autores con la evaluación correspondiente para su corrección, si la estiman procedente. No se considerarán para este proceso los artículos que no cuenten con bibliografía final bien citada relacionada con el texto.

### Texto

Los autores deben enviar el original del artículo impreso en papel tamaño carta y CD correspondiente en Microsoft Word. Los cuadros elaborados deberán ser grabados en forma separada. Los autores no funcionarios del CNCR deberán adjuntar, además, una carta autorizando al Centro la publicación del artículo y haciéndose responsables de su contenido. La extensión máxima es de 20 carillas tamaño carta doble espacio con márgenes de 2,5 cm y letra Arial 12. Todas las páginas deben ser numeradas consecutivamente. Si se usan abreviaturas deben ser definidas la primera vez que sean mencionadas en el texto. Se recomienda usar sólo abreviaturas y símbolos estándares en el texto, tablas e ilustraciones.

## Secciones del artículo

1. **TÍTULO.** Debe ser conciso e informativo. Puede contar con una bajada de título si es necesaria mayor información. El editor se reserva el derecho de editar el título.
2. **NOMBRE DE LOS AUTORES.** Se debe colocar el nombre completo (nombre(s) de pila) y dos apellidos. Los antecedentes personales como profesión y lugar de trabajo se deben colocar al final del texto.
3. **RESUMEN.** Es un resumen conciso del artículo en español, en el que se debe especificar el objetivo, la metodología y los principales hallazgos y conclusiones. **Máximo 150 palabras.** Los resúmenes en inglés son responsabilidad de la revista.
4. **PALABRAS CLAVE.** Bajo el resumen, escriba entre dos a ocho palabras clave en letras minúsculas. Las palabras clave deben hacer referencia a los aspectos más destacados del artículo, como un campo de interés amplio (por ejemplo: arqueología, cerámica), un período cultural, tipo de material, procedimiento analítico usado, etc. Por lo general las palabras clave son sustantivos singulares o un breve término compuesto como, por ej.: conservación preventiva. El editor se reserva el derecho de editar las palabras clave.
5. **TEXTO.** Se recomienda que el cuerpo del texto esté dividido en cuatro secciones: Introducción, Métodos, Resultados y Conclusiones, los que pueden ser adaptados de acuerdo a la naturaleza del artículo.

En los encabezamientos use mayúscula sólo al inicio; espacios extra, sólo después de los encabezados y entre párrafos de la misma sección. Usar diferente tipo de letra en los distintos niveles de títulos dentro del artículo. Las **siglas** deben ir en **versalita**.

No usar tabulaciones.

6. **BIBLIOGRAFÍA. La bibliografía final debe estar relacionada con el texto mediante las notas al pie de página.**

La bibliografía de los artículos irá en forma abreviada en el pie de página y completa al final del texto.

En el texto se hará mención a la bibliografía del pie de página con un número super índice al término del párrafo correspondiente, donde termina la idea, antes de punto (.) o punto y coma (;).

En la **bibliografía a pie de página** se colocará: Apellido del autor del texto citado, coma (,), año de publicación, dos puntos (:) la página. Ej. Almarza, 1995: p. 68.

En el caso de más de tres autores, se coloca el apellido del primer autor más el término “et al.” Ej. Seguel, et al.

**Uso del “Ibid.” y del “Op. cit.”** Cuando se repita la misma cita, a pie de página, aunque cambie el n° de página, se colocará el término “Ibid” seguido de dos puntos y la página correspondiente si ella cambia; Op.cit. cuando se menciona otra página de una obra anteriormente citada, habiendo intercalación de otras referencias.

Las citas implícitas (tema o idea extraído de un texto y no reproducida textualmente) irán precedidas de la abreviatura “Cfr.”.

#### **Ejemplo :**

2 Cantarutti, 1997: p. 2.

3 Ibid.

4 Ibid: p. 9.

5 Cfr. Seguel, 1998.

6 Cantarutti, 1997: Op.cit., p. 45.

En la **bibliografía completa al final del texto** se colocarán los datos en la siguiente forma continuada:

#### **Libro**

Autor (apellido e inicial del nombre, más de tres autores el primer autor y et al. En versalita). *Título*. Lugar de edición: Editorial, año de publicación. N° de páginas. En caso de documentos no publicados, colocar al final de la cita (doc. no publicado).

#### **Revista**

Autor (apellido (s) e inicial del nombre). Título del artículo. *Título de la revista*. Volumen, número, año. Páginas del artículo. Los datos de volumen, número, año y páginas pueden escribirse de dos formas según se muestra en el ejemplo.

### Ejemplos:

ADONIS, M., ET AL. Contaminación del aire en espacios interiores. *Ambiente y desarrollo*, v. 11, n. 1, 1995. pp. 79-89 o 11(1): 79-89, 1995. **(Ej. artículo de revista).**

BISKUPOVIC, M.; VALDÉS, F. Y KREBS, M. *Conservación preventiva y habilitación museográfica del Museo del Limari*. Proyecto de desarrollo patrocinado por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, I. Municipalidad de Ovalle, Fundación Andes y el Sector privado de la localidad. Santiago, Chile, 1996. 39 p. (doc. no publicado). **(Ej. documento)**

CASAZZA, O. *Il restauro pittorico*. Firenze, Italia: Nardini Editore, 1997. 157 p. **(Ej. libro)**

**La paginación** en el caso de los libros se indica con la letra “p.” después del n° total de páginas del mismo. Ej.: Brandi, C. *Teoría de la restauración*. Roma, Italia: Nardini, 1994. 234 p.

En el caso de artículos, si es una página se coloca “p.” Ej. p. 8; si tiene varias páginas se indican: pp. 34-42.

### Información obtenida de internet

Toda información obtenida de internet debe acompañarse de la dirección del sitio desde donde se obtuvo (entre ángulos) y la fecha en que se consultó (entre corchetes): **Cita bibliográfica correspondiente <dirección internet> [consulta: fecha]**

Ej. Fischer, M. *A short guide to film-base photographic materials: identification, care and duplication*. Andover, MA: Northeast Document Conservation Center. 10 p. <<http://www.nedcc.org/leaflets/nitrate.html>> [Consulta: mayo 2004]

#### **Puntuación.**

**Después de coma (,) y punto y coma (;) un espacio.**

**Después de punto (.) dos espacios.**

### ILUSTRACIONES

**Imágenes.** Pueden enviarse hasta 20 imágenes, según la extensión del artículo, en los siguientes formatos:

- fotografías en papel, b/n o color formato 10x15 cm;

- fotografías digitales tomadas sobre 400 dpi formato 10x15cm grabadas sin comprimit en CD.

Los textos de pie de foto deberán venir en hoja aparte e indicar: descripción de la foto y año. Al final colocar el nombre del (de los) fotógrafo(s) indicando el número de la(s) foto(s) que corresponde a cada uno. Cada imagen deberá venir numerada de acuerdo a su ubicación en el artículo.

**Tablas, dibujos y otros:** deben entregarse en archivos separados del texto con los títulos y pie correspondientes.

## FECHA DE ENTREGA

El 30 de septiembre de cada año.

**Para mayor información dirigirse a:**

**Editora revista CONSERVA**

**Tabaré 654, Recoleta**

**Santiago, Chile**

**Fono: (56) 2 7382010**

**Fax: (56) 2 7320252**

**E-mail: [conserva@cncr.cl](mailto:conserva@cncr.cl)**





María Teresa Concha de Bulnes y Marcela Rueda de Mackenna, Camareras de la Cofradía Nacional del Carmen junto a Mónica Bahamondez Prieto y Alejandra Bendekovic del equipo de restauración del Centro.

